

ANGELA NUCCI

O TRABALHO PEDAGÓGICO DE KAZÍMIR MALIÉVITCH – UMA
ABORDAGEM A PARTIR DA *TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL EM
PINTURA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas da Universidade Estadual de
Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson
Alfredo Aguilar.

CAMPINAS – SP

DEZEMBRO/2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

N883t Nucci, Angela
O trabalho pedagógico de Kazímir Maliévitch: uma abordagem a partir da Teoria do elemento adicional em pintura / Angela Nucci. - - Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Malevich, Kazímir Severinovich, 1878-1935. 1. Arte russa. 2. Arte - História. 3. Arte e educação. I. Aguilar, Nelson Alfredo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(cn\ifch)

Título em inglês: The pedagogical work of Kazimir Malevich: a approach based on the Theory of additional element in painting

Palavras chaves em inglês (keywords) : Art, russian
Art – History
Art and education

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Nelson Alfredo Aguilar, Cláudia Valladão de Mattos,
Elena Nikolaevna Vassina

Data da defesa: 09-12-2008
Programa de Pós-Graduação: História

ANGELA NUCCI

O TRABALHO PEDAGÓGICO DE KAZÍMIR MALIÉVITCH – UMA
ABORDAGEM A PARTIR DA *TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL EM
PINTURA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas da Universidade Estadual de
Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson
Alfredo Aguilar.
Área de concentração: História da Arte.

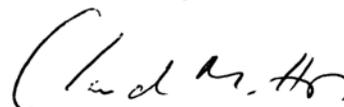
Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 09/12/2008.

BANCA EXAMINADORA:

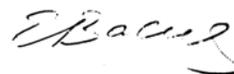
Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar - orientador
Universidade Estadual de Campinas



Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos - membro
Universidade Estadual de Campinas



Profa. Dra. Elena Nikolaevna Vassina - membro
Universidade Estadual de São Paulo



Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho - suplente
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pecora – suplente
Universidade Estadual de Campinas

DEZEMBRO/2008

AGRADECIMENTOS

Por sorte a lista que se segue é grande e nenhuma falsa diplomacia me tenta no momento.

Agradeço aos meus pais Eliane e Luis pelas estantes repletas de livros, aos exemplos de caráter e doação de minha mãe, ao bom e mal-humor de meu pai.

Aos meus irmãos, Priscila e Rafael pelo carinho e por nascerem antes de mim, dando-me a oportunidade de fortalecer minha índole de caçula.

Aos amigos Erich, Bianca, Rosa, Nayara, Andréia, Renata e Flávia pelo amor e confiança que depositam em mim; aos amigos e companheiros de “pena” Rodolpho e Geraldo que compartilharam as dificuldades da pós-graduação e um tanto de coisas muito além desta e aos novos amigos Eliana, Rosangela, Alexandre, Lisandra e Paulo pela boa companhia em noites frias e pelos sopros de vida no IFCH.

A Nelson Aguilar pela orientação e por seu trabalho de curadoria que proporcionou meu primeiro contato com a obra de Maliévitch.

A Maria de Fátima Morethy Couto pelo incentivo desde os primeiros anos de minha formação acadêmica.

E a Frederico por dias perfeitos, por toda a alegria.

Registro ainda meus agradecimentos aos membros da banca e aos docentes e funcionários do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e do Instituto de Artes da Unicamp pelo apoio humano, acadêmico e institucional.

Agradeço à Capes e à Fapesp pelos apoios financeiros que foram de grande importância à realização desta pesquisa.

RESUMO

A obra de Kazímir Sievierínovitch Maliévitch (1878-1935) compõe um dos relatos mais significativos que se relacionam tanto ao declínio das concepções tradicionais da arte e a eclosão das vanguardas modernistas quanto ao confronto entre as diversas tendências ideológicas que marcaram a Rússia nas primeiras décadas do séc. XX.

Nesse sentido, a importância de sua obra não está encerrada em um nível estritamente artístico, mas que se estende a um quadro coerente aos ideais revolucionários do período, os quais garantiam aos artistas um papel de destaque na construção da nova sociedade soviética.

Quase como uma regra, após a Revolução de 1917, os artistas da vanguarda russa buscaram criar no interior das instituições de arte parâmetros científicos de pesquisa, fruição e análise das formas artísticas, ou em outras palavras, a sistematização do conhecimento artístico.

A *Teoria do elemento adicional em pintura* criada por Maliévitch foi o eixo de seu método pedagógico. Com base em uma consistente produção teórica e prática realizada ao longo de sua vida, Maliévitch elaborou um modelo capaz de analisar diferentes culturas pictóricas do início do século XX, propondo a desmistificação do processo criativo em resposta ao suposto caráter inacessível da arte moderna, produção relevante até os dias de hoje, de interesse tanto no âmbito da história da arte como da educação estética.

Palavras-chave: Maliévitch, Kazímir Sievierínovitch, 1878-1935. Arte russa. Arte – História. Arte e Educação.

ABSTRACT

The work of Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935) makes up one of the most significant accounts that relate not only to the fall of the traditional concepts of art and modernist vanguards birth, but also to the confrontation amongst the ideological strains which marked Russia in the first decades of the XX century.

In this sense, the importance of his work is not restrained to an strictly artistic sense, but it extends to a consistent to the period revolutionary ideals one, which vouched the artists a prominent role in the construction of the new soviet society.

Almost as a rule, after the 1917 Revolution, the Russian vanguard artists pursued the creation of scientific research parameters within the art institutions, or, in short, the artistic knowledge systematization.

The *Theory of additional element in painting* created by Malevich was the core of his pedagogical method. Based in a sound theoretical and practical production made on the course of his life, Malevich engendered a model capable of analyze different pictorial cultures of the XX century beginning, proposing the creative process desmistification in respond to the assumed unattainable form of the modern art, a production pertinent to this day, of concern not just in the art history realm, but in aesthetical education also.

Keywords: Malevich, Kazimir Severinovich, 1878-1935. Art, Russian. Art – History. Art and Education.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1 Vanguarda russa: entre arte e política.....	11
1.2 Nova ideologia, novo modo de vida: a problemática russa do <i>byt</i>	14
1.3 Do pincel à pena: a produção teórica de Kazimir Maliévitch.....	17
1.4 A coletânea <i>Izologia</i>	21
1.5 Criação e pesquisa: um paralelo entre o panorama artístico no início do século XX e a trajetória pictórica de Kazimir Maliévitch.....	27
2. ARTE E EDUCAÇÃO NO PERÍODO PÓS-REVOLUCIONÁRIO RUSSO.....	41
2.1 Projeto artístico e projeto ideológico: uma questão contraditória.....	41
2.2 Os novos sistemas de ensino da arte (1918 - 1926).....	55
2.3 Do manifesto à tese: a sistematização do conhecimento artístico.....	65
3. A <i>TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL EM PINTURA E A FORMAÇÃO DA CIÊNCIA DA CULTURA ARTÍSTICA (IZOLOGIA)</i>	73
3.1 Da teoria: sua gênese e circulação.....	73
3.2 A epidemia modernista e seu “germe” causador: apropriações biológicas para uma teoria da arte.....	83
3.3 Arte e ciência: a problemática da <i>Izologia</i>	95
4. A ANÁLISE DA <i>NOVA PINTURA DE CAVALETE</i>	111
4.1 Os gráficos pedagógicos.....	111
4.2 Impressionismo: a luz como matéria pictórica.....	118
4.3 Cézanne e a nova arte figurativa.....	124
4.4 Cubismo: entre a análise e a síntese.....	128
4.5 Futurismo(s): o conteúdo abstrato da nova representação.....	137
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	153
ANEXOS - Gráficos pedagógicos e reproduções de obras.....	161

1. INTRODUÇÃO

1.1 Vanguarda russa: entre arte e política

Após décadas de intenso intercâmbio cultural com o Ocidente a vanguarda russa seguiu um caminho particular na medida em que passou a situar os problemas da arte em um quadro tanto cultural quanto político, filosófico e científico.

As transformações do cenário cultural, visando uma maior difusão da produção modernista promoveram uma mudança na concepção do trabalho artístico, que começou a se organizar dentro de um espírito coletivista de produção. O teatro de agitação, as óperas e balés internacionais, o cinema, a nova arquitetura e o *Unovis* de Kazimir Sievierínovitch Maliévitch (1878-1935) inserem-se nesta tentativa de apreensão e transformação do mundo em sua totalidade, na qual a nova arte, muito além dos domínios da cultura, assume papel de destaque.

Dentro de tal raciocínio, o artista não seria apenas um transmissor de idéias, mas figura central na construção da sociedade socialista. Assim, os artistas da vanguarda russa proclamavam uma arte que sintetizasse a religião, a ciência e a filosofia, conjugando também os campos da literatura, pintura, escultura, teatro, música e arquitetura na tentativa de encontrar nesta unidade o denominador comum entre as esferas do individual e do universal.

A partir desse panorama, assiste-se na década de 20 o enfrentamento de duas linhas ideológicas. A primeira – representada pela criação individual – surge na figura do artista que não ignora as implicações sociais da arte, mas reivindica sua liberdade de criação e de organização artística, concebendo a autonomia da arte como o reflexo de uma sociedade igualmente livre; e a segunda – correspondente ao espírito coletivista de produção – que via o

artista enquanto instrumento de transformação social, trabalhando ao lado do proletariado e do Estado. É quando a relação entre arte e vida, tábula rasa da vanguarda russa, passa a ser entendida por meio da esfera arte e política.

Em setembro de 1918, por ocasião da *I Conferência Pan-Russa das Organizações Culturais Proletárias*, Lebedev-Polianski (crítico literário de tendência marxista e figura chave da censura nos anos 20) afirmava os fundamentos da cultura proletária: “coletivista” e “monista”, em oposição aos da cultura burguesa: “individualista” e “anárquica”.

Entende-se a partir disso a natureza da crítica à “arte burguesa” como aquela que ao se distanciar da dimensão política, desvincula-se da vida pública e estabelece um universo subjetivo, alheio e incompreensível às massas. Em contrapartida, a arte que não se despreza da vida não tem condições reais de fazer uma reflexão desta, de onde se estabelece a diferença entre a dimensão política e panfletária da arte.

Em um contexto no qual a tarefa maior do artista era dar uma significação social para sua arte é possível compreender a oposição sofrida por artistas como Kazimir S. Maliévitch e Vassili V. Kandinski, sobretudo em Moscou, palco principal dos debates e projetos construtivistas e produtivistas nos anos 20.

Fortemente marcado por um apelo sociológico e pela ideologia do materialismo marxista, o Construtivismo tinha a intenção de estabelecer uma teoria de base científica ligada ao proletariado. Tendo por princípio a idéia de que a arte não poderia se desviar para o campo da filosofia ou da metafísica (tendência presente nas teorias de Kandinski e Maliévitch) defendia que após a superação da fase experimental - “de laboratório”¹ - os artistas deveriam

¹ “Os construtivistas usaram o termo ‘trabalho de laboratório’ para descrever a investigação formal – usualmente em três dimensões, mas às vezes em duas – que era empreendida não como um fim em si mesma nem por um propósito imediatamente utilitário, mas com a idéia de que tal experimentação contribuiria finalmente à solução de alguma tarefa utilitária. Assim, teoricamente, o ‘trabalho de laboratório’ consistia em explorações artísticas

situar os problemas da arte dentro da categoria do trabalho industrial, ocupando-se da elaboração de “objetos reais” que sintetizassem as exigências estéticas e utilitárias da sociedade.

Em retrospectiva, no final dos anos 40, Naum Gabo expõe uma crítica a respeito dessa faceta do Construtivismo:

Esse termo “construtivismo” é, em realidade, o resultado de um equívoco. Originalmente, ele servia para designar um grupo de artistas “construtivistas” que, durante os anos vinte, tinham como principal objetivo a eliminação da arte. Negavam todo valor da pintura de cavalete, da escultura, enfim, de qualquer obra que se propusesse exprimir idéias ou emoções por si mesma. Exigiam do artista - e particularmente daqueles que eram comumente chamados “construtivistas” - que pusessem seu talento a serviço da construção de valores materiais fabricando objetos utilitários: casas, mesas, cadeiras, fogões, etc. Sendo materialistas em sua filosofia e marxistas em sua crença política, não podiam ver na arte nada mais que um passatempo agradável de uma sociedade capitalista decadente, um passatempo não apenas inútil à nova sociedade, mas ainda suscetível de lhe prejudicar.²

Inserida no complexo panorama cultural das primeiras décadas do séc. XX, a obra de K. Maliévitch se relaciona tanto aos questionamentos das concepções tradicionais da arte quanto ao confronto ideológico entre as diversas tendências artísticas da época. Por meio de seus tratados, o artista buscava entender a arte em um contexto maior que o da revolução e alcançar uma significação mais profunda das relações entre o homem e a sociedade, denunciando a armadilha reacionária por trás das políticas do novo regime.

No campo estético, se o Suprematismo passa a ser julgado pelos críticos como uma arte burguesa e incompreensível, Maliévitch elabora uma teoria (*Teoriia pribavotchnogo èlementa v jivopisi - Teoria do elemento adicional em pintura*) que tem por preocupação

dos elementos componentes da forma, material, cor, espaço e construção, explorações que eram iniciadas não por si mesmas, mas com o propósito de estabelecer a longo prazo as bases objetivas dos critérios artísticos e as leis gerais de suas inter-relações.”. In LODDER, Christina, *El Constructivismo Ruso*, Madri: Alianza Editorial, 1988, p. 7.

² N. Gabo, “L’idée du réalisme constructiviste” (1948). In READ, Herbert e MARTIN, Leslie (introd.), *Naum Gabo – Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure*, Suíça: Éditions du Griffon, 1961, pp. 181-182.

analisar o conhecimento artístico, desvendando os processos criativos e estimulando o progresso dos estudantes em direção a novas e variadas culturas pictóricas.

Embora a influência de Maliévitch seja incontestável sobre a obra de artistas como V. M. Strzeminski e El Lissitski, em seu método pedagógico o artista não impunha um único padrão ou estilo, o que pode ser percebido pela diversidade estilística da produção de seus alunos (em oposição, por exemplo, à prática pedagógica de Vladimir E. Tatlin ³), mas privilegiava o processo de criação que segundo o conceito de “cultura artística” foi coletivamente aceito como pedra fundamental do novo sistema artístico soviético.

1.2 Nova ideologia, novo modo de vida: a problemática russa do *byt*

Para a vanguarda russa, a busca de uma nova estética identificava-se com o desejo de mudança social e em última instância do próprio *byt*, palavra russa que não possui em língua portuguesa uma tradução exata, sendo possível uma aproximação do conceito, mas não a definição precisa de um sinônimo. O termo é traduzido pela maior parte dos estudiosos como “modo de vida” ou “existência cotidiana” referindo-se a tudo o que concerne às regras e condutas coletivas e individuais. Trata-se de um dos conceitos mais fundamentais à compreensão da sociedade russa do início do século XX, sendo empregado constantemente na literatura consagrada aos problemas das relações sociais, da cultura, da arquitetura, do mundo do trabalho, etc.

³ “A descrição de Vladimir Stenberg dos alunos de Tatlin e de Lentulov, que produziam respectivamente *Tatlinski viechtch* (objetos tatlinescos) e *Lentulovski viechtch* (objetos lentulovescos) pode ser um exagero, mas ilustra o problema de que as técnicas e conhecimentos básicos artísticos não foram ensinados com independência dos credos artísticos dos professores.” In LODDER (1988, p. 113).

Durante os anos 20, a questão da “reconstrução do modo de vida” foi ponto central de debates em diversos campos do conhecimento. Acreditando que as antigas formas de relação social poderiam ameaçar as conquistas da revolução, muitos intelectuais defendiam que a partir de novas relações de trabalho, da cultura e da moral, seria possível criar mecanismos de transformação social.

A partir de tais premissas, configurou-se na União Soviética um projeto oficial que deveria abarcar todos os domínios da atividade e do comportamento humano; um projeto ambicioso que propunha a um só tempo a mudança do homem, das estruturas sociais e do ambiente físico, político e cultural e que deveria fomentar a passagem de uma vida baseada em interesses individuais, fechada sobre a esfera das relações familiares, para modos de vida efetivamente coletivos.

Em linhas gerais, essa coletivização dos modos de vida e de produção colocava na ordem do dia mudanças que abarcavam questões como a da industrialização, habitação, arquitetura, educação das crianças pela sociedade, novas relações familiares, elevação do nível profissional e do salário das mulheres, modos de divisão do trabalho, etc.

Evidentemente, tal projeto defrontava-se com impasses práticos e conceituais. Uma realidade social totalmente nova só poderia ser construída por um novo homem, mas este novo homem só poderia ser fruto de uma realidade que até aquele momento existia apenas em um plano teórico. O dilema estendia-se igualmente ao campo prático: as ações deveriam ser guiadas para construir primeiramente condições materiais e a partir daí redefinir as relações sociais e o ambiente físico, moral e cultural, ou seria necessário modificar a consciência individual para que o homem construísse essa nova realidade?

Como discorre Anatole Kopp sobre a questão:

[...] essa ligação entre o modo de vida individual e as estruturas sociais e econômicas havia sido no decorrer do século XIX estudada e esclarecida pelos marxistas. Mas para estes últimos, não se podia inverter a ordem dos fatores. Era a sociedade em seu conjunto, e mais particularmente o modo de produção que era necessário modificar primeiramente, era necessário socializar pela apropriação coletiva dos meios de produção para realizar essa liberação total do homem conforme Marx [...] evocava.⁴

Já no final dos anos 20, o pensamento de que essa nova sociedade poderia ser construída somente a partir da industrialização e do progresso técnico e da conseqüente consolidação econômica do país veio suplantar o projeto inicial de transformação do homem por meio da mudança das relações morais e sociais.

Mas se a mudança era necessária e desejada, percebe-se que no plano prático o culto ao novo foi substituído pelo culto ao único, ou seja, um projeto que se pretendia global foi transformado em um programa totalitário que planejou as necessidades e liberdades individuais básicas e impôs à sociedade um modo de vida determinado pelo Estado. A criação de uma nova existência cotidiana, não “por todos”, mas “para todos”, provou apenas a existência do germe de uma idéia totalitarista sob um discurso de coletivismo e igualdade social.

Como sintetiza Anatole Kopp, bem longe de tudo o que foi idealizado,

Poder-se-ia descrever [...] a inadequação total entre o que era falado e o que existia efetivamente, entre os equipamentos necessários à nova prática cotidiana preconizada e essas criadas no decorrer dos primeiros anos da revolução, entre as idéias novas e os preconceitos seculares enraizados na consciência das massas, e poder-se-ia assim provar que a “reconstrução do modo de vida” não foi outra coisa a não ser a visão utópica de alguns sonhos, ignorando toda a realidade a ver uma cobertura ideológica e de propaganda destinada a fazer aceitar a miséria e os sacrifícios em nome de “amanhãs que cantam”.⁵

⁴ KOPP, Anatole, *Changer la vie, changer la ville*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 22-23.

⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

1.3 Do pincel à pena: a produção teórica de Kazímir Maliévitch

Em arte, o progresso não consiste na extensão, mas no conhecimento dos limites.

Georges Braque, *Pensamentos e Reflexões sobre a Arte*, 1917.

Léger, Boccioni, Kandinski, Maliévitch, Mondrian escreveram em um tempo de “confusão babélica” nas artes. O público ainda olhava com estranheza e repúdio as mulheres verdes nas telas enquanto os cubistas revelavam o plano pictórico, os futuristas davam primazia à sensação dinâmica na composição, os alogistas desvendavam o papel da sensação e da intuição na gênese da criação e os construtivistas desenvolviam uma cultura material.

Liberada de seu compromisso em relação ao tema e à natureza, a pintura moderna viu-se diante da tarefa de criar novos conteúdos e formas. A experimentação intuitiva e científica empreendida pela vanguarda colocava na ordem do dia a concepção da arte enquanto realidade particular, transcendente da realidade visível. Como consequência, coube aos artistas a tarefa de esclarecer o público a respeito da gênese, conteúdos e funcionamento da nova criação artística, o que gerou a existência de uma literatura crítica produzida pelos próprios artistas.

Assim, os escritos da vanguarda parecem reivindicar seu valor enquanto testemunhos privilegiados da arte, nos quais não é a voz externa de um crítico ou historiador que lhe confere legitimidade por meio de uma contra prova, mas que garantem ao artista o direito *honoris causa* de explicitar seu conhecimento; uma teoria nascida da prática e que se articula enquanto ferramenta de esclarecimento e organização da produção artística.

Por outro lado, se tais escritos pretendiam postular alguns enunciados teóricos e assegurar sua função crítica, também não excluía intenções proselitistas que iam da

circulação de um determinado ideal artístico até questões ligadas à autopromoção e ao processo autoral. É interessante notar que em muitos períodos a questão da autoria aparece associada mais aos manifestos e tratados do que às obras de arte, como no caso de grupos que assinavam coletivamente os trabalhos, dentre eles o *Unovis*, ou na escolha deliberada de uma técnica impessoal, a exemplo das obras produtivistas.

É nesse panorama que se insere o trabalho teórico e pedagógico de Kazímir S. Maliévitch.

De maneira geral, os historiadores costumam dividir seus textos em três períodos, sendo o primeiro correspondente à época da *Última exposição futurista de quadros – 0.10*, o segundo aos anos da Revolução de 1917 e o terceiro por volta de 1923 até o início da década de 30. Nos textos dos primeiros dois períodos, Maliévitch discorre especialmente sobre as problemáticas plásticas e conceituais de algumas das correntes modernistas européias e as formulações iniciais do Suprematismo; ao terceiro período, correspondem os textos pedagógicos, muitos dos quais publicados na Ucrânia e *Die Gegenstandslose Welt (O Mundo Não-objetivo)*, publicado pela Bauhaus, em 1927.

Esses são textos bastante complexos, cheios de neologismos, figuras de linguagem, aspectos poéticos e até mesmo utilizações irregulares da sintaxe original da língua russa. Os trechos a seguir dão um exemplo da assumida dificuldade de análise dos escritos de Maliévitch:

A maneira de escrever de Maliévitch é tal que exige a todo o momento o recurso da exegese, e a exegese pode ser feita somente a partir da própria língua, ou seja, do russo e não de uma tradução [...], pois o texto traduzido sofreu forçosamente um desvio.⁶

Seus numerosos escritos que têm um tom quase patriarcal testemunham, pela confusão do pensamento e a imperícia do estilo, sua educação desordenada. Suas origens simples cavaram sem

⁶ D. Vallier, “Historiographie critique de Malévitch”. In MARCADÉ, Jean-Claude, *Malevitch 1878-1978: actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée Nacional d’Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1979, p. 14.

dúvida a vala que o separava de um Kandinski, o qual havia recebido uma educação cosmopolita e mais sofisticada.⁷

A querela iniciada no tempo de Maliévitch continua. Há os “crentes” e os “ateus”. Há também aquilo que o próprio artista escreveu, mas é confuso, para não dizer muitas vezes obscuro.⁸

Se Maliévitch não se apresenta como um erudito nos moldes da intelectualidade francesa (e nem mesmo teve a intenção de o ser, conforme aponta na *Autobiografia* de 1933⁹) sua abertura intelectual pode ser atestada tanto pela maneira com que concebeu seu sistema suprematista - visto os diálogos que estabelece com pesquisas contemporâneas da filosofia, literatura e lingüística - quanto na maneira com que dirigia sua prática pedagógica, abrindo espaço a seus alunos para pesquisas plásticas variadas.

À luz das traduções em inglês e francês realizadas por Troels Andersen¹⁰, Jean-Claude Marcadé e Valentine Marcadé nas décadas de 60 e 70, Maliévitch encontra-se atualmente bem longe dessa figura menos “sofisticada” apontada por Camilla Gray em uma publicação de 1962 - *The Russian Experiment in Art, 1863-1922* - obra bastante difundida, mas datada sob certos aspectos historiográficos.

Para tal, basta atentar ao fato de que Maliévitch se mostra capaz de compreender e admirar a essência plástica da arte popular camponesa e celebrar ao mesmo tempo a modernidade ao lado dos futuristas.

⁷ GRAY, Camilla, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1986, p. 124.

⁸ NÉRET, Gilles, *Malevitch*, Alemanha: Taschen, 2003, p. 49.

⁹ “Decidi que jamais viveria nem trabalharia em uma fábrica. E jamais estudaria. Pensava que os camponeses viviam bem, que eles tinham tudo e que de nenhuma maneira tinham a necessidade de trabalhar na fábrica ou de saber ler e escrever.” K. Maliévitch, “Enfance et Adolescence – Chapitres de l'Autobiographie de l'artiste”. In MARCADÉ (1979, p. 156).

¹⁰ O pesquisador dinamarquês Troels Andersen foi o primeiro a revelar ao Ocidente um conjunto significativo da produção teórica de K. Maliévitch através da tradução e publicação dos escritos do artista em dinamarquês (1963) e em inglês (1968). Deve-se ainda a Andersen o trabalho de reconstituição da exposição retrospectiva de Maliévitch ocorrida em Berlim, em 1927, assim como a redação e a edição do catálogo desta mostra publicado no ano de 1970.

Não fazendo menos que em seus quadros, ao somar também na escrita “sua parte na criação”, agrega em seus textos uma diversidade idiomática, incluindo o russo, o polonês e o ucraniano, entendida não apenas por sua ascendência (seu pai era polonês e sua mãe ucraniana), mas por seu estreito laço com as pesquisas dos poetas futuristas e teóricos da linguagem como V. Khliébnikov, A. Krutchônikh e R. Jakobson, como também uma expressão da pluralidade – caótica, por assim dizer – de línguas existentes na antiga Rússia antes das reformas e da unificação lingüística iniciadas após a Revolução de 17 e que se estenderam por décadas.

Os efeitos das pesquisas realizadas por V. Khliébnikov e A. Krutchônikh, tais como a destruição e isolamento da palavra com a finalidade de libertá-la de suas significações usuais (a palavra e a letra “como tal”), a síntese estrutural, a desconstrução da gramática, sintaxe e pontuação que adquirem uma nova existência fonética e gráfica, foram bastante influentes na cultura artística russa e encontram ecos nos textos de Maliévitch do período de 1915 até 1920 elaborados dentro de determinados princípios da língua *zaum* (neologismo em russo que significa “transmental”, “transracional”, “além da razão”).

Por outro lado, esse conjunto de procedimentos estilísticos no campo literário com os quais Maliévitch esteve familiarizado, mais que influências determinantes aos desvios lingüísticos de seus textos, estabelecem analogias com muitos dos princípios do sistema supematista, fato expresso nas telas do artista por meio da redução das formas em estruturas essenciais geométricas (o “princípio da economia”¹¹), da síntese plástica, da busca de uma

¹¹ O princípio da economia elaborado por Maliévitch relaciona-se com determinados conceitos filosóficos e lingüísticos com os quais o artista teve contato durante a primeira década do século XX. O termo refere-se ao emprego econômico da energia aplicada aos meios artísticos, sejam estes pictóricos, gráficos, lingüísticos, etc. O princípio da economia não deve, no entanto, ser associado à idéia de uma mera simplificação formal. Dentro da estética supematista de Maliévitch, o menos não significa mais; o menos ganha em força, pois é mais sintético e essencial, ou em outras palavras, trata-se de uma espécie de processo de destilação e decantação “alquímica” das formas que visava à obtenção de novos signos artísticos.

pintura “como tal”, “pura”, autônoma das leis da natureza ou de sistemas externos (igreja, fábrica, Estado) e da afirmação das formas, linhas e cores como entidades dinâmicas.

1.4 A coletânea *Izologia*

Devido à perseguição ideológica do governo bolchevique aos artistas considerados de tendência “formalista”, “mística” ou “burguesa”, Maliévitch publica em 1928 seu último artigo em russo (*Forma, cor e sensação*) no quinto número da revista *Arquitetura Contemporânea*. A partir deste ano, frente à impossibilidade de divulgar suas idéias nos principais centros culturais russos, como Moscou e São Petersburgo, Maliévitch busca na então capital ucraniana de Kharkov espaço para a publicação de suas pesquisas teóricas e pedagógicas.

Entre 1928 e 1930 o artista publica doze artigos em ucraniano no periódico de tendência futurista e marxista *Novaia Gueneratsiia (Nova Geração)*, que tinha como diretor e principal redator o poeta futurista Mikhail Semenko.¹²

No final da década de 20, essa revista torna-se um dos mais importantes veículos de divulgação das pesquisas da vanguarda russa e européia na Ucrânia, tendo como colaboradores os artistas Serguei Eisenstein, Vladimir Maiakovski, Aleksandr Rodtchenko, Vladimir Tatlin, Ossip Brik, Aleksei Gan, Laslo Moholy-Nagy, Enrico Prampolini e outros.

¹² Os doze artigos de K. S. Maliévitch publicados pela revista *Nova Geração* foram: “A pintura através do problema da arquitetura”, n. 2, pp. 116-132, 1928; “Análise da nova arte figurativa – Paul Cézanne”, n. 6, pp. 438-447, 1928; “A nova arte e a arte figurativa (primeira parte)”, n. 9, pp. 177-185, 1928; “A nova arte e a arte figurativa (segunda parte)”, n. 12, pp. 411-418, 1928; “Cubismo espacial”, n. 4, pp. 63-67, 1929; “Léger, Gris, Herbin, Metzinger”, n. 5, pp. 57-67, 1929; “A pintura construída dos pintores russos e o construtivismo”, n. 8, pp. 47-54, 1929; “Os construtivismos russos e o construtivismo”, n. 9, pp. 53-61, 1929; “Cubo-futurismo”, n. 10, pp. 58-67, 1929; “O futurismo dinâmico e cinético”, n. 11, pp.71-80, 1929; “Estética (tentativa de determinar o aspecto artístico e não artístico das obras)”, n. 12, pp. 56-68, 1929; “Tentativa de determinar a interdependência da cor e da forma na pintura”, n. 6-7, pp. 64-70 e n. 8-9, pp. 55-60, 1930.

Diferenças metodológicas e ideológicas marcam, no entanto, a distinção entre esses escritos publicados no final da década de 20 e as concepções teóricas desenvolvidas por Maliévitch durante a década de 10 e início da década de 20.

O Suprematismo foi foco de discussão nos textos iniciais de Maliévitch, publicados entre 1915 e 1920, os quais guardam um forte apelo proselitista, característico dos manifestos da época e que situam o movimento suprematista dentro de uma linha evolutiva das artes.

Dentre os diversos textos dedicados ao Suprematismo, dois são destacados por Maliévitch devido à sua importância histórica e teórica: *Suprematismo: 34 desenhos* (Vitebsk, dezembro de 1920), brochura dedicada exclusivamente ao tema e publicada pelo grupo *Unovis*, e a segunda parte de *O Mundo Não-objetivo* (1927), publicado na Alemanha pela Bauhaus.

Evidentemente, frente à produção teórica do artista, é possível citar outros escritos nos quais são discutidas as problemáticas teóricas e filosóficas do Suprematismo, dentre eles: *Declaração – Manifesto Branco* (15 de junho de 1918), publicado na antologia *Unovis* (Vitebsk, maio de 1920) e *O Espelho Suprematista* (Petrogrado, 22 de maio de 1923).

Em contraposição ao caráter desse primeiro conjunto, é relevante notar que as discussões teóricas acerca do Suprematismo não são prioritariamente abordadas nos textos da *Izologia*, restringindo-se a comentários esparsos em poucos artigos, fato que se relaciona com a perseguição ideológica no final da década de 20 às correntes artísticas pejorativamente qualificadas como antimaterialistas ou antimarxistas.

Apesar da aproximação de M. Semenko a Maliévitch, a filiação da revista *Nova Geração* à ideologia marxista foi fator crucial de divergências entre a direção do periódico e Maliévitch.

Embora uma consistente contribuição do artista à revista tenha sido feita ao longo de alguns anos, já na publicação do primeiro artigo é feita a seguinte ressalva:

[...] apesar de tudo, a redação publica esse artigo considerando que ele merece atenção em sua primeira parte, na qual o camarada Maliévitch faz a tentativa de estabelecer a lógica e a interdependência das diversas escolas pictóricas em sua evolução do último decênio. A redação publica esse artigo para submetê-lo à discussão e não duvida que não haja uma viva ressonância entre os leitores.

O caráter contraditório das conclusões, do ponto de vista da compreensão materialista da arte é aqui tão evidente que a Redação não se atará em fazer comentários particulares para cada afirmação discutível do autor. Até agora, outros artigos equilibraram as coisas do ponto de vista da teoria e da prática da arquitetura funcional contemporânea, esclarecidas, como se deve, pela dialética materialista, que é a firme posição da Redação.¹³

No ano de 1929, a direção da revista reafirma mais uma vez tal postura ideológica:

Publicando o artigo do camarada Maliévitch como um documento fatural e descritivo interessante, a redação não compartilha a metodologia e as afirmações antimarxistas do autor.¹⁴

De outra parte, evidenciando a incontornável tensão ideológica nos anos 30, Maliévitch também registra suas críticas em relação aos periódicos de tendência marxista:

A revista *Nova Geração* e, em parte, a revista *Ref (Fronte Revolucionário)* realizaram um ataque contra a arte, exigindo que ela seja racional e utilitária, e terminando por dizer que o caráter artístico em sua acepção antiga não é um fenômeno moderno, que é um atributo do passado.¹⁵

De acordo com o crítico e historiador N. Khardjiev¹⁶, os artigos publicados na cidade de Kharkov e também um artigo de 1930, presente na edição do periódico ucraniano *Avangard-almanakh (Vanguarda)*, correspondem às conferências proferidas por Maliévitch no Instituto Estatal da Cultura Artística e no Instituto Estatal de História das Artes entre os anos

¹³ Nota da redação da revista *Nova Geração* a propósito do artigo de Maliévitch intitulado “A pintura dentro do problema da arquitetura”, 1928, n. 2. In MALÉVITCH, K. S., *Les Arts de la Representation – Quatorze articles traduits de l’ukrainien et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé, suivi de Jean-Claude Marcadé: Nouveaux aspects de la recherche Malévitchienne*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1994, p. 7.

¹⁴ Nota da redação da revista *Nova Geração* a propósito do artigo de Maliévitch intitulado “Ensaio para determinar a interdependência da cor e da forma em pintura”, 1929, n. 6. *Ibid.*, p. 127.

¹⁵ K. Maliévitch, “L’architecture, la peinture de chevalet et la sculpture”, *Avangard-almanakh (Vanguarda)*, Kiev, n. b, 1930. *Ibid.*, p. 151.

¹⁶ N. Khardjiev, “En Guise d’Introduction a l’Autobiographie de Malévitch”. In MARCADÉ (1979, pp. 141-151).

de 1923 e 1928. Tais textos constituem o relato da atividade pedagógica do artista, fornecendo até hoje, importante material à compreensão das pesquisas realizadas pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX.

Nesses escritos, Maliévitch analisa as correntes do Impressionismo, Cézannismo, Cubismo e Futurismo sem adotar, no entanto, uma ordem cronológica ou uma abordagem histórica tradicional, mas tomando como ponto de partida mais de cem obras realizadas por artistas de diversas tendências, dentre eles: Répin, Falk, Tatlin, Rodtchenko, Popova, Kliun, Arkhipenko, Theo van Doesburg, Rembrandt, Monet, Cézanne, Braque, Picasso, Léger, Gleizes, Metzinger, Picabia, Soffici, Russolo, Carrà, Boccioni, entre outros.

Como relata N. Khardjiev, esse conjunto de textos constituía o projeto nunca concretizado de uma publicação didática intitulada *Izologia*, através da qual Maliévitch pretendia divulgar suas análises das correntes contemporâneas e as conclusões de sua experiência pedagógica, fundamentando assim as bases de uma ciência pictórica.

Troels Andersen, na edição em inglês dos escritos de Maliévitch (1971, vol. II) intitula esse mesmo conjunto teórico como *New Art*, fazendo jus à terminologia empregada por Maliévitch nestes textos e em algumas anotações explicativas de seus gráficos pedagógicos.

N. Khardjiev relata que pela mesma época Maliévitch alimentava dois outros projetos: um texto intitulado *Análise da evolução pictórica depois da Revolução de outubro (1917-1932)* e a redação de uma autobiografia, que resta inacabada, mas que foi revisada e traduzida pelo historiador segundo orientações dadas pelo próprio Maliévitch.

O termo *Izologia* (*Izo*: artes da representação, artes plásticas) evidencia o projeto de Maliévitch de formação de uma ciência das artes e o desejo de conferir a legitimidade epistemológica a suas teorias, as quais colocavam a problemática da representação artística na

perspectiva de construção de uma nova consciência em um contexto transformado pelos eventos sociais e políticos:

A evolução na arte é constante, pois tudo no mundo se movimenta e, às vezes, no lugar da evolução, ocorre na arte uma revolução.
Cubismo e Futurismo foram movimentos revolucionários na arte que anteciparam a revolução da vida econômica e política em 1917.¹⁷

Essa concepção da arte como algo indissociável da visão de mundo guardava em si a idéia de que as transformações estéticas seriam não apenas um reflexo da mudança, mas a força impulsora à transformação da percepção da realidade e de reconstrução moral da sociedade, princípio comum a grande parte dos artistas modernistas em todo o mundo, mas claramente potencializado na Rússia pelo advento da Revolução.

Em um período no qual despontavam meios artísticos como o cinema, a fotografia e a arquitetura e no qual “a arte de cavalete [era] para a arte produtivista o que a alquimia à química, a astrologia à astronomia.”¹⁸ Maliévitch buscava determinar o papel da “nova pintura de cavalete” no quadro da revolução cultural, abordando questões sobre a experiência estética, a percepção da realidade (ou os questionamentos a respeito da validade de tal conceito) e o estatuto do artista no novo contexto político e ideológico, discurso construído evidentemente entre tensões.

Embora a delimitação do vocabulário plástico e dos fundamentos da criação artística tenha sido foco de diversos tratados teóricos de artistas da vanguarda russa como V. Kandinski, V. Markov, N. Tarabukin e K. Maliévitch, a oposição entre a arte produtivista e não-objetiva/sem-objeto tornava-se latente já em janeiro de 1919 com a *Décima Exposição do*

¹⁷ K. S. Maliévitch, “Dos novos sistemas da arte – Estática e Velocidade, Afirmação A”, 1919. Tradução para o português a partir do original russo por Cristina A. Dunaeva. In MALIÉVITCH, *Dos novos sistemas na arte*, São Paulo: Hedra, 2007, p. 41.

¹⁸ N. Tarabukin, “Du Chevalet a la Machine”. In CONIO, Gérard, *Le Constructivisme russe*, vol. I, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1987, p. 477.

Estado - Criação não-figurativa e suprematismo, na qual Maliévitch expôs a série *Branco sobre branco* (1918) sob a afronta da série de A. Rodtchenko *Preto sobre preto* (1918); confronto que culminou em setembro de 1921 com a exposição $5x5=25$, na qual Rodtchenko, V. Stiepánova, A. Vesnin, L. Popova, A. Èxter condenavam a herança “burguesa” e “decrépita” deixada pelos *ismos* e as formas tradicionais de representação, anunciando solenemente o fim da pintura de cavalete e a transformação da arte em uma atividade produtiva.

É igualmente emblemática a crítica de Nicolai Tarabukin no texto *O Último Quadro (Do Cavalete à Máquina*, Moscou, 1923) à arte de laboratório, atacada como uma via meramente formalista e autodestrutiva da arte.

Partindo de uma concepção utilitária e construtivista da arte, Tarabukin anunciava a necessidade de substituir a pintura de cavalete por formas artísticas relacionadas à produção industrial, o que representava em essência a superação da fase de laboratório para aquilo que considerava uma “arte real”, síntese entre engenharia, arte e ciência.

Esse declínio da pintura de cavalete anunciado pelos teóricos produtivistas foi acompanhado do crescimento na utilização de meios de reprodução em massa como o cartaz, a fotografia e o cinema, evidenciando a polaridade que se estabelecia nos campos artístico e ideológico entre as assim chamadas artes da “representação” e da “construção”; “burguesa” e “proletária”.

Por outro lado, se desde o princípio o cinema soviético esteve atrelado à tarefa de propaganda, e a arquitetura teve de conciliar suas premissas criativas às possibilidades técnicas da indústria e aos interesses do governo, a pintura era considerada por Maliévitch como etapa fundamental no desenvolvimento de uma nova concepção estética que seria

seguida de um estágio arquitetônico sintetizando as aspirações pictóricas, escultóricas e arquitetônicas abertas pelas vanguardas.

Segundo o artista:

É através da pintura de cavalete moderna que se manifestaram os problemas da nova formulação artística do cenário da vida. Sob a influência da nova pintura de cavalete, as artes gráficas, têxteis e da cenografia tomaram uma forma totalmente nova. Se analisarmos o desenvolvimento da pintura de cavalete desde o início do impressionismo até os últimos tempos, estaremos convencidos de que a pintura de cavalete trouxe para o nosso modo de vida muitas reformas artísticas. Não é possível atingir a pintura monumental sem a pintura de cavalete.

[...] é necessário introduzir em todas as Escolas Superiores de arte uma disciplina que estudará todos os ismos e as realizações da pintura de cavalete moderna.

Apenas desse modo é que poderemos formar com uma grande qualificação os artistas, artistas-pedagogos, artistas-arquitetos, gráficos, técnicos em madeira e têxteis, etc., que poderão trazer nas formas de sua arte estes ou aqueles elementos frescos, não a partir de uma intuição ou da exigência confusa de alguma sensação, mas com plena consciência do conhecimento que ele conquistou estudando os ismos.¹⁹

Nesse contexto, os artigos da *Izologia* tornam possível compreender o papel mediador do artista entre as questões teóricas da arte e a esfera pedagógica, ou seja, ao desvendar os mecanismos que interligavam duas preocupações da época: o problema da criação de uma ciência da arte e de um método pedagógico artístico.

1.5 Criação e pesquisa: Um paralelo entre o panorama artístico no início do século XX e a trajetória pictórica de Kazimir Maliévitch

O pintor deve saber neste momento o que acontece em seus quadros e por quê.

K. S. Maliévitch, *Do Cubismo e do Futurismo ao Suprematismo. O Novo Realismo Pictórico*, Moscou, 1916.

¹⁹ K. S. Maliévitch, “L’architecture, la peinture de chevalet et la sculpture”. In MALÉVITCH (1994, pp. 151-152).

Em 1904, aos 26 anos, Maliévitch chega a Moscou. Até então, sua pintura era permeada por características impressionistas e da *Art nouveau*. No ano de 1908, o artista trabalha a partir de tendências simbolistas, sendo que no ano seguinte seus quadros já remetem ao Pós-impressionismo.

Durante esse primeiro período, Maliévitch expôs várias vezes, inicialmente na *Associação dos Artistas de Moscou*, da qual também participavam Kandinski, Larionov e Gontcharova. Aliás, devido a estes últimos dois artistas, em 1907, Maliévitch entra em contato com o Neoprimitivismo russo e em 1910 torna-se integrante do grupo *Valete de Ouros*.

De 1909 a 1911, Maliévitch executa uma série de guaches dentro de tendências neoprimitivistas que lembram a obra dos *fauves* franceses devido ao uso da cor e a gestualidade da pincelada. Nos trabalhos deste período, prevalece uma síntese dos elementos que são executados com pinceladas soltas e com um uso contrastado e puro da cor, ressaltando a importância do plano e a diminuição da perspectiva. O desenho é frequentemente delimitado por um traço preto pronunciado e as figuras humanas distinguem-se por uma estrutura maciça.

Até 1911, Maliévitch, assim como grande parte dos artistas russos, mostra-se interessado pelo *Fauvismo* e especialmente pelo trabalho de H. Matisse.

De acordo com Camilla Gray (1962), o movimento francês adquiriu importância particular na Rússia porque muitas das questões trabalhadas pelos *fauves*, como o achatamento do espaço e das formas, as distorções da perspectiva e a utilização de cores vibrantes encontraram ressonância na tradição artística russa. Além disto, a difusão do trabalho de Matisse deve-se a algumas publicações sobre o artista, a exemplo do artigo de Alexandre Mercereau intitulado *Henri Matisse na pintura contemporânea* e a tradução de *Notas de um pintor*, publicada em 1909 no sexto número da revista *Toison d'Or*, assim como pela presença de um grande número de suas obras na coleção particular de S. Chtchukin.

Em 1909, o colecionador Chtchukin encomendou dois painéis decorativos a Matisse (*A Dança* e *A Música*) que seriam instalados em locais de destaque em sua mansão. Matisse terminou as telas em 1910, as quais foram expostas no *Salão de Outono* e logo em seguida enviadas a Moscou. Por causa desta encomenda, Matisse viajou à Rússia no fim de 1911, onde permaneceu por duas semanas com o objetivo de supervisionar a instalação dos painéis, estadia que favoreceu a divulgação de seu trabalho na Rússia.

Como discorre Maliévitch em seus primeiros escritos, nos trabalhos dos *fauves* e pós-impressionistas a cor é empregada como elemento estrutural e plástico do quadro, e os objetos, ainda que ligados à figuração, deixam de estabelecer uma dependência direta com a natureza para reproduzirem a expressão individual dos artistas:

Como pintor, devo explicar porque os rostos dos personagens nos quadros estão pintados em verde e em vermelho.

A pintura são as cores [...] mas as cores estavam oprimidas pelo bom senso, estavam escravizadas por ele. E a força das cores debilitava-se e apagava-se.

Mas quando conseguiram vencer o bom senso as cores se derramaram sobre a forma dos objetos reais a qual odiavam.

As cores amadureceram, mas suas formas não amadureceram na consciência. [...] mas era o signo precursor que conduzia à criação das formas pictóricas constituindo seu próprio fim.²⁰

Contudo, como ressalta Valentine Marcadé²¹, essa liberdade expressiva no uso da cor e a busca por uma criação independente da natureza não podem ser apontadas como influências exclusivas do movimento francês na obra de Maliévitch. O neoprimitivismo russo e as expressões artísticas da cultura popular ucraniana e russa foram fundamentais na constituição da síntese plástica da produção pictórica do artista.

²⁰ K. S. Maliévitch, , “Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural”. In MALÉVITCH, K. S., *De Cézanne au Suprematisme - Tous les traités parus de 1915 a 1922*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1974, pp. 62-63.

²¹ V. Marcadé, “Le thème paysan dans l’oeuvre de Kazimir Sévérinovitch Malévitch”. In MARCADÉ, Jean-Claude, *Malévitch. Cahier n° 01 - Recueil d’essais sur l’oeuvre et la pensée de K. S. Malevitch*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1983.

Ainda segundo a pesquisadora, o termo neoprimitivismo é recorrentemente utilizado para designar algumas obras de Maliévitch executadas entre os anos de 1910 e 1912. Essa série de trabalhos tem origem do contato de Maliévitch com Gontcharova e Larionov e com a arte popular russa e, portanto, não se relaciona diretamente com as concepções do neoprimitivismo europeu.

A temática camponesa, fruto do contato do artista com os trabalhadores da usina de açúcar na qual seu pai era contramestre, bem como a alusão aos símbolos da cultura popular ucraniana presentes nas obras desse período, serviram de viés temático às experimentações plásticas de Maliévitch.

Em 1912, o artista mostra uma série de trabalhos na exposição *Rabo do Asno* e é convidado por Kandinski a participar da II Exposição do grupo *Der Blaue Reiter*. Nos quadros desta época (denominados cubofuturistas) ainda é recorrente o tema dos camponeses russos, que iria gradualmente ser desenvolvido com base em uma simplificação geométrica e um tratamento metálico da cor que remetem às pesquisas iniciais do Cubismo e especialmente às pinturas de F. Léger.

Durante o ano de 1913, Maliévitch se junta ao grupo *União da Juventude* e se dedica à realização de obras de tendência futurista. Nos trabalhos desta fase, as figuras humanas gradualmente fundem-se ao ritmo mecânico que as cercam. O espaço se desenvolve não só em volta, mas através dos objetos, não existindo praticamente distinção entre figura e fundo.

Porém, se os futuristas italianos desejavam representar e instaurar o caos, para Maliévitch, a máquina surge como elemento de libertação e meio de dominar a natureza. Suas telas futuristas mostram assim, não a agitação tecnológica do mundo, mas a transformação dinâmica do homem em meio ao processo de industrialização, promessa de desenvolvimento social e econômico à Rússia agrária da época.

O ano de 1913 é um dos marcos do Suprematismo. Nele Maliévitch elabora os cenários e figurinos para a *Vitória sobre o Sol*, ópera futurista na qual situou o nascimento de seu movimento suprematista, pois embora tenha pintado a tela *Quadrângulo (Quadrado Negro)* em 1915, Maliévitch datou a obra como tendo sido realizada no mesmo ano da encenação da ópera futurista.

Essa ópera, que teve o prólogo escrito por Khliébnikov, músicas de Matiuchin, livreto de Krutchônikh e cenários e figurinos criados por Maliévitch, teve duas apresentações (3 e 5 de dezembro de 1913) no Teatro *Luna Park* de Petrogrado e foi um dos eventos mais importantes do movimento futurista russo.

Bastante comum a muitos artistas da vanguarda russa, a prática de antedatar as obras adquire coerência nesse contexto, pois em um dos figurinos e em um dos esboços do cenário surge “inconscientemente”, como aponta Maliévitch, uma alusão à forma do quadrado negro: no esboço para o quinto e penúltimo cenário aparece a representação de um quadrilátero cortado diagonalmente em duas áreas, uma preta e uma branca, evocando a iminente “vitória sobre o sol” prenunciada no título da peça.

Conforme Jean-Claude Marcadé (1995), na ópera, o sol representa o pensamento iluminista, a lógica racional e o bom-senso burguês. Metaforicamente, o sol também poderia simbolizar o mundo figurativo e a representação artística tradicional que no decorrer da encenação são encobertos pela projeção do mundo não-objetivo de Maliévitch. Do final desse embate entre a “luz” (lógica/razão) e a “escuridão” (nova razão: intuição), segundo o título da ópera, resulta a forma do quadrado preto.

No início de 1914, Maliévitch deixa o grupo *União da Juventude* e passa a se dedicar às pesquisas sobre o Cubismo sintético. Por este mesmo período, inicia-se a fase Alogista de sua pintura.

Segundo Jean-Claude Marcadé, o Alogismo, versão pictórica da *zaum* (língua “além da razão” desenvolvida pelos poetas Khliébnikov e Krutchônikh),

[...] coloca em questão todas as culturas pictóricas anteriores que são fundadas sobre o objeto, sobre a figuração do objeto. Depois de terem sido ‘pulverizados’ e reconstruídos em uma ordem puramente pictórica, os objetos são, no alogismo, figurados de modo legível, mas representados simultaneamente em desordem, sem ligação lógica; a ‘colocação sobre o mesmo plano’ não destrói os contornos semânticos, mas traz uma perturbação em sua apresentação.²²

Em dezembro de 1915, Maliévitch participa da *Última exposição futurista: 0.10*, organizada por Puni, em Petrogrado. É nesta exposição que Maliévitch apresenta o texto *Do cubismo e do futurismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico* e trinta e seis quadros suprematistas, dentre os quais, *Quadrilátero* (nomeado pela crítica como *Quadrado preto sobre fundo branco*) que foi severamente atacado pela crítica.

Como relata a pesquisadora Camilla Gray (1962), em sua primeira aparição, o conjunto de trabalhos suprematistas provocou desavenças entre os participantes da exposição *0.10*. O principal motivo da discórdia foi o antagonismo entre Tatlin e Maliévitch, pois Tatlin não aceitava que as pinturas suprematistas (vistas por ele como resultados de experimentações) fossem expostas em uma mostra de pintores profissionais. Como forma de resolver o impasse, A. Èxter, organizadora da mostra, propõe que Tatlin, Udaltsova e Popova expusessem em uma sala diferente da ocupada por Maliévitch. Ainda não satisfeito com a solução, Tatlin afixa sobre a porta de entrada de sua sala o seguinte aviso: “Exposição de Pintores Profissionais”.

Segundo Maliévitch, o *Quadrângulo* constitui o primeiro passo da criação não-figurativa, a partir do qual seria construído um sistema de formas autônomas da natureza. Mas diferente de Kandinski que por meio de uma depuração progressiva do mundo natural chegou a uma interpretação abstrata desse mundo, a não-figuração/não-objetividade de K. Maliévitch

²² MARCADÉ, Jean-Claude, *L'avant- Garde Russe 1907-1927*, Paris: Flammarion, 1995, p. 114.

pode ser entendida como o resultado da eliminação dos objetos e da busca de um contato direto com “a sensação que lhes deu origem”.

Percebe-se que Maliévitch emprega em seus textos o termo “sem-objeto” e não “abstração” (do latim *abstrahere*), que significa “separar, considerar isoladamente coisas que se acham unidas”. Neste sentido Kandinski de fato abstrai, ou seja, depura ou separa suas formas da natureza, ao contrário de Maliévitch que afirmava buscar a criação “pura”, operando com “formas que não têm nada em comum com a natureza”. Para Maliévitch, portanto, a criação não é mimética, nem resulta de estados subjetivos de ânimo como em Kandinski.

Semelhante a algumas pesquisas no campo da literatura e da linguagem, Maliévitch buscava refletir no quadro sobre a relação entre forma e conteúdo, signo e significante. Neste sentido, o *Quadrângulo* representa a pedra fundamental na elaboração de uma espécie de sistema semântico das artes plásticas.

Segundo o artista, os quadros supematistas eram realizados a partir do *princípio econômico*, buscando estabelecer tensões dinâmicas ou estáticas por meio da relação de superfícies planas geométricas:

Havendo-me colocado sobre a superfície econômica do quadrado como perfeição da modernidade, eu o abandono à vida como fundamento do desenvolvimento econômico de seus atos. Declaro que a economia é a nova medida, a quinta²³, da apreciação e da definição da Modernidade das artes e das criações; sob seu controle estão todas as invenções criadoras de

²³ Segundo a geometria euclidiana o espaço é expresso em três dimensões: largura, altura e profundidade. Nas teorias da relatividade o espaço possui quatro dimensões, sendo a quarta dimensão o tempo. Apollinaire, no texto *Os Pintores Cubistas* (1913) menciona a influência da geometria no campo das artes plásticas: “Até agora, as três dimensões da geometria euclidiana bastavam para as inquietações que o sentimento do infinito desperta na alma dos grandes artistas. Os novos pintores não têm a pretensão [...] de serem geômetras. Mas podemos dizer que a geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte do escritor. Hoje, os cientistas já não se limitam as três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados espontaneamente, e por [...] intuição a preocupar-se com novas dimensões possíveis da extensão, que na linguagem dos ateliês modernos são designadas pelo termo quarta dimensão”. In CHIPP, H. B., *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 225.

Na Rússia, o termo ganhou projeção por meio do tratado *A quarta dimensão* (1909) de Uspenski e do panfleto *Declaração da palavra como tal* (1913) de Krutchônkh.

sistemas, de técnica, de máquinas, de construções, assim como das artes (pintura, música, poesia) ...²⁴

Maliévitch destacava o Cubismo, Futurismo e Suprematismo como exemplos de movimentos que elaboravam suas obras a partir de meios econômicos, expressos pela síntese plástica das formas (utilização de formas simplificadas ou geométricas e superfícies planas coloridas) em oposição às obras que apresentavam arabescos ou ornamentos.

Durante o ano de 1915, Maliévitch desenvolve uma série de composições com base em quadrados, círculos, retângulos, triângulos e cruces, dentro do que denominava de Suprematismo “estático”. A partir de 1916, no Suprematismo “dinâmico”, o artista amplia o gama de cores (magenta, laranja, cinza, azuis) e formas (foices, esferas, gotas) criando relações mais complexas de repetição e sobreposição de planos.

Em junho de 1918, Maliévitch chega ao limite da pintura de cavalete com a série *Branco sobre branco*, sendo que, a partir de 1919, deixa de pintar, pois como afirmava: “[...] parece ser que pelo pincel não é possível alcançar o que se pode obter pela caneta. O pincel é confusão e não pode alcançar as sinuosidades do cérebro, a caneta é mais afiada.”²⁵

Observando o percurso pictórico de Maliévitch, percebe-se a rapidez com que o artista compreende as variadas correntes artísticas da época, passando com maestria e em questão de meses ou poucos anos de um sistema a outro, conhecimento prático que forneceu as bases para seu trabalho teórico e pedagógico.

No entanto, esse reconhecido virtuosismo de Maliévitch não se restringe a uma mera aptidão técnica de reprodução das diversas faturas pictóricas de sua época, mas comprova não só a capacidade do artista de perceber a essência e a estrutura plástica de cada corrente

²⁴ K. S. Maliévitch, “De Cézanne au Suprematisme”. In MALÉVITCH (1974, p. 79).

²⁵ K. S. Maliévitch, “Le suprematisme, 34 dessins”. Ibid., p. 123.

artística quanto revela um projeto de análise das leis que regem cada um dos sistemas artísticos da época:

[...] desde 1910, eu tentei compreender as correntes de pintura que começaram a se desenvolver a partir de 1909. Por que um pintor se distingue de outro, por que suas condutas pictóricas são variadas, de quais pontos se originam? ²⁶

A *Teoria do elemento adicional em pintura* foi o eixo do método pedagógico de K. Maliévitch e sua origem está relacionada com a trajetória pictórica do artista, o qual de 1905 até aproximadamente 1919 produziu a partir das mais variadas tendências, dentre elas: Impressionismo, *Art nouveau*, Simbolismo, Primitivismo russo, *Fauvismo*, Cubo-futurismo, Realismo Trans-mental e Realismo Cubo-futurista (denominações criadas pelo artista), Alogismo e Suprematismo.

Tal pesquisa foi fundamentada pelo contato do artista com a produção contemporânea da vanguarda européia, fato possibilitado pelas estreitas relações culturais estabelecidas no final do século XIX e começo do século XX entre Rússia e Europa (sobretudo com a França e a Alemanha) e que foram de extrema importância para a formação dos artistas da vanguarda russa.

A formação desse ambiente de renovação cultural na Rússia teve sua origem durante a segunda metade do século XIX a partir da consolidação de duas tendências filosóficas e políticas antagônicas: o eslavofilismo e o ocidentalismo.

Segundo discute Valentine Marcadé (1971), em contraposição aos ocidentalistas, que viam na Europa um modelo de progresso e desenvolvimento a ser seguido,

[...] os eslavófilos [...] preconizavam como única via aceitável para a Rússia o retorno ao passado e a criação de instituições responsáveis por dados religiosos, históricos, geográficos e lingüísticos do próprio país. [...] eles queriam revelar à Rússia sua originalidade nacional e

²⁶ K. S. Maliévitch, “De la theorie de l’element additionnel en peinture” (Notas estenográficas de uma sessão de trabalho no Instituto de cultura artística de Leningrado - 16 de junho de 1926). In MALÉVITCH, K. S., *La Lumière et la Couleur*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1981, p. 150.

valorizar suas riquezas artísticas. [...] Mas quer fossem direcionados ao passado ou centrados no futuro, os eslavófilos assim como os ocidentalistas tinham um mesmo ideal que desejavam alcançar por vias diferentes: dar ao povo russo sua dignidade humana e lhe criar condições de vida e de trabalho melhores.²⁷

Porém, se em meados do século XIX a distinção entre essas duas correntes de pensamento parece clara, não se pode afirmar o mesmo em relação à conjuntura ideológica e cultural do final do mesmo século.

Se por um lado era nítida a tendência eslavófila nos artistas Ambulantes, expressa no desejo de criar uma arte didática, ligada aos aspectos exclusivos da cultura, das tradições e da realidade russa, não se pode negar que, embora interessados pelas pesquisas formais da vanguarda européia, os futuristas russos também não estivessem profundamente atentos à discussão dos problemas nacionais ou ainda ao desejo de afirmar sua independência frente aos movimentos artísticos ocidentais.

De acordo com as pesquisas de Camilla Gray (1962) e Valentine Marcadé (1971), no final do século XIX havia na Rússia mais de trinta colecionadores que contribuíram ativamente para a renovação das artes e ciências da época, tendo influência não só nos círculos culturais, mas nos setores industriais e comerciais de Moscou e São Petersburgo. Uma burguesia interessada em colecionar não somente a arte russa, mas disposta a investir nas mais recentes pesquisas plásticas ocidentais.

Dentre as mais importantes coleções desse período, destacavam-se os acervos particulares de Serguei Ivanovitch Chtchukin e Ivan Abramovitch Morozov que possibilitaram aos artistas russos entrar em contato com as mais novas tendências da vanguarda européia.

²⁷ MARCADÉ, Valentine, *Le Renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1971, p. 18.

Guiando-se pelo gosto pessoal ou seguindo os conselhos de importantes marchands como Durand-Ruel, Vollard, Kahnweiler e Bernheim Jeune, os colecionadores Chtchukin e Morozov adquiriram mais de quatrocentas obras que iam do Impressionismo ao Cubismo e incluíam trabalhos de Vlaminck, Bonnard, Vuillard, Maillot, Marquet, Pissaro, Signac, Manet, Sisley, Renoir, Degas, Monet, Derain, Denis, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso, Rousseau, entre outros.

Em 1918 esses acervos foram nacionalizados e até 1923 estiveram organizados em duas instituições independentes – os Primeiro e Segundo Museus Nacionais da Nova Pintura Ocidental, que existiram até 1923, sendo em 1928 fisicamente unidos. Quadros de outras coleções particulares como as de M. A. Morozov, N. P. Riabuchinski, M. S. Tseitlin, etc. também foram agregados aos museus. Posteriormente, as coleções foram distribuídas entre os museus Púchkin (Moscou) e Ermitage (São Petersburgo).

Além da existência das coleções de arte na Rússia, o intercâmbio cultural com o Ocidente foi possibilitado por outros meios, dentre eles, a publicação de várias revistas especializadas em arte, como *Mir iskusstvo* (*Mundo da Arte*, 1910-1917), *Toison d'Or/Zolotoie Runo* (*Tosão de Ouro*, 1906-1909) e *Apollon* (1909-1917); pelas exposições e salões de arte da vanguarda européia e russa organizadas pelos grupos *Mundo da Arte*, *Tosão de Ouro* e *Bubnovyi Valiet* (*Valete de Ouros*, 1910-1917) e pela grande difusão nos círculos artísticos russos dos escritos da vanguarda européia.

Dentre as mais célebres dessas associações, a *Toison d'Or* (responsável pela revista homônima financiada pelo marchand Nicolai Riabuchinski) organizou três grandes exposições, sendo que a primeira ocorreu em 1908, em Moscou.

Nessa exposição franco-russa foram exibidos duzentos e oitenta e dois quadros e três esculturas. Além dos trabalhos de artistas russos – dentre os quais Larionov e Gontcharova - integraram a exposição obras de Maillol, Rodin, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Maurice Denis, Van Dongen, Matisse, Derain, Marquet, Pissarro, Sisley, Renoir, Lautrec, Braque, Cézanne, Gauguin e Van Gogh. Em conjunto, a *Toison d'Or* publicou vários artigos a respeito da exposição e dos artistas participantes e também um número especial sobre a arte francesa.

Entre janeiro e fevereiro de 1909, ocorreu a segunda exposição organizada pela revista, na qual as obras francesas e russas foram expostas nas mesmas salas. Dentre os expositores estavam Braque, Marquet, Van Dongen, Rouault, Matisse e Vlaminck. Os russos foram representados por obras de Gontcharova, Larionov, Robert Falk e Kouzma S. Petrov-Vodkin.

No final de 1909 e início de 1910, ocorreu a última das três exposições, composta predominantemente por trabalhos de Gontcharova e Larionov.

Entre 1908 e 1914, um grande número de artistas russos viajou à França para realizar estudos nas academias e ateliês de artistas europeus. A lista incluía nomes como o de Arkhipenko, Lipchits, Tsadkin, Chagal, Puni, Gabo, Lissitski, os irmãos Pevzner, Tatlin, Larionov, Gontcharova, Filonov, Popova, Èxter, Udaltsova e Sonia Tersk (esposa de Robert Delaunay).

Como relata Camilla Gray (1962), Maria Vassilieva foi uma das primeiras artistas a estabelecer residência na França. Graças a uma bolsa concedida pela imperatriz, fixou residência em Montparnasse tornando-se aluna de Matisse por volta de 1905. Já em 1909, a artista fundou a *Academia Vassilieva*, que se tornou um importante ponto de encontro de artistas russos e franceses.

Dentre os inúmeros exemplos, é possível citar ainda os nomes de N. Udaltsova e L. Popova, que foram alunas de Le Fauconnier e Metzinger durante os anos de 1912-1913 ou de

N. Gabo, o qual afirmava ter assistido aos cursos de história da arte de Wölfflin durante os anos de 1912-1913²⁸. São noticiados também os laços de amizade de Èxter com Braque, Picasso e em especial com Fernand Léger.

A influência de F. Léger na cultura artística russa do período é bastante extensa, seja por seu contato com artistas russos residentes em Paris, ou pela divulgação de seus trabalhos em exposições realizadas na Rússia, a exemplo da mostra *Valete de Ouros* (Moscou - janeiro de 1912) onde foi exposto *Esboço para três retratos* (1910-11). Além disto, duas conferências foram proferidas por Léger na *Academia Vassilieva: As origens da pintura e seu valor representativo*, em maio de 1913, e *As realizações pictóricas atuais*, em junho de 1914.

Também é possível que Tatlin, por ocasião de sua estadia em Paris, onde entrou em contato com Picasso, tenha visitado a exposição de Boccioni na Galeria Boétie (10 de junho até 16 de julho de 1913) na qual foram apresentadas as obras *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (1912) e *Formas únicas na continuidade do espaço* (1913). Críticas e artigos sobre a obra de Boccioni também foram publicados na edição de setembro da revista *Apollon*.

Por fim, a respeito da circulação dos escritos europeus na Rússia é possível citar a tradução e publicação pela imprensa russa, no ano de 1909, do *Manifesto Futurista* de Marinetti; *Do Cubismo* de Gleizes e Metzinger, pela revista da *União da Juventude*, em 1913; de trechos de *Notas de um pintor* de Matisse, no sexto número da revista *Toison d'Or* ou a publicação, em 1914, (mesmo ano em que Marinetti realiza uma série de conferências na Rússia) de uma coleção de manifestos do Futurismo italiano, dentre eles: o *Manifesto técnico da literatura futurista* de Marinetti; *A Arte dos rumores* de Russolo; *A Pintura dos sons, rumores e odores* de Carrà; *A Escultura Futurista* de Boccioni, etc.

²⁸ Segundo carta do artista a Werner Hofmann, datada de 2 de agosto de 1960. Documentos de Gabo, Biblioteca Beinecke de Livros Raros e Manuscritos, Universidade de Yale, p. 1 apud LODDER (1988, p. 270).

Por fim, ressalta-se a tradução e publicação em russo no ano de 1912, de *Abstraktion e Einfühlung* (1907), de W. Worringer, realizada por E. Spandikov, um dos fundadores da associação *União da Juventude*.

2. ARTE E EDUCAÇÃO NO PERÍODO PÓS-REVOLUCIONÁRIO RUSSO

2.1 Projeto artístico e projeto ideológico: uma questão contraditória

Até 1917, o sistema de ensino artístico na Rússia encontrava-se nas mãos da Academia oficial, estabelecimento avesso às manifestações da vanguarda, de difícil acesso às massas e alheio à formação cultural destas. Aos olhos da vanguarda artística, a produção acadêmica apresentava-se como uma espécie de regalia restrita à burguesia que atendia aos gostos – muitas vezes importados do Ocidente – de uma elite. Com isto, para a maior parte da população, que vivia em um país imerso em incontáveis problemas econômicos e sociais as questões artísticas não pareciam compor uma das exigências mais vitais.

As Revoluções de 17, apoiadas por muitos artistas, ajudaram a reforçar uma série de idéias no campo da arte que incluíam o culto ao novo, a aversão à cópia e aos modelos do passado e a condição irrevogável da liberdade de criação artística. Neste contexto, os moldes “opressores” da Academia eram insustentáveis.

Embora a nova direção do país apontasse para a existência democrática de todas as correntes artísticas, as antigas Academias foram abolidas; política de substituição/aniquiração que seria retomada anos mais tarde pelo poder stalinista com a implantação do realismo socialista:

A Academia, como um organismo rejeitando a criação artística e sustentando os cânones artísticos, não tem o direito à existência. Ela não deve existir porque o que está em questão são os interesses reais da criação artística da humanidade. A história e a lógica clamam por isso. A Academia de Belas Artes de Petersburgo é um estabelecimento criado e fundado sobre o modelo de todas as Academias européias e é por esta razão inviável e impossível de reformar. Tal estabelecimento, [...] deve [...] conforme nossa convicção mais conclusiva ser abolido.

Uma escola artística superior deveria nascer, e seria organizada segundo as necessidades e os desejos dos alunos e professores em uma escola artística livre.²⁹

Na esfera cultural, fazia-se necessária a realização de um programa artístico coerente com os ideais da vitoriosa revolução socialista: cidades e ruas foram rebatizadas e a destruição em praça pública dos monumentos e símbolos do czarismo estava na ordem do dia.

A política cultural de “propaganda dos monumentos” proposta por Lênin instituía a substituição dos monumentos czaristas por novas obras que homenageassem figuras da cultura russa, como Uspenski e Dostoievski, e os heróis da revolução e da nova sociedade, em uma lista que ia de Marx a Cézanne.

Todavia, não poucas contradições marcaram esse período de transformações. Desde a revolução de fevereiro, vários grupos artísticos mobilizaram-se para que um órgão responsável pelos assuntos artísticos fosse eleito por eles de forma que a vida artística do país estivesse sob o controle dos próprios artistas. Ao Estado, por sua vez, caberiam as tarefas de financiamento e controle geral. Isto porque, do ponto de vista da vanguarda, a abertura de um organismo governamental de controle das artes não entrava em acordo com a concepção liberal destes artistas e ia contra o clima anárquico que havia permeado as revoluções de 1917. Porém, as divergências estéticas e disputas entre os artistas constituíam um entrave às exigências centralizadoras de um regime que visava à coletivização da produção artística.

A nova forma de organização foi definida em novembro de 1917 com a criação do *Narkompros - Narodnyi komissariat prosvechtcheniia* (Comissariado do povo à instrução),

²⁹ G. Iatmanov, S. Tchekhonin, P. Vaulin, A. Matveev, D. Chterenberg, N. Punin, A. Karev, N. Altman, “Déclaration du Collège des Affaires Artistiques et de la Production Artistique de Pétersbourg auprès de la Section des Arts Plastiques du Commissariat à l’Instruction au sujet de l’Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg”. In CONIO (1987, p. 301).

sendo este dividido em várias seções, dentre elas, a *Teo* (Seção Teatral), a *Muzo* (Seção Musical) e a *Izo* (Seção de Artes Plásticas).

Fundada em fevereiro de 1918, a *Izo* (*Otdel izobrazitelnykh iskusstv*) dividia-se nas subseções de pedagogia, de arquitetura, do cinema, de produção artística, de edição artística, de trabalhos artísticos e de decorações teatrais. Da *Izo* de Petrogrado, dirigida inicialmente por David Chterenberk (1918-1919) faziam parte: Natan Altman, Punin, Maiakovski, Brik, entre outros. A Seção de Moscou, dirigida a princípio por Tatlin, era composta por Falk, Kandinski, Morgunov, Rozanova, Udaltsova, Chevtchenko, entre outros.

Essa multiplicidade demonstra o espírito eclético e até certo ponto liberal com que foi organizada a Seção, embora a *Izo* de Moscou tenha se diferenciado da de São Petersburgo tanto por ter a maioria de seu quadro de funcionários formado por artistas “de esquerda” quanto por agregar em sua direção alguns parentes de figuras importantes do poder bolchevique, a exemplo da irmã e da esposa de Lênin e as esposas de Lunatcharski, Zinoviev, Kamenev e Trotski.

Logo após a Revolução, Maliévitch foi eleito como um dos membros da comissão para proteção das obras artísticas e históricas, sendo também nomeado comissário para a proteção das obras do Kremlin. O artista fez parte da Federação dos Artistas Esquerdistas antes de integrar o *Narkompros*, assumindo cargos simultaneamente na *Izo* de Moscou e Petrogrado, situação mantida até o início de 1919 quando um decreto proibiu o acúmulo de cargos, fato que o obrigou a abandonar seu ateliê de Petrogrado.

Sob a direção de Anatoli V. Lunatcharski (dramaturgo e amigo de Lênin), o *Narkompros* buscava mediar a rivalidade existente entre as diferentes correntes, abrindo espaço aos artistas na organização do novo sistema cultural. Assim, no âmbito das artes visuais, os artistas “de direita” (representados pelos ambulantes e simbolistas), “de centro”

(cezannistas/fauves) e “de esquerda” (ou “futuristas”, generalizando-se os cubofuturistas, suprematistas e construtivistas) aceitaram trabalhar ao lado do governo com o objetivo de criar um coletivo para efetuar as reformas culturais do país.

Por volta de 1912-1913, o termo futurista passa a ser usado pela imprensa russa para designar de maneira generalizante as manifestações da vanguarda, sobretudo àquelas que visavam perturbar a moral e a ordem pública por meio de escândalos programados. David Burliuk e Maiakovski foram os primeiros a aceitar a denominação, problemática desde o princípio por fazer referência ao movimento italiano, do qual os vanguardistas russos sempre fizeram questão de se proclamar independentes. Depois de 1917, os grupos vanguardistas de Moscou e São Petersburgo (cubo-futuristas e egofuturistas) passaram a ser chamados de “esquerdistas”.

Nos primeiros anos do regime soviético, o termo *levoie iskusstvo* (arte de esquerda) aparece associado a diversas manifestações artísticas da vanguarda (pintura, escultura, arquitetura, teatro, literatura e poesia), que em suas propostas apresentavam uma postura de ruptura radical com o passado e com as tradições artísticas importadas do Ocidente. A arte abstrata e não-figurativa, o Construtivismo e o Futurismo russo foram algumas das formas artísticas designadas como manifestações “esquerdistas”, termo que adquire na URSS um caráter evidentemente ideológico. Isto porque, embora do ponto de vista formal muitas das pesquisas russas e européias estabeleçam proximidades, o tipo de produção designada como arte de esquerda não pode ser analisada, simplesmente dentro do quadro da arte moderna, ou seja, não pode ser qualificada apenas enquanto corrente ou tendência artística.

No quadro pós-revolucionário russo, a “arte de esquerda” foi concebida por seus protagonistas como uma ferramenta de transformação social, uma “arma” de ação inserida no contexto de reformulação dos hábitos individuais e coletivos, das relações pessoais, do

ambiente e da própria consciência do homem, fato a partir do qual se estabelece a distinção entre os trabalhos coletivos empreendidos pelos artistas da vanguarda russa e a arte de ateliê européia (muitas vezes considerada inacessível a maior parte da população pelos próprios artistas europeus).

Além disso, os chamados “artistas de esquerda” destacaram-se como os maiores entusiastas dos ideais revolucionários, e embora suas pesquisas abstratas apontassem para a aplicação na indústria, suas idéias foram muitas vezes vistas com desconfiança por A. Lunatcharski que, apesar de um posicionamento tido como liberal, alimentava severas críticas ao futurismo, considerado por ele um “crescimento degenerado da arte”.

Naum Gabo, em entrevista a Arbam Lassaw e Iliia Bolotovski, dá um testemunho privilegiado sobre o assunto:

[...] nós não éramos muito bem vistos pelo governo, que se contentava em nos tolerar. Os dirigentes oficiais do partido não tinham por nós nenhuma simpatia. Durante a guerra civil, quer dizer, até 1920, eles não tiveram muito tempo de procurar briga conosco. Lênin havia dito um dia, abertamente, que ele abandonava para Lunatcharski a tarefa de se ocupar de todas as questões relativas à arte. Lunatcharski era um espírito tolerante. De formação intelectual bastante ocidental (de fato, ele esteve por muito tempo exilado na França), conhecia as tendências que se manifestavam no mundo artístico contemporâneo e vigiava de perto sua evolução; mas ele não estava de acordo conosco.³⁰

Em diversos de seus escritos, Lunatcharski era contundente ao afirmar que as manifestações artísticas “futuristas” seriam impotentes para expressar a nova ideologia revolucionária, além de derivarem diretamente da “arte burguesa da boemia parisiense”. Em sua perspectiva, a ausência de tema e a destruição das formas figurativas dos trabalhos “futuristas” ameaçavam a inteligibilidade das obras pelos camponeses e operários, atitude que era associada à ausência de conteúdo ideológico - dado primordial à arte revolucionária - traindo a tarefa de porta-voz que cabia aos artistas na época.

³⁰ N. Gabo, “La Russie et le constructivisme”. In READ; MARTIN (1961, p. 162).

Segundo o Comissário:

[...] os “esquerdistas” – que a este respeito se acham mais perto da revolução – se encontram prisioneiros de uma tendência internamente decadente, ainda que exteriormente ruidosa e turbulenta até ao puro formalismo, que tão devastadoramente influiu na arte do Ocidente nas últimas décadas. Até muito recentemente sentiam uma contínua inclinação pelo absoluto vazio de conteúdo e pelo que se costuma chamar “estilo abstrato”. Como é natural, os artistas sem ideologia ou sem temática não podiam dar nenhuma arte ideológica, nenhuma magnífica ilustração pictórica ou escultórica dos grandes acontecimentos históricos de que haviam sido testemunhas.³¹

A pluralidade artística possibilitada pelo Comissariado abriu espaço à criação de projetos igualmente múltiplos no interior da *Izo*, que ao fim mostraram-se inconciliáveis com a visão leninista e, mais adiante, stalinista da cultura. Assim, embora o Comissariado tenha encontrado na ala de esquerda um maior número de adeptos, os ideais de liberdade e autonomia defendidos pelos artistas “de esquerda” chocavam-se claramente com a política unilateral dos bolcheviques.

É exemplar sob esse aspecto a participação de A. Lunatcharski na *Proletkult* (*Proletarskaia kultura* - Organização da Cultura Proletária), grupo fundado em agosto de 1917, tendo Bogdanov (Aleksandr Malinovski), cunhado de Lunatcharski, como seu principal teórico.

Já em 1920, a organização ganhou a oposição de Lênin por ocasião do *Primeiro Congresso da Proletkult* ao reivindicar a direção da vida cultural do país e a construção de uma cultura operária.

De acordo com Bogdanov, a cultura proletária deveria avançar tanto quanto os campos da economia e política, desenvolvimento que não poderia ser deixado nas mãos do governo

³¹ A. Lunatcharski, “O Governo Soviético e a Arte”. In LUNATCHARSKI, Anatoli, *As artes plásticas e a política na URSS*, Lisboa: Editorial Estampa, 1975, pp. 87-88.

bolchevique. Evidentemente, Lênin via com desconfiança tais idéias e criticava a “influência do futurismo” e outras “tendências burguesas” na construção de uma cultura proletária.³²

Com o tempo, o grupo (dentre tantos outros, como a *Lef* - Frente de esquerda da arte³³) sofreu coerções cada vez mais severas do governo, pois na medida em que reivindicava o controle sobre o sistema cultural, estabelecia uma espécie de concorrência com o partido, o qual buscava manter sua hegemonia também no âmbito da revolução cultural; fato concretizado em 1932, com o decreto *Sobre a reforma das organizações literárias e artísticas* que determinava a dissolução dos grupos artísticos e literários impondo um controle ideológico sobre estilo e tema e, em 1934, com a instituição do dogma do realismo socialista.

Como relata A. Lunatcharski, em 1920, a *Proletkult* foi colocada sob o controle do *Narkompros* e reestruturada segundo as propostas de Lênin:

[Lênin] temia que a Proletkult tentasse se ocupar também da “elaboração” de uma ciência proletária e, em geral, de uma cultura proletária total. Isto lhe parecia, em primeiro lugar, uma tarefa totalmente impossível e deslocada da sua época; em segundo lugar, pensava que com estas iniciativas, de momento imaturas, o proletariado voltasse as costas ao estudo e à assimilação dos elementos científicos e culturais já existentes; em terceiro lugar, Vladimir Ilitch temia igualmente que a Proletkult se convertesse no ninho de uma heresia política. Considerava com muita hostilidade, por exemplo, o grande papel que naquele tempo tinha A. A. Bogdanov na Proletkult.³⁴

Lunatcharski via-se, por outro lado, diante da tarefa de mediar a realização de um conjunto de projetos inovadores em um contexto no qual a grande maioria da população era

³² In “O proletkultakh”, *Pravda*, n. 270, 1º de dezembro de 1920.

³³ A *Lef*, sob a direção de Maiakovski, teve existência em Moscou de 1922 até 1929. Somavam-se ao grupo S. Tretiakov, Kamiênski, Pasternak, Krutchônikh, Rodtchenko, Eisenstein, entre outros. Em sua revista homônima, com sete números publicados, os artistas estabeleceram debates sobre as implicações sociológicas da arte através do cinema, documentário e arquitetura. Os partidários da *Lef* propunham que o papel da vanguarda era o de conduzir o proletariado na reconstrução do “modo de vida”, conduta defendida por Maiakovski já no projeto apresentado às autoridades, no qual esclarecia sua intenção de fazer da revista um meio de luta contra “os desvios individualistas, formalistas e estetizantes” e um meio de propaganda da ideologia comunista junto aos artistas. Seus teóricos defendiam também a formação de escolas de arte sobre bases políticas, nas quais a arte seria útil à formação da nova sociedade, não apenas do ponto de vista econômico, mas também do ponto de vista ideológico.

³⁴ A. Lunatcharski, “Lênin e a arte”. In LUNATCHARSKI (1975, pp. 15-16).

iletrada, o que implicava em reconhecer que esta população não tinha a total dimensão das tradições culturais que estavam sendo rechaçadas pela vanguarda emergente.

Como aponta S. Djafarova (1993), a adesão dos artistas à *Izo*

[...] desempenhou um papel capital no breve apogeu da vanguarda, mas forjou também a ilusão que essa vanguarda foi admitida (e compreendida) por uma sociedade a qual importava se sentir moderna, ilusão segundo a qual os valores artísticos conhecidos por uma elite, objetivamente complexos e inabordáveis [...] tornar-se-iam subitamente acessíveis aos “mestres da Terra”.³⁵

Em contrapartida, ao se ocupar da decoração de espaços e espetáculos populares, ao assumir cargos no interior de instituições estatais e tendo suas obras adquiridas pelo governo, artistas como Maliévitch, Tatlin, Altman, Èxter e Popova garantiram, mesmo que por um curto período e sob a desconfiança das alas mais conservadoras do governo e da imprensa, o posto de destaque da arte abstrata/não-objetiva. Contudo, esta ligação da arte de vanguarda com a imagem do novo regime constituiu uma das questões mais controversas da época.

Como afirma Christina Lodder:

Apesar dos artistas mais progressistas, os chamados futuristas, terem dirigido a IZO, isto não quer dizer que sua arte foi aceita como a estética oficial ou que sua política artística foi favorecida pelo partido. Pejorativas afirmações de que a IZO era “futurista” aparecem em data tão prematura como 24 de novembro de 1918. Naquele dia aparecia no *Pravda* uma declaração que acusava o departamento de desperdiçar os dois milhões de rublos de seu fundo de aquisições, pois em lugar de comprar respeitáveis obras de Benois ou Golovin havia adquirido obras dos “futuristas, esse movimento pictórico cujo futuro é uma questão ainda não traçada.”³⁶

Compartilhando da premissa de que a aquisição de um “certo nível de cultura” era indispensável à construção do socialismo, o conceito de instrução, peça chave da política do *Narkompros*, era concebido por Lunatcharski em um panorama que muito além dos aspectos

³⁵ S. Djafarova, “Une politique de diffusion de l’art moderne – Les Musées de la Culture Artistique”. In *L’Avant-Garde Russe – Chefs-D’Oeuvre des Musées de Russie, 1905-1925*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 30 janvier-18 avril, 1993, p. 51.

³⁶ LODDER (1988, p. 52).

básicos da formação cultural (como a alfabetização) relacionava-se à tarefa de difusão ideológica do socialismo e à consolidação de uma cultura proletária.

Dentre as aspirações dos anos 20, acreditava-se que a promoção de um nível cultural médio iria beneficiar os intercâmbios culturais e que o novo modo de vida coletivo facilitaria a circulação do conhecimento. Desta forma, a ideologia e a nova consciência política seriam estimuladas pelo contato da população inculta com os mais militantes. O novo homem idealizado pelo programa socialista iria, portanto, se desenvolver a partir destas novas relações coletivas.

Nesse panorama, coube à *Izo* lidar com questões teóricas e práticas relacionadas ao posicionamento das artes plásticas frente ao projeto sóciopolítico soviético. A *Izo* foi responsável por um conjunto de ações que incluíam a organização de exposições, a criação de museus e institutos de pesquisa artística e a compra de obras. Várias políticas de difusão da cultura foram implementadas pela Seção através de medidas como a publicação de livros de vulgarização da História da Arte, a organização de conferências destinadas aos operários, a organização de exposições gratuitas e nas ruas, a decoração de espaços públicos nas festas comemorativas, a ilustrações de livros, etc.

Além dessas medidas, destaca-se entre os anos de 1918-1923 a publicação pela imprensa russa de quatro revistas dedicadas aos debates da vanguarda artística: *Izobrazitelnoie iskusstvo* (*Artes da Representação*), *Iskusstvo* (*Arte*), *Iskusstvo kommuny* (*Arte da comuna*) e *Jizni iskusstvo* (*Vida da Arte*).

Por outro lado, desde o início do governo soviético surgiram simultaneamente programas de salvaguarda e restauração de monumentos históricos e obras de arte, de difusão de obras literárias como a edição de clássicos russos ou a enorme safra de traduções da

Biblioteca Universal, o que atesta a existência de interesses contraditórios entre as políticas culturais dos bolcheviques e os ideais de renovação artística da vanguarda.

Como aponta Vittorio Strada (1987), ao contrário das linhas mais radicais de pensamento, que apostavam na construção de uma cultura absolutamente nova, refutando valores passados,

[...] para Lênin, [...] era claro que o poder bolchevique só se conservaria se, superada a oposição internacional, ele fosse capaz de vencer a batalha cultural na frente interna, usando simultaneamente os meios de coerção e da convicção a fim de obrigar pelo menos uma parte da velha intelectualidade a colaborar com o novo regime.³⁷

Ou pelas palavras do próprio Lênin:

O lema do momento não é combater esses setores [a burguesia], mas conquistá-los. [...] A desconfiança em relação aos membros do aparato da burguesia é legítima e fundamental. Mas se recusar a utilizá-los na administração e na construção seria o cúmulo da tolice com enormes danos ao comunismo [...] Afinal, mesmo a Rússia atrasada produziu [...] capitalistas que sabiam como fazer uso dos serviços de intelectuais educados, fossem eles mencheviques, socialistas revolucionários ou sem partido. Seremos mais idiotas que esses capitalistas deixando de utilizar tal “material construtivo” para erguer uma Rússia comunista?³⁸

Embora o governo bolchevique tenha trabalhado no sentido de difundir a cultura entre a população (a exemplo dos decretos de 1918 e 1919, que instituíam a liquidação do analfabetismo) é evidente que a política de abertura cultural constituía um dado estratégico para o regime no sentido de recrutar todas as forças possíveis à realização de seus projetos ideológicos e políticos. A abertura em 1920 da *Glavpolitprosvet* (*Glavnyi politiko-prosvetitelnyi komitet Narkomprossa* – Comitê principal da educação política do

³⁷ V. Strada, “Da revolução cultural ao realismo socialista”. In HOBBSAWM, Eric et al. (org) *História do marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*, vol. IX, São Paulo: Paz e Terra, 1987, p. 132.

³⁸ LÊNIN, Vladimir Ilitch, *Collected Works*, vol. 28, Londres e Moscou, 1960-80, pp. 192, 389 e LÊNIN, Vladimir Ilitch, *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 37, Moscou, 1967-73, pp. 195, 41 apud CHAMBERLAIN, Lesley, *A Guerra Particular de Lênin – A deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique*, Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 56.

Narkompros), agência destinada ao controle geral da educação, das artes e da ciência, confirma tais interesses.

Nesse contexto, A. Lunatcharski foi a figura capaz de mediar, pelo menos até 1929, as diretivas do partido e os interesses dos artistas da vanguarda.

Alan Bird (1987) aponta que a relativa liberdade cultural dos anos 20 foi uma escolha deliberada da política soviética na medida em que o governo lidava com preocupações de primeira ordem, como a fome, a guerra, a consolidação política e a reconstrução econômica do país, ou ainda como resultado de uma interpretação idealista da teoria marxista da cultura, que via o ecletismo como um dado necessário para superar o momento de transição cultural.

Em retrospectiva, Naum Gabo atesta tal situação:

Sua atitude [da *intelligentsia* russa] em relação à arte moderna, e particularmente em relação à arte abstrata, era a mesma da *intelligentsia* de qualquer outro país do mundo. Uma pequena minoria, ou mais exatamente um pequeno grupo, era-lhe favorável, uma grande parte hostil; mas a massa da *intelligentsia* permanecia indiferente.³⁹

Em contrapartida, parece claro que a liberdade assistida a que foram submetidos os artistas fazia parte de uma habilidosa política na qual interessava ao governo que a força motriz da vanguarda não degenerasse numa total anarquia ou, o que parecia mais ameaçador a um partido totalitário, na formação de grupos opositores. Preocupação que não era de fato infundada, se considerado o exemplo da *Proletkult*, que por volta de 1920 já agregava um número de integrantes que excedia aos do partido bolchevique.

Visando à formação de uma cultura socialista, a política cultural adotada por Lunatcharski buscava consolidar a ligação entre estética e ideologia. De acordo com esta premissa, cabia ao Comissariado indicar de que forma seriam direcionadas as forças artísticas, assim como exercer o devido controle sobre estas:

³⁹ N. Gabo, “La Russie et le constructivisme”. In READ; MARTIN (1961, p. 159).

Como é natural, temos de proibir a propaganda que nos é hostil. No nosso tempo de revolução não podemos chegar à absoluta liberdade de propaganda. Mas este ponto requer muito tato, muitíssima precaução. Há que conhecer a história da arte para entender a arte contemporânea, para reconhecer com exatidão o amigo e o inimigo. Necessitamos que o inimigo perca o seu veneno e, em determinadas circunstâncias, cesse sensivelmente a sua ação. Para isso criamos a Direção Central de Literatura e Editoriais. E, por muito que se diga que a censura é algo de vergonhoso, eu direi que usar armas também é algo de horrível. Mas que fazer? De momento devemos usá-las. E a censura é uma dessas armas. Como toda espécie de arma, exige ser usada com habilidade.⁴⁰

A problematização das artes plásticas em relação ao contexto revolucionário da época ganhava outras diretrizes em ligação à concepção de revolução permanente.

Diante das transformações no cenário cultural em outras partes do mundo foi organizado em janeiro de 1919 um escritório internacional de “agitação e de propaganda das idéias artísticas e comunistas no Ocidente” tendo como propósito a criação de uma *Internacional de Arte* e de uma *União Profissional Internacional* dedicada à discussão da arte em conjunto com outras nações.

Sob esse aspecto, a Alemanha com a Bauhaus estabeleceu um debate bastante próximo ao dos institutos artísticos na Rússia, tanto no que se refere à ligação entre arte e produção, quanto às novas visões da arte e da arquitetura. Analogamente, na Hungria, sob o comissariado cultural de Georg Lukács, foram abertas universidades operárias e os pintores e escritores assumiram cargos no governo dedicando-se às tarefas de agitação e propaganda política.

Na emergente URSS, tornava-se evidente o desejo de renovar os símbolos da cultura e construir um novo “modo de vida”. Como consequência, o trabalho artístico esteve inserido nas problemáticas ideológicas e educativas convertendo-se em uma ferramenta de propaganda

⁴⁰ A. Lunatcharski, “O governo soviético e a arte”. In LUNATCHARSKI (1975, p. 101).

e em uma espécie de protótipo (muitas vezes esquemático) à construção da modernidade russa:

[...] a arte organiza nosso sentimento, serve de cimento que liga o coração e a inteligência em um todo, desfaz o desacordo que nasce frequentemente entre eles e assim favorece o desenvolvimento harmonioso da consciência social... Além disto, a arte é a ferramenta mais fina e mais perfeita para agir sobre as massas; ela luta mais facilmente que a ciência em meio à vida cotidiana e à família.⁴¹

Ou na perspectiva de A. Lunatcharski:

Assim, pois, eu espero muito da influência da revolução na arte, espero simplesmente a salvação da arte, a salvação do pior gênero de decadência, do puro formalismo; a revolução deve devolver à arte o seu destino autêntico: a poderosa e contagiosa expressão das grandes idéias e das grandes vivências.

Há seu tempo, o Estado tem também outra tarefa contínua na sua atividade cultural: difundir o gênero revolucionário de idéias, de sentimentos e de ações, por todo o país. Poderá a arte ser-lhe útil a este respeito? A resposta vem por si só: se a revolução pode dar à arte uma alma, a arte pode dar à revolução a sua boca.⁴²

Nesse sentido, as artes do espetáculo foram reconhecidas como meios influentes na mobilização das massas e divulgação de idéias, tanto no país quanto no exterior:

O teatro tem sido freqüentemente chamado de grande tribuna, um grande rosto de propagação [...]. A música sempre desempenhou um enorme papel em movimentos de massa: hinos, marchas, formam um atributo indispensável a estes. Nós só temos que expandir esta força mágica da música sobre os corações das massas e trazer isto no extremo grau de definição e direção.⁴³

Em virtude desse raciocínio, a indústria cinematográfica, assim como a maior parte dos teatros e coleções particulares de arte moderna foram nacionalizadas e o cinema, em particular sua vertente documentária e didática, recebeu grandes investimentos do governo. Apenas como exemplo, *Encouraçado Potenkim* (Eisenstein) e *A Mãe* (Pudovkin) foram

⁴¹ Revista *Cultura Proletária*, citada por Lise Fontaine. In *Déprofessionnalisation de l'art em Union soviétique au lendemain de la révolution, 1986-1969* apud KOPP (1975, p. 132).

⁴² A. Lunatcharski, "A revolução e a arte". In LUNATCHARSKI (1975, pp. 78-79).

⁴³ A. Lunatcharski, "Art and Revolution", *Kamunisticheskoe prosvechtchenie (Instrução Comunista)*, n. 1, Moscou, 1920. In BOWLT, John E., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Londres: Thames and Hudson, 1988, p. 192.

encomendados pelo Comissariado por ocasião das comemorações do aniversário da Revolução de 1905.

Sob o comando de Meyerhold, o chamado teatro de agitação também teve grande desenvolvimento. A partir da iniciativa da Seção Teatral foram realizadas várias apresentações mobilizando milhões de pessoas entre atores e espectadores. A utilização das praças públicas como palcos a céu aberto, a encenação de eventos históricos como a Revolução e o forte apelo emotivo intensificado na presença das multidões propiciaram a aproximação das pessoas à linguagem teatral, em especial diante do fato de que a maior parte da população (85%) era iletrada.

Lembre-se também que até 1917 apenas vinte e cinco línguas dentre os mais de duzentos dialetos falados no Império Russo possuíam escritas (o alfabeto cirílico era utilizado no russo, bielorusso, ucraniano e outras línguas; o alfabeto árabe na escrita do tadjik, azeri, uzbek, kazakh, etc; o lituânio, o estônio e o letão utilizavam o alfabeto latim; por sua vez, o georgiano e o armênio tinham seu próprio alfabeto). Na década de 20, tal diversidade impunha um problema de primeira ordem ao governo que se sintetizava na seguinte dualidade: como mediar tal diversidade lingüística e cultural reconhecendo as heterogeneias na Rússia e construir uma organização política centralizada?

Nesse panorama, formas artísticas como o teatro, o cinema e os cartazes foram o meio de controle e direcionamento ideológico encontrado pelo governo em um contexto econômico e social caótico.

2.2 Os novos sistemas de ensino da arte (1918 - 1926)

A partir de 1918, assiste-se o surgimento de uma série de instituições de ensino artístico na Rússia. Após a criação dos Ateliês livres de arte do Estado (*Svomas - Svobodnye gosudarstvennye khudojestvennye masterskie*), seguiu-se a abertura dos Ateliês superiores de arte e técnica do Estado (*Vkhutemas – Vyschie gosudarstvennye khudojestvenno-tekhnitcheskie masterskie*, 1920-1928), substituídos pelo Instituto estatal superior de arte e técnica (*Vkhutein – Vyschii gosudarstvennyi khudojestvenno-mekhnitcheskii institut*, 1929-1930); o Instituto de cultura artística de Moscou (*Inkhuk – Institut khudojestvennoi kultury*, 1920-1922) e o Instituto de cultura artística de Petrogrado, criado em 1924 e renomeado no ano seguinte como Instituto estatal da cultura artística de Leningrado (*Guinkhuk – Gosudarstvennyi institut khudojestvennoi kultury*, 1925-26); e a Academia russa das ciências da arte (*Rakhn – Rossiiskaia akademiia khudojestvennykh nauk*, 1921-1925) renomeada Academia estatal das ciências das artes (*Gakhn – Gosudarstvennaia akademiia khudojestvennykh nauk*, 1925-1930).

Em linhas gerais, esse conjunto de institutos tentava atender às premissas do projeto artístico-pedagógico da *Izo* que contemplava as seguintes metas: a formação pedagógica, como forma de criar um contingente de novos docentes, a ênfase na formação técnica e a criação de trabalhos no campo da arte produtiva e o estabelecimento de institutos voltados à pesquisa científica da arte.

O primeiro passo foi dado quando as antigas academias de arte foram substituídas pelos Ateliês nacionais livres (renomeados em 1919 como *Svomas*) que se espalharam por uma série de cidades do antigo império russo.

Do ponto de vista administrativo, era assegurado a todo cidadão de mais de dezesseis anos o direito de se inscrever, o curso era gratuito tendo a duração máxima de sete anos. Cada grupo tinha à frente um ou mais professores divididos de acordo com sua tendência, que podiam ser eleitos pelos alunos ou previamente designados, sendo que existiam ainda ateliês funcionando sem a supervisão de professores. Durante o primeiro mês os alunos podiam freqüentar diversos ateliês, tendo ao final deste período que optar por um local de trabalho, embora fosse possível mudar de estúdio uma vez por ano. O curso compreendia uma jornada de seis horas diárias: durante o dia eram ministradas disciplinas de artes e durante a noite as disciplinas artístico-científicas (História da arte do Ocidente, da Rússia e contemporânea, História das artes decorativas, Filosofia da arte, Metodologia de ensino das artes plásticas, Anatomia plástica, Perspectiva, Teoria das sombras e geometria descritiva), obrigatórias àqueles que desejassem obter a formação pedagógica.

Os fundamentos teóricos do programa dos Ateliês livres do Estado davam ênfase ao estudo dos fenômenos artísticos tendo como função primordial desenvolver nos alunos as faculdades de observação e percepção visual.

Lecionando no *Svomas*, Maliévitch definia seu programa do ano escolar de 1919-1920 da seguinte maneira:

O ateliê compreende duas divisões: pintura e escultura. Tendência geral do ateliê: Cubismo, Futurismo, Suprematismo como novo realismo da concepção pictórica do mundo.

Tema n. 1- Grupo 1: abstração dos objetos, os volumes pictóricos e escultóricos, a superfície, a reta, linha fragmentada (curso preparatório do cubismo).

Tema n. 2- Grupo 2: 1) Cézanne, sua concepção pictórica do mundo. 2) A teoria cubista e o sistema de construção das formas. 3) A fatura pictórica. 4) Espaço e forma. 5) A natureza no sistema cubista. 6) O volume, a superfície, a reta, a linha fragmentada no sistema cubista. 7) Cubismo e natureza; estática e dinâmica. 8) Sistema pictórico dos elementos coloridos, pesos da forma e da construção.

Tema n. 2: escultura. Construção de formas segundo o sistema cubista.

Tema n. 3: Futurismo. Grupo 3: 1) Van Gogh, sua dinâmica e sua concepção do mundo. 2) Futurismo e natureza: a cidade e o campo. Elementos urbanos e rurais como fatores influenciando na construção do momento dinâmico. 3) Teoria do Futurismo. 4) Academia e Futurismo. 5)

Fatura pictórica e dinâmica. 6) Construção de elementos formais dos objetos segundo o sistema do Futurismo.

Tema n. 4: Suprematismo - Grupo 4: 1) Teoria do suprematismo. 2) Fatura dinâmica, pictórica e colorida. 3) Construção dinâmica das formas. 4) A forma, o espaço e o tempo. 5) A cor como arte bidimensional. 6) A cor e a cidade. 7) Construção de formas segundo o sistema do Suprematismo.⁴⁴

Durante os anos 20, o projeto de construção de um modo de vida coletivo relacionava-se a uma série de questões que incluíam a construção de uma sociedade mais igualitária, o que na esfera das relações de trabalho pode ser exemplificado pela busca de uma equivalência entre as profissões. Em ressonância a este contexto, muitos artistas trabalharam dentro de propostas coletivas que não distinguiram hierarquias entre artes menores e maiores, artistas e artesãos, visando uma formação global destes novos profissionais.

Dentre os vários exemplos do período, o *Manifesto do comitê de criação do Unovis* (*Otverditelei novogo iskusstvo* - Afirmadores da nova arte), coletivo fundado por Maliévitch no interior dos *Svomas* de Vitebsk (1919-1922), convocava

[...] à ação, ao voto e ao movimento, não somente os produtores de arte, mas também [os] camaradas ferreiros, montadores, caldeireiros, pedreiros, betoneiros, carpinteiros, fabricantes de máquinas, pilotos, entalhadores, mineiros, trabalhadores têxteis, alfaiates, costureiras e todos os fabricantes de objeto do mundo utilitário [...].⁴⁵

Tomando como ponto de partida as análises de obras de Cézanne, Van Gogh, Léger, Picasso e outros artistas, Maliévitch ministrava aulas teóricas nas quais eram estudados os sistemas cézannista, cubista, futurista e suprematista, não a partir de um ponto de vista historiográfico, mas visando uma abordagem prática à formação de novos artistas. A

⁴⁴ K. S. Malévitch, “Au Soviet des Seconds Ateliers Nationaux d’Art Libres” (*Programma zaniatii v masterskikh utchebnogo 1919 i 1920 goda*), 15 de setembro de 1919. TsGALI, fundo 681, inv. 1, dos. 845, p. 353. In KHANMAGOMEDOV, S., *Vhutemas-Moscou 1920-1930*, vol. I, Paris: Editions du regard, 1990, p. 197.

⁴⁵ Manifesto do Comitê de Criação do *Unovis*. “DE LA PART DE L’OUNOVIS. ALLONS SUR LA ROUTE DE L’UNIQUE AUDITOIRE PICTURAL. NOUS SOMMES PLAN, SYSTEME, ORGANISATION. DIRIGEZ VOTRE CREATION SUR L’APLOMB DE L’ECONOMIE”, Vitebsk, 1919-1920. In MALÉVITCH, K. S., *Le Miroir Suprematiste - Tous les articles parus en russe de 1913 a 1928, avec des documents sur le suprematisme*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1977, p. 87.

metodologia de ensino adotada por Maliévitch no interior do grupo serviria de base para sua atividade pedagógica no *Guinkhuk* de Leningrado.

O programa de ensino do sistema suprematista no interior do *Unovis* dividia-se nos seguintes eixos de análise:

1. Dinamismo colorido puro, sistema de edificação, economia, cenário, ornamentação, teatro;
2. Movimento suprematista incolor;
3. Teoria do movimento suprematista;
4. Arquitetura, suprematismo corporal de construção;
5. O quadrado, seu desenvolvimento econômico;
6. Filosofia do suprematismo. Ciência - negações da ciência. Desenvolvimentos da construção em si, conforme a natureza;
7. Pessoa e unidade. O coletivo enquanto via para a unidade.⁴⁶

Em relação às práticas artísticas, o curso tinha como enfoque os problemas relacionados à construção e composição das obras de arte, à fatura e ao tratamento da superfície pictórica. Eram realizadas ainda entrevistas e a aplicação de questionários individuais com o intuito de determinar as intenções e tendências artísticas de cada aluno.

A dinâmica de organização do *Unovis* se diferenciava da proposta dos Ateliês livres do Estado por abrir espaço aos alunos também à direção dos laboratórios de pesquisa. Nina Kogan, por exemplo, foi ao mesmo tempo aluna de Maliévitch e responsável por um ateliê onde desenvolveu alguns projetos teatrais em conjunto com outros alunos.

O cineasta Serguei Eisenstein oferece um relato interessante sobre as ações públicas do coletivo em Vitebsk:

Uma estranha cidade da província. Como tantas outras cidades de nossas regiões ocidentais – em tijolos vermelhos. Enegrecida pela fumaça e triste. Mas de uma estranheza singular. Nas ruas principais, os tijolos vermelhos são pintados de branco. E sobre este fundo branco correm círculos verdes. Quadrados laranja. Retângulos azuis. É a Vitebsk dos anos 20. O pincel de Kazímir passou sobre esses muros de tijolos... Diante de vossos olhos – círculos laranja, quadrados vermelhos, trapézios verdes... Confetes suprematistas, difundidos nas ruas de uma cidade surpresa.⁴⁷

⁴⁶ Programa do Coletivo *Unovis* dos Ateliês nacionais livres de Vitebsk. In *Almanaque*, n. 1, Vitebsk, 1920 apud MARCADÉ (1995, p. 205).

⁴⁷ S. Eisenstein, “Remarques sur Maïakovski” apud VALABRÈGUE, Frédéric, *Kazimir Sévérinovitch Malévitch – J’ai découvert un monde nouveau – Biographie, 1878-1935*, Marseille: Images en Manoeuvres Editions, 1994, p. 160.

Essa difusão do Suprematismo, seja por meio da produção visual do grupo ou pela publicação de algumas brochuras de Maliévitch, foi de fato notória, mas levantou uma série de suspeitas em relação aos métodos de ensino de Maliévitch e atraiu a atenção de críticos como Nicolai N. Punin, que chegaram a acusar o artista de criar uma espécie de “seita” suprematista em Vitebsk.

De acordo com pesquisas realizadas por Galina Demosfenova ⁴⁸, no final de 1920 o chefe da seção da *Izo* de Vitebsk enviou uma carta às autoridades governamentais informando que após a partida de Marc Chagal – que ocupava o cargo de chefe dos ateliês de Vitebsk – e a ocupação do cargo por Vera Ermolaieva, o quadro geral da instituição havia sido tomado por membros do grupo *Unovis*, ou mais precisamente, que dos cinco diretores dos ateliês, quatro faziam parte do grupo. Na carta, Maliévitch é ainda acusado de exercer uma influência unilateral no interior dos institutos ao trabalhar apenas a partir de princípios cubistas e suprematistas sem levar em conta o ensino de outras correntes artísticas.

Vindo de uma fecunda experiência interdisciplinar ao lado dos escritores e músicos do futurismo russo, Maliévitch desenvolveu no *Unovis* uma série de projetos coletivos. Pode-se mesmo afirmar que a obra de arte coletiva era a principal bandeira do grupo, no qual os projetos eram decididos, realizados e assinados colegialmente, chegando ao ponto de seus membros se vestirem com blusões que tinham bordados nos punhos quadrados pretos.

Fora o caráter anedótico do fato, muitas vezes ridicularizado por historiadores ou por artistas contemporâneos e dirigentes da *Izo*, a idéia de uma espécie de comuna artística tendo como base o Suprematismo não é despropositada nem deslocada do contexto ideológico da

⁴⁸ G. Demosfenova, “A propósito da atividade pedagógica de K.S. Maliévitch”. *Estética Técnica*, n. 59. Moscou, 1989 (pesquisas com base nos arquivos TsGALI URSS) apud VALABRÈGUE (1994).

época, no qual não apenas os artistas, mas uma série de teóricos de outras áreas buscava a construção de uma nova vivência e consciência coletivas.

Documentos da época atestam que o sistema suprematista era um dos focos do ensino desenvolvido por Maliévitch em Vitebsk. No entanto, a produção e os diários de alunos de Maliévitch confirmam que o Suprematismo nunca foi uma etapa obrigatória aos membros do grupo, mas ao contrário, que os elementos suprematistas sempre foram receitados e dosados com cautela aos estudantes.

Como expõe F. Valabrègue a respeito da questão:

Dizer que o suprematismo é a poção obrigatória reservada a todos é inexata. A esse respeito, Efim Raiak, com apenas 15 anos naquele momento, lembra-se que: “*Maliévitch tomava todas as precauções possíveis em relação aos alunos, insistindo [...] que ele queria somente despertar neles uma sensação verídica, adequada à natureza, da cor e da forma, e que, aliás, ele os resguardava dos estudos prematuros do suprematismo.*” Por outro lado, afirmar que Kazímir Sievierínovitch é inimigo incondicional de exercícios segundo o modelo ou a natureza, como pretendiam as autoridades da seção *Izo* de Vitebsk, parece ainda mais falso. Maliévitch jamais cessou de percorrer o caminho que vai do impressionismo ao cubo-futurismo em todos os sentidos: isso quer dizer que ele não hesita em ir pintar com seus alunos a partir do motivo. A pintora Anna Leporskaia guardou uma lembrança precisa e luminosa de um curso sobre o motivo que lhe deu K. Maliévitch em Petrogrado. Um outro testemunho de Gavris mostra um Maliévitch desejoso de ver os alunos saírem da influência da pintura francesa, mandando-os utilizar cores próximas de uma sensibilidade eslava.⁴⁹

Além disso, a abordagem de diversas correntes da vanguarda modernista por Maliévitch pode ser atestada pelas conferências públicas realizadas pelo artista nos meses de novembro e dezembro de 1920, em Vitebsk, as quais alcançaram grande repercussão.

Contudo, por discordar dos métodos pedagógicos aplicados por Maliévitch em Vitebsk, o chefe da *Izo* local recorreu aos órgãos competentes pedindo a expulsão do artista do cargo. A dissidência do grupo em relação às prerrogativas educacionais do Estado também levou o *Unovis* a ser considerado um coletivo ilegal pela subseção de instrução política do governo de

⁴⁹ VALABRÈGUE (1994, p.165).

Vitebsk, pois o grupo reivindicava a autonomia de suas atividades de ensino e pesquisa por discordar da estrutura de organização dos *Svomas*:

Estamos no momento dispersados nos ateliês das escolas, estamos divididos e separados, partilhados em jaulas e nós FAZEMOS a arte de maneira independente, enquanto o mundo vai em direção da unidade; um soldado não combate separadamente, mas em uníssono. Não seremos atuais se não ligarmos nossa pessoa a força una.⁵⁰

De fato, divergindo tanto no desenvolvimento de suas atividades como em suas ideologias, os Ateliês livres funcionavam como unidades independentes ao invés de reunir esforços e compartilhar um programa educacional comum.

Partindo então da premissa de que os institutos deveriam dar prioridade às necessidades do país, o modelo dos Ateliês foi reestruturado com base em uma organização coletiva de criação e produção artística.

Sob a tônica de reunir criação e técnica sem distinções hierárquicas surgem no final de 1920, da fusão dos Primeiros e Segundos Ateliês nacionais livres de arte, os *Vkhutemas*, que incluíam o ensino da pintura, escultura, arquitetura, cerâmica, artes gráficas, artes aplicadas, etc. O primeiro parágrafo do decreto instituindo os *Vkhutemas* definia-os como

[...] um estabelecimento de ensino superior artístico, técnico e industrial, no qual o objetivo [era] formar artistas altamente qualificados chamados a trabalhar pela indústria assim como futuros professores, responsáveis pelo ensino profissional e técnico.⁵¹

Embora o ensino das diversas disciplinas não fosse compartimentado dentro dos *Vkhutemas*, a diminuição de admissões nos cursos de pintura e escultura acompanhada do aumento de vagas nas faculdades de produção revela o apelo industrial da arte na época. Tal tendência confluiu na criação de instituições como a Academia russa das ciências da arte e o

⁵⁰ Manifesto do Comitê de Criação do *Unovis*. In MALÉVITCH (1977, p. 85).

⁵¹ “Décret du Conseil des Commissaires du Peuple sur les Vhutemas Ateliers Nationaux Supérieurs d’Art et Technique de Moscou – Paru dans le Recueil des Ordonnances et des dispositions du Gouvernement Ouvrier et Paysan”, n. 98, Moscou, 19 de dezembro de 1920, p. 540. In. KHAN-MAGOMEDOV (1990, p. 218).

Instituto estatal de cultura artística, dirigidas respectivamente por Kandinski e Maliévitch, artistas outrora afastados de institutos moscovitas por divergências ideológico-artísticas, seja no que concerne ao apelo espiritual ou místico de suas teorias ou pelas práticas experimentais de pesquisa artística.

Essa crítica à chamada “arte experimental” ou “de laboratório” pode ser entendida no contexto das reformas promovidas nos anos da NEP (Nova Política Econômica).

A necessidade emergente de modernização da Rússia deu impulso a uma série de medidas que incluíam a instituição do ensino gratuito em todos os seus níveis, o ensino a distância e noturno e a formação técnica, como desenvolvida na *Rabfak* (*Rabotchii fakultet* - Faculdade preparatória dos trabalhadores). Estímulo que proporcionou um salto considerável no nível de formação da população entre os anos 20 e 40.

Segundo dados expostos pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho:

Entre 1928 e 1941, o total de diplomados universitários cresceu de 233 para 908 mil. No ensino secundário, o salto registrado foi de 288 mil para 1,49 milhões de diplomados. Entre os matriculados nas *rabfaks*, houve um aumento de cerca de 50 para 285 mil, em apenas quatro anos, de 1928 a 1932.⁵²

Essa ligação entre indústria e criação coletiva era vista como fundamental ao desenvolvimento do país e representava, em contrapartida, o retorno do investimento estatal nos institutos. Entretanto, sob pressão do poder bolchevique, que via as pesquisas realizadas nos institutos fugirem dos ditames ideológicos do governo, os *Vkhutemas* foram, em 1927, substituídos pelo *Vkhutein* (Instituto superior de arte e técnica), sendo também este definitivamente fechado em 1930.

⁵² FILHO, Daniel Aarão Reis, *As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético*, São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 94.

Existiram ainda outras instituições voltadas à experimentação e análise dos fundamentos plásticos: o Instituto da cultura artística (*Inkhuk*) de Moscou e o Instituto estatal da cultura artística (*Guinkhuk*) de Leningrado, que apesar de possuírem estruturas semelhantes abordavam de maneira diferente as questões do ensino e da aplicação das artes, diferenciando-se tanto em suas propostas metodológicas quanto ideológicas.

Sob a direção de V. Kandinski, o *Inkhuk* tinha como projeto o estudo das diversas manifestações artísticas e suas possíveis interações visando uma síntese das artes. Sob severas críticas do *Grupo de análise objetiva da arte* (sob a direção de Rodtchenko) Kandinski foi afastado do instituto, fundando logo em seguida a Academia russa das ciências da arte (*Rakhn*), na qual desenvolveu suas pesquisas pedagógicas pela última vez na Rússia antes de sua partida para Berlim, no fim de 1921, onde assumiu o cargo de professor na Bauhaus, de 1922 a 1933.

A *Rakhn*, posteriormente transformada em *Gakhn* (Academia estatal das ciências da arte) assistiu a uma prolífera safra de conferências e publicações teóricas (*Boletim da Gakhn*), dentre elas as explanações de Maliévitch: *Sobre o princípio artístico: a cor, a luz, o pontilhismo no espaço e no tempo* (1923) e *A Teoria do elemento adicional em pintura* (1925).

O *Guinkhuk* de Leningrado, por sua vez, foi formado a partir do Museu da cultura artística de Petrogrado (MKHK), sob a iniciativa de K. Maliévitch e V. Tatlin. Tendo como proposta aliar as pesquisas teóricas e práticas dos professores e alunos, o ensino e a crítica das artes, as duas instituições passaram a funcionar como uma espécie de complexo cultural a partir de 1925. Esta união entre o museu e os laboratórios de pesquisa tinha por objetivo promover o livre acesso dos alunos às obras contemporâneas e facilitar a aprendizagem destes. Dentro desta nova perspectiva, o museu não se constituiria mais como um espaço contemplativo, mas como um organismo dinâmico que pudesse criar um sistema de

divulgação das pesquisas e acolher em seu acervo as obras de seus jovens artistas, financiando e impulsionando a produção em um país que havia liquidado com seus *marchands* e colecionadores.

No *Guinkhuk*, os artistas-professores buscaram criar métodos críticos e pedagógicos de inteligibilidade das artes por meio de processos de criação, experimentação e investigação científica da cultura artística. As abordagens subjetivas ou que se fundamentavam em fatos psicológicos, biográficos ou históricos foram suplantadas pela investigação dos elementos que compõem o vocabulário plástico, dentre eles: linha, ponto, plano, volume, cor, espaço, relação de planos, forças, tensões, ritmos, movimento, relações dinâmicas, estáticas e a inter-relação destes elementos na composição.

As pesquisas no *Guinkhuk* eram desenvolvidas em sete seções. Além das quatro seções principais, existiam ainda laboratórios secundários como a Seção experimental dirigida pelo pintor Pavel Mansurov e a seção dedicada ao estudo da fonologia, dirigida pelo poeta Igor Terentiev. Estes laboratórios anexos não eram considerados oficiais, motivo pelo qual seus diretores, assim como os demais colaboradores científicos, não tinham o direito à remuneração.

As quatro seções principais do *Guinkhuk* eram:

- *Seção da Cultura Orgânica*, dirigida por Matiuchin com colaboração científica de Boris, Maria e Xênia Ender e dedicada ao estudo da percepção dos elementos artísticos, como cor, volume e espaço;
- *Seção da Cultura Material*, dirigida por Tatlin até 1925, era dedicada à pesquisa dos elementos construtivos e materiais e voltava-se à elaboração de modelos à nova arte industrial. Com a partida de Tatlin para Kiev, foi transformada em *Departamento de Arquitetura Suprematista*, sendo depois renomeado *Laboratório da Ordem Suprematista*. Sob a direção de

Nicolai Suétin esta faculdade de arquitetura compreendia o ponto mais alto do projeto pedagógico de Maliévitch;

- *Seção da Ideologia Geral da Arte* teve a princípio Filonov como seu diretor, o qual desenvolveu uma teoria fundada sobre o estudo dos materiais. Entre 1925 e 1926, sob o nome de *Departamento da Metodologia Geral da Arte*, foi chefiado por Nicolai Punin;

- *Seção Teórica e Formal* (FTO) foi renomeada como *Departamento da Cultura Pictórica* e esteve sob a direção de Maliévitch, tendo como colaboradores científicos Vera Ermolaieva, Liev Iudin e Lazar Khidekel. Era subdividido no laboratório da cor, com Vera Ermolaieva a sua frente e no laboratório da forma, dirigido por Iudin. Neste local Maliévitch e seus alunos desenvolveram uma teoria crítica e pedagógica que visava analisar uma série de sistemas artísticos da época. O resultado deste trabalho foi a *Teoria do elemento adicional em pintura*.

Assim como ocorrera em Vitebsk, a atuação de Maliévitch à frente do *Guinkhuk* de Leningrado atraiu a desconfiança das autoridades locais. A partir de outubro de 1924 o Instituto tornou-se alvo de uma série de inspeções de órgãos estatais como a *Glavnauka* (Direção principal científica de instrução pública do *Narkompros*), o que resultou em seu fechamento no ano de 1926.

2.3 Do manifesto à tese: a sistematização do conhecimento artístico

Com a formação dos quadros docentes por integrantes da vanguarda russa, a produção artística passou na década de 20 por uma espécie de institucionalização ou legitimação acadêmica. No entanto, esta transição do manifesto à produção científica representou em essência a passagem da afirmação à análise através da sistematização do conhecimento artístico em teorias, tratados e metodologias de ensino e pesquisa.

O manifesto, enquanto texto de caráter emblemático foi o formato escolhido pelos artistas da vanguarda como meio de expressão mais coerente em um contexto de agitações ideológicas, de contestação dos cânones artísticos e de defesa da liberdade de criação. Transposto este momento e em resposta às exigências do período pós-revolucionário, os artistas se dedicaram ao desafio teórico de esclarecer a formação e os valores da nova cultura pictórica e de indicar caminhos para seu desenvolvimento. Assim, de uma posição informal (grupos de arte) e marginal (sob a alcunha de “futuristas”), os artistas passaram a ocupar os cargos de pesquisadores e docentes, posição que seguiu uma lógica natural, visto que grande parte dos artistas da vanguarda russa sempre vinculou a pena ao pincel.

Contudo, quando se fala da produção teórica desenvolvida por grupos como o *Unovis*, a *Lef*, a *Proletkult* e a *Opoiiaz*, é preciso levar em consideração o fato de que muitos dos princípios postulados, sobretudo nos anos subseqüentes à Revolução de 17, não podem ser enquadrados rigorosamente dentro de uma produção científica. Sem excluir a importância teórica e o papel pioneiro de grande parte dos trabalhos, percebe-se ainda certo tom emblemático, de auto-afirmação, fruto de um ambiente marcado por disputas e oposições entre artistas de diferentes tendências.

Por outro lado, é certo que esse processo de institucionalização da arte esteve vinculado a interesses práticos como a qualificação profissional e a criação de mão-de-obra e de produtos para a indústria, mas a transformação do sistema cultural ofereceu vantagens materiais aos artistas (assim como a outros profissionais, dentre eles, professores, cientistas, engenheiros, médicos, etc.) que incluíam a organização de exposições sem júri e a compra de suas obras pelo Estado.⁵³

⁵³ Sob uma perspectiva bem menos positiva, Naum Gabo descreve as circunstâncias da adesão dos artistas aos cargos estatais: “Muitos de meus amigos foram encarregados da direção de ateliês nos ‘v-khu-te-mas’ e

A adesão dos artistas à *Izo*, não só favorável como necessária à realização de seus projetos, possibilitou a divulgação das obras a um novo público e a ampliação das áreas de atuação dos artistas, os quais de produtores de arte passaram também a articular os meios de acesso ao conhecimento artístico, como o ensino e crítica das artes e a organização dos Museus de cultura artística.

Segundo Svetlana Djafarova (1993), de maio a novembro de 1918, um grupo de artistas vinculados a *Izo*, dentre estes: K. Maliévitch, O. Rozanova, V. Tatlin, V. Strzeminski e A. Pevsner trabalhou no projeto de criação de uma cadeia de museus de arte contemporânea na Rússia, os primeiros museus do gênero no mundo. Foi eleita uma comissão responsável pelas compras e ficou acertada a divisão das obras entre mais de trinta museus em diferentes cidades russas. De setembro de 1918 a dezembro de 1920, foram adquiridas (mesmo que a preços baixos) 1926 obras de 415 artistas, entre pinturas, esculturas, artes gráficas, etc. Os critérios de escolha dos trabalhos foram fixados em uma conferência realizada em 11 de fevereiro de 1919, no Palácio das Artes, em Petrogrado.

Como até então os museus se encontravam a serviço da nobreza, servindo, segundo a visão da vanguarda, como locais de conservação dos tesouros das elites, foi proposto que a escolha das obras não seria guiada por conceitos tradicionais da história da arte, juízos de gosto ou pelo tema, mas de acordo com a noção de *cultura artística*, que dava ênfase à experimentação e à criação no julgamento artístico. O ponto de partida de avaliação seria a própria obra e não sua ligação com determinado contexto histórico ou escola artística; deveriam ser levados em conta o aspecto inventivo, os valores pictóricos e formais e a fatura da obra.

nomeados professores, o que não significava grande coisa, a não ser que eles tinham direito a um pequeno suplemento de pão e arenque”. N. Gabo, “La Russie et le constructivisme”. In READ; MARTIN (1961, p. 159).

A resolução da Seção de Artes Plásticas e da Produção Artística sobre a questão da cultura artística definida por ocasião da citada conferência constituía-se em dez itens, dentre os quais:

1. A noção de cultura artística constituiu no decorrer dessas últimas décadas uma conquista da criação artística contemporânea, que consiste em desenvolver com uma intensidade particular a qualidade profissional das obras artísticas e a partir disto conferir-lhes uma importância mundial. 2. A noção de cultura artística está assim ligada às pesquisas das novas escolas artísticas e pode ser elaborada somente por estas. 3. A noção de cultura artística é ao mesmo tempo uma indicação de valor artístico, porque ela é definida como valor profissional. 4. A noção de cultura artística compreende, segundo o senso da palavra cultura como atividade prática, um elemento criador, a criação artística supõe a criação do novo, a invenção; a cultura artística não é outra coisa a não ser a cultura da invenção artística. [...] 10. Como a cultura artística é uma aquisição das escolas artísticas contemporâneas, ela pode ser utilizada como princípio da atividade contemporânea e assim os pintores têm todas as razões de esperar revelar por esta cultura a imagem do homem, essencialmente em sua última forma. O passado será uma forma de invenção dentro do domínio da criação artística, se não há nenhuma ligação com as formas da cultura contemporânea, pode restar inutilizável como material que perdeu uma parte importante de sua força ativa e assim, sua significação cultural.⁵⁴

O final da década de 10 foi prolífero em debates e projetos referentes à formação dos museus de cultura artística. As teses de Maliévitch, Nicolai Punin, Brik, entre outros, buscavam redefinir a estrutura e o papel do museu enquanto espaço de criação, discutindo o acesso da população à vida cultural e a tarefa insubstituível do artista na organização de todos os campos da atividade artística. Dentre a plêiade de propostas da época é possível citar as teses do pintor Grichtchenko adotadas pela *Iz0* de Moscou e Petrogrado:

[...] 3. O museu da cultura pictórica deve ser organizado pelo pintor e não pelo arqueólogo; 4. O museu da cultura pictórica não é um museu de esqueletos de quadros, nem de esqueletos de arte; 5. O museu da cultura pictórica deve revelar o mundo da arte pictórica, suas invenções criadoras nos domínios da cor, da arquitetura, da composição e da fatura; 6. O museu da cultura pictórica existe não para instruir, mas para iluminar o espírito criador das massas, assim como para ensinar e criar a profissão de pintor; 12. O museu da cultura pictórica é uma condição e um sólido fundamento do renascimento artístico no país.⁵⁵

⁵⁴ D. P. Chterenber, "Rapport d'Activités de la Section des Arts Plastiques du Narkompros", abril de 1919, Petersburgo-Moscou. In CONIO (1987, p. 290).

⁵⁵ Grichtchenko, "Thèses d'après le rapport du peintre Grichtchenko 'Le musée de la culture picturale' adoptées par la section des Arts Plastiques de Moscou et de Pétrograd". Ibid., p. 305.

Segundo as propostas de Maliévitch, era necessário unir a pesquisa artística, científica e pedagógica de maneira a formar um único complexo cultural. Neste sentido, o museu deveria ser concebido como um espaço de criação, extensão natural dos laboratórios de pesquisa, fornecendo o material às investigações dos novos artistas.

Na direção do Museu de cultura artística de Petrogrado (MKHK), fundado em abril de 1921, Maliévitch propunha novos parâmetros de exposição das obras.⁵⁶ Segundo ele, o museu contemporâneo deveria ser o reflexo dos projetos da época contemporânea e não um local de conservação ou acumulação de obras do passado:

Vejo o museu como um lugar onde o homem se encontra em todo um conjunto, onde cada um poderia ver a modificação, o crescimento e o desenvolvimento de todo um organismo e não examinar cada detalhe do todo em entrepostos isolados. E com isto, constituir a imagem do homem apenas com a forma contemporânea de sua última modificação e não sobrecarregar seus ombros com todos os mantos e togas do passado.⁵⁷

Em parte tomada de empréstimo do Futurismo, a crítica ao museu “do passado” (enquanto instituição que dita as formas e torna-se causa e finalidade do trabalho artístico) parece estreitamente ligada ao questionamento da arte em suas concepções mais tradicionais e sua valorização através da permanência museológica.

Sobre essa questão Maliévitch afirmava que:

[...] freqüentemente se produz na arte um protesto do velho ato estético que se apodera da razão: esta última, havendo-se acomodado ao ato estético, faz deduções lógicas sobre a arte que, haja o que houver, sempre é belo, bom e contemporâneo, inclusive se ela se refere ao mundo antigo. Por esta razão os artistas se agarram tão obstinadamente ao antigo e é por isto que não se admite até agora a nova reunião de signos na arte de hoje. Ao seguir o velho ato estético, a arte não participa da construção do mundo de hoje.⁵⁸

⁵⁶ Os diretores do Museu da cultura artística de Petrogrado foram: Natan Altman (abril a julho de 1922), Andrei Taran (julho de 1922 a outubro de 1923) e Kazimir Maliévitch (outubro de 1923 a outubro de 1924).

⁵⁷ K. S. Maliévitch, “L’axe de la couleur et du volume”, *Izobrazitelnoie iskusstvo (Artes da Representação/Artes Plásticas)*, Petrogrado, 1919. In MALÉVITCH (1977, p. 72).

⁵⁸ K. S. Maliévitch, “De Cézanne au Suprematisme”. Idem (1974, p. 83).

A concepção da obra de arte como algo efêmero, que não só pode como deve ser substituído por novas formas e belezas, é um dos dados fundamentais à compreensão da produção da vanguarda russa e da nova concepção do museu no quadro da construção da vida moderna. A crítica de Maliévitch voltava-se contra a idéia da arte de museu (inativa e obsoleta em suas formas e significação social) e do museu enquanto espaço que servia meramente à proteção dos tesouros do passado. Além disso, mais do que a defesa do conceito de cultura artística, Maliévitch opunha-se a uma espécie de revisionismo histórico no qual a arte, por meio de um sistema de inserção museológica, adquire sua legitimação sob o carimbo do governo.

No entanto, em dezembro de 1918, A. Lunatcharski elaborou uma lista indicando ao governo os nomes de 143 artistas dos quais deveriam ser adquiridas obras. Segundo o Comissário, o caráter multifacetado das indicações tinha por intenção equilibrar o número de aquisições em resposta à pluralidade artística da época.

A proposta foi prontamente combatida por Maliévitch, que no início de 1919, publicou alguns artigos criticando a aquisição de tais obras pelos novos museus de arte. Em um destes textos o artista afirmava:

Neste momento foi posta a primeira pedra de construção de um museu da cultura pictórica por excelência. Sob esta bandeira se junta tudo o que terá grande importância. Em consequência, entrarão todas as tendências de escola.

Previendo que tudo isso era inevitável, eu propus que no museu da cultura pictórica pura entrem as correntes determinantes da nova arte e que, se fosse devido entrar o que quer que fosse do passado, estivesse em quantidade insignificante. Mas isto também se provou impossível. Nossos camaradas provaram ter o coração sensível e aceitaram em seu seio os decanos. Todas essas combinações e essas fidelidades se produzem porque o colégio é composto de artistas que, mesmo sendo de esquerda, são de um esquerdismo variado.⁵⁹

⁵⁹ K. S. Maliévitch, “L’axe de la couleur et du volume”. In MALÉVITCH (1977, p. 72).

Ainda sobre os museus de arte contemporânea Maliévitch publicou dois artigos: “Sobre o Museu”, *Iskusstvo komuni (Arte da Comuna)*, n. 12, 23 de fevereiro de 1919 e “O museu russo – A propósito da divisão de obras artísticas entre Moscou e Petrogrado”, *Jizni iskusstvo (Vida da arte)*, Petrogrado, 24 de abril de 1923.

A forma de organização das obras no museu era apontada por Maliévitch como uma questão fundamental na percepção dinâmica dos trabalhos. Segundo tal concepção, ao invés de expor uma cronologia didática ou histórica das correntes artísticas seria favorável dispor as telas segundo princípios de contraste, ou seja, colocando lado a lado trabalhos de diferentes tensões pictóricas a fim de intensificar as vivências estéticas do espectador, envolvendo-o em uma dinâmica intelectual, sensível e perceptiva.

Conforme apontava Maliévitch:

[...] as paredes dos museus são superfícies planas sobre as quais devem ser colocadas as obras na mesma ordem que a composição de formas é colocada sobre a superfície plana pictórica, quer dizer que, se sobre a superfície plana pictórica surgissem séries de formas uniformes, a própria obra debilitar-se-ia em sua intensidade e vice-versa.

Se colocarmos uma série de trabalhos uniformes sobre a superfície plana, obteremos uma linha ornamental, o que anula a força que ela poderia fazer aparecer no meio de confrontações variadas.

É por isso que parece ser mais vantajoso executar a montagem na seguinte ordem: ícone, cubismo, suprematismo, os clássicos, o futurismo – percepção pictórica.⁶⁰

Percebe-se assim, uma oposição à referência expositiva do século XIX (representada pela acumulação caótica de telas sobre as paredes) e, a partir do princípio de contraste, a intenção de promover no espectador um estado constante de atenção.

É interessante notar certa ligação entre esses apontamentos de Maliévitch e a concepção apresentada por W. Gropius em um artigo de 1947:

[...] quero mostrar com que meios podemos converter uma visita a um museu em um evento vivificante, em vez de cansativo. Sabemos que a receptividade do visitante, face a obras de arte reunidas em espaço restrito, desaparece com rapidez se não formos capazes de reanimá-lo constantemente. É preciso neutralizar-lhe o espírito depois de cada impressão, para que uma nova possa atingi-lo. Não é possível mantê-lo horas a fio em êxtase intelectual, enquanto caminha pela galeria. Mas pela hábil disposição do projeto, que pode oferecer ao visitante aspectos cambiantes de espaço e efeitos de luz com ricos contrastes, aguçamos seu interesse. Só quando ele é forçado a usar continuamente sua capacidade natural de adaptar-se à tensão e calma, sua participação permanece viva. Já a própria disposição do recinto da exposição e a distribuição dos objetos podem oferecer uma série atraente de aspectos surpreendentes, se

⁶⁰ K. S. Maliévitch, “L’axe de la couleur et du volume”. In MALÉVITCH (1977, p. 73).

forem bem proporcionados na sucessão temporal e na mudança de escala à receptividade do visitante.⁶¹

A ausência de molduras ou apenas o emprego de sarrafos na montagem das telas é outro dado pertinente em tal concepção expositiva, na medida em que a presença da moldura reafirma o caráter unitário e uma espécie de autoencerramento da obra, a qual se projeta para dentro em uma profundidade ilusória, restringindo a possibilidade de interação ou continuidade perceptiva entre os trabalhos.

A problemática imposta pelos conceitos de superfície pictórica e profundidade ilusória, presente na reflexão de Maliévitch sobre os modos de interação entre as obras passa necessariamente pelas discussões estéticas do Cubismo no que se refere à importância do plano, do contraste e da própria movimentação do olhar implícita nas obras cubistas.

Contudo, o Museu da cultura pictórica foi fechado em 28 de agosto de 1928. Parte de suas obras foi enviada às províncias, mas muitos trabalhos foram destruídos por ordem de uma comissão da Galeria Tretiakov, ao serem considerados de “nenhuma importância museológica, nem valor de mercado”.

⁶¹ W. Gropius, “Design Topics”, *Magazine of Art*, dezembro de 1947. In GROPIUS, Walter, *Bauhaus: noarquitectura*, São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 74.

3. A TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL EM PINTURA E A FORMAÇÃO DA CIÊNCIA DA CULTURA ARTÍSTICA (IZOLOGIA)

3.1 Da teoria: sua gênese e circulação

A *Teoria do elemento adicional em pintura* está ligada à atuação pedagógica de K. Maliévitch na Escola de Arte de Vitebsk, onde trabalhou em cooperação com seus alunos do *Unovis*, sendo esta pesquisa, anos mais tarde, estendida à Seção Teórica e Formal/Departamento da Cultura Pictórica do *Guinkhuk*.⁶²

Maliévitch atribuía uma importância particular a esse trabalho teórico, o que pode ser atestado pelas cinco versões do texto elaboradas ao longo de três anos (1923-1926), assim como por sua divulgação em conferências em várias cidades da União Soviética e também no exterior.

Segundo N. Khardjiev⁶³, a *Introdução à teoria do elemento adicional em pintura*⁶⁴ deveria originalmente abrir uma coletânea do Instituto da cultura artística sob o título: *Cultura.Teoria*. Além deste texto de Maliévitch, a coletânea deveria agregar os artigos: *Tentativas de um novo padrão no artista*, do chefe da Seção da Cultura Orgânica, M. Matiuchin e *A arte contemporânea*, do chefe da Seção de Metodologia Geral, N. Punin.

⁶² Dentre os alunos de Maliévitch encontram-se entre 1915-1916: I. Kliun, O. Rozanova, I. Puni, K. Boguslavskaja, M. Mienkov, L. Popova e N. Udaltsova; entre 1917-1919, no *Svomas* de Moscou: G. Klutsis, I. Kudriachov, Z. Komissarenko, dentre outros; entre 1919-1922, na Escola de Arte de Vitebsk e no *Unovis*: N. Kogan, A. Kogan, I. Tchachnik, L. Khidekel, N. Suétin, L. Iudin, E. Magaril, E. Raiak, V. Ermolaieva, G. Noskov, N. Èfros, entre outros.

⁶³ N. Khardjiev, “En Guise d’Introduction a l’Autobiographie de Malévitch”. In MARCADÉ (1979, pp. 141-151)

⁶⁴ Versão datada de 7 de julho de 1926. Antigos arquivos de von Riesen, atualmente na coleção do Museu Stedelijk de Amsterdã. A versão publicada em 1927 na Alemanha é bastante próxima deste texto.

É relevante apontar que esse texto de Maliévitch foi, em julho de 1926, rejeitado pela imprensa por ordem da *Glavnauka*, fato nada incomum na época, mas que reforça a atenção sobre determinadas críticas de Maliévitch ao sistema ideológico e cultural soviético.

Sobre o histórico de conferências e publicações desse tratado, em março de 1925, Maliévitch expôs sua teoria na *Gakhn* com o texto *Do elemento adicional em pintura*. Em 16 de junho de 1926, no *Guinkhuk*, apresentou *Da teoria do elemento adicional em pintura* (protocolo estenografado da assembléia geral de todas as seções do Instituto) e no fim de 1927, publicou a *Introdução à teoria do elemento adicional em pintura*, primeira parte de *Die Gegenstandslose Welt (O mundo não-objetivo)* com a tradução do russo para o alemão feita por Alexandre von Riesen e editada pela coleção *Bauhausbücher* (Munique: Albert Langen, volume XI) que seria, por muito tempo, o único grande tratado de Maliévitch conhecido no Ocidente.⁶⁵

De acordo com F. Valabrègue (1994), a publicação alemã de *O mundo não-objetivo*, realizada sob os cuidados de Moholy-Nagy, teria sido uma “verdadeira sabotagem”. Isto porque, além da tradução pouco primorosa, o texto teve diversas partes cortadas, recebeu legendas incorretas, etc., provocando profunda decepção em seu autor, o qual havia trabalhado na redação do tratado por aproximadamente dez anos e tentava sua publicação na União Soviética sem obter sucesso.

L. Hilberseimer, arquiteto e professor da Bauhaus em Dessau, que travou conversa com Maliévitch por ocasião de sua estadia na Alemanha, narra na introdução da tradução em inglês (por H. Dearstyne) de *O mundo não-objetivo* que os motivos da viagem do artista a Berlim seriam mostrar seu trabalho pré-suprematista e suprematista e publicar *O mundo não-*

⁶⁵ Em 1962, uma tradução feita por Hans von Riesen foi publicada em Colônia com o título: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, 288 páginas mais ilustrações. Prefácios de Hans von Riesen e Werner Haftmann.

objetivo. Pode-se afirmar, no entanto, que a viagem representou uma espécie de salvaguarda da obra de Maliévitch.

Em 30 de dezembro de 1924, a partir da intervenção de Lissitski, Maliévitch recebe um convite da companhia particular de arte *Kestner Gesellschaft*, em Hanover, para organizar a exposição de seus trabalhos no mês de março ou abril de 1925 nas principais cidades da Alemanha (Hamburgo, Berlim, Braunschweig, etc.). Em resposta ao convite, Maliévitch esclarece que, além da necessidade de levar consigo dois assistentes,

[...] a exposição de um laboratório onde são feitas diversas análises de fenômenos das artes plásticas em relação às mudanças psicológicas da percepção artística exige um catálogo mais detalhado e a edição da brochura: Teoria do elemento adicional em pintura.⁶⁶

Durante 1925, Maliévitch recorre várias vezes à administração científica e artística de seu país em busca de apoio para a viagem internacional. Em 9 de dezembro deste ano, o artista envia uma petição à *Glavnauka* pedindo permissão e apoio financeiro para montar uma exposição e divulgar na Alemanha, França e América a “pesquisa artística e o trabalho científico” do Instituto de cultura artística de Leningrado. Se houvesse a impossibilidade de realizar a exposição, Maliévitch expõe outras duas propostas: pede apoio para que os chefes das Seções de Cultura pictórica (Maliévitch), Metodologia Geral (N.N. Punin), Cultura Material (N.N. Suétin) e o assistente de pesquisa da Seção da Cultura Orgânica (B.V. Ender) realizassem a viagem ou, “como último recurso”, que a *Glavnauka* desse o devido apoio burocrático e financeiro para sua viagem para França, Varsóvia e Alemanha de 15 de maio até 1 de dezembro de 1925. Embora em 11 de março de 1926 a segunda proposta tenha sido

⁶⁶ Diário do *Guinkhuk* conservado por Vera Ermolaieva (24 de dezembro de 1924). Arquivos estudados por Galina Demosfenova. Revista Crítica de arte soviética, n. 29, Moscou, 1991 apud VALABRÈGUE (1994, p. 201).

aprovada por decisão da *Comissão de Viagens profissionais científicas* Maliévitch não realizou a viagem.

Em 15 de dezembro de 1926, o Instituto de cultura artística foi fechado pelas autoridades. Maliévitch é então obrigado a interromper seu trabalho teórico e docente, tornando-se alvo de perseguições na URSS, dentre elas, da *Sociedade de Artistas da Rússia Revolucionária*, associação apoiada pelo Partido Comunista e comprometida com uma arte realista de caráter didático.

Apenas em 1927, graças à intervenção de Anatoli Lunatcharski, Maliévitch viaja à Europa Ocidental na condição de representante do *Guinkhuk*. O artista vai a Varsóvia (8 até 28 de março) por ocasião da mostra retrospectiva de sua obra que ocorre em uma das salas do hotel Polônia e depois a Berlim (29 de março até 5 de junho) onde, com a ajuda de Hugo Haring, expôs em uma sala especial da *Grosse Berlinische Kunstausstellung* (7 de maio até 30 de setembro).

A mostra compreendia cerca de setenta pinturas (das quais um terço era suprematista), desenhos e modelos arquitetônicos que correspondiam em grande medida ao conteúdo de sua primeira exposição individual ocorrida em 1920, em Moscou: a *Décima sexta Exposição do Estado - Do Impressionismo ao Suprematismo*, onde cento e cinquenta e três obras do artista foram expostas.

Em Varsóvia, Maliévitch encontra um ambiente cultural aberto às suas idéias e conhecedor delas, além de uma calorosa acolhida: o artista é recebido por um de seus irmãos, Boleslav e dois de seus antigos alunos, o pintor Vladislav M. Strzeminski e a escultora Ekaterina N. Kobro que colaboraram para a divulgação do Suprematismo na Polônia por meio da organização de exposições e a publicação de manifestos, revistas e artigos sobre a arte não-objetiva.

Além disso, o fato de Maliévitch dominar o polonês devido a sua ascendência e a existência do *Unismo*, uma espécie de versão do *Unovis* exportada à Polônia por Kobro e Strzeminski (o fundador deste movimento), facilitaram-lhe o contato e o debate com diversos artistas que já haviam contribuído com a revista polonesa Blok, na qual foi traduzido e publicado parte do tratado *Dos novos sistemas da arte* no ano de 1924.

Essa difusão do Suprematismo se deve também ao fato de que no início da década de 20, Maliévitch e vários membros do *Unovis* dedicaram esforços para que filiais do grupo fossem estabelecidas em diversas cidades da URSS e em outros países. Coletivos do *Unovis* foram criados em Odessa, em Smolensk (por Strzeminski e Kobro) e em Orenburgo, onde ensinava Kudriachev, um dos alunos de Maliévitch do *Svomas* de Moscou. Como parte desta tentativa de expansão, em 1921 o *Unovis* mandou materiais para a Alemanha e enviou uma carta aos artistas holandeses, em fevereiro de 1922.

Porém, a aceitação do Suprematismo na Polônia deve-se em especial ao trabalho de Strzeminski e Kobro, que ao deixar Smolensk instalaram-se na Polônia onde participaram da criação da revista *Zwrotnica (Direção)*, na qual foram publicados tanto artigos escritos por Maliévitch quanto textos a respeito do artista e do Suprematismo. Além disto, no ano de 1923 Strzeminski e Kajruksztis organizaram uma exposição de trabalhos suprematistas em Wilno.

Em 25 de março de 1927, Maliévitch realizou uma conferência em polonês no Clube artístico situado no interior do Hotel Polônia. Na palestra intitulada *Análise das correntes artísticas contemporâneas* o artista criticava a identificação da arte russa com a propaganda e o utilitarismo. A conferência foi seguida por um banquete em homenagem ao artista. Como documentado em fotos da época, as paredes do salão foram recobertas pelas telas de Maliévitch.

Terminada a estadia na Polônia, Maliévitch partiu para a Alemanha em 1º de abril na companhia do poeta e diretor da revista *Direção*, Tadeusz Peiper. Lá teve como anfitrião o engenheiro Gustav von Riesen, cujo filho, Alexandre von Riesen, foi o intérprete do artista na Alemanha.

Em Berlim, embora os trabalhos do grupo *Unovis* tivessem sido expostos na *Erste russisch Kunstausstellung* (Primeira Exibição de Arte Russa), em 1922, e Maliévitch tivesse contato com alguns artistas e arquitetos alemães, sua produção teórica não foi prontamente acolhida, fato certamente agravado pelas dificuldades de tradução do russo para o alemão, mas também por sua partida repentina que o impediu de realizar as conferências explicativas de sua teoria.

Quatro meses antes do encerramento de sua exposição em Berlim, Maliévitch foi convocado a regressar a Leningrado. Por esta razão, em 30 de maio, o artista confiou uma série de manuscritos e cadernos de notas a Gustav von Riesen, ficando o arquiteto modernista Hugo Haring responsável pela guarda das obras presentes nas exposições, além dos vinte e dois gráficos explicativos de sua teoria e pelas pranchas sobre a teoria da cor desenvolvidas por Matiuchin. Os dois artistas receberam ainda de Maliévitch instruções para que o material não fosse reenviado à Rússia.

É provável que Maliévitch tivesse o desejo de exhibir seus trabalhos em outros países da Europa, tal como em seus planos de 1925, mas sabendo das dificuldades que enfrentaria em seu regresso deixa registrado em carta a seguinte orientação:

[...] no caso de minha morte ou de um aprisionamento definitivo e no caso do proprietário desses manuscritos desejar publicá-los, será necessário estudá-los e, após isto, traduzi-los em outra língua, pois achando-me nessa época sob influências revolucionárias, poder-se-ia encontrar fortes

contradições com a maneira que tenho de defender a arte hoje, ou seja, em 1927. Estas disposições devem ser consideradas como as únicas legítimas.⁶⁷

Durante o período, era comum o partido alimentar suspeitas sobre personalidades públicas que tivessem contatos no exterior, tanto que após seu regresso, Maliévitch foi preso por alguns dias. Em 1930, o artista foi preso por duas semanas, tendo que prestar depoimento sobre a viagem realizada três anos antes; seus bens foram confiscados e sua família, no intuito de protegê-lo, decidiu destruir boa parte de seus arquivos, incluindo algumas telas.

Por volta de 1927, sob a pressão da seção de agitação e propaganda do Comitê Central do Partido Comunista a pluralidade estética, marca dos primeiros anos após a revolução, cessou de existir. Também em 1927, Stalin expulsaria Trotski da direção do partido e o poder soviético passaria a atacar o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo enquanto expressões artísticas “formalistas”, “típicas da arte da época do imperialismo”, “portanto nelas os traços da decadência do industrialismo burguês”.⁶⁸

Expressões como “burguês”, “formalista” e “místico” passam então a ser freqüentemente associadas à figura e ao trabalho de Maliévitch. Uma seqüência de eventos mostra o quanto a oposição ao Suprematismo tornava-se latente.

No final de 1919, os confrontos com os artistas produtivistas e a carência de recursos materiais para viver e trabalhar no *Svomas* de Moscou (devido à guerra civil) provocaram o exílio de Maliévitch e seus alunos em Vitebsk. Posteriormente as atividades do *Unovis* foram transferidas para Petrogrado, visto a impossibilidade de instalação do grupo em Moscou, por causa da pressão dos grupos produtivistas locais.

⁶⁷ Carta datada de 30 de maio de 1927, Berlim. Arquivos de Hans von Riesen, atualmente no Museu Stedelijk de Amsterdã apud MARCADÉ (1995, p. 11).

⁶⁸ Tais excertos foram extraídos do texto de apresentação das salas construtivistas e suprematistas no Museu Russo sob a organização de N. Punin, em 1927, e demonstram a influência do discurso ideológico do partido comunista sobre a crítica artística. In MALÉVITCH (1977, p. 188).

Os trechos a seguir, retirados de correspondências de Maliévitch, atestam tal situação:

Requerimento ao Conselho do Segundo Ateliê Artístico livre do Estado (SVOMAS) feito pelo mestre-operário principal Kazimir Sieverínovitch Maliévitch: apesar de meu desejo de trabalhar nos ateliês, não tenho apartamento (moro em uma *datcha* fria), nem lenha, nem luz; fui forçado a aceitar as propostas dos ateliês de Vitebsk que me oferecem todas as condições para viver e trabalhar e me vejo forçado a renunciar a meu emprego moscovita. Peço ao Conselho que me pague todo o salário que devo receber, etc.⁶⁹

Estimado Mikhail Ossipovitch. Não consegui revê-lo, tive que partir rapidamente para Vitebsk; este lugar parece-me um exílio. De repente vieram umas pessoas de Vitebsk, me tiraram do frio e da escuridão.⁷⁰

Durante 1921 e 1922 cinco milhões de pessoas morreram na união Soviética em consequência das condições de miséria e fome; o próprio Maliévitch, devido à falta de nutrição adequada, foi atingido pela tuberculose. Segundo os diários de Gravis, um dos alunos de Maliévitch, também o Instituto de Vitebsk enfrentava sérios problemas econômicos na época.

Assim, Maliévitch que havia buscado exílio em Vitebsk, parte para Leningrado não apenas por conta das oposições políticas da *Izo* local, mas pela precária conjuntura econômica.

Alguns anos depois, em dezembro de 1924, Tatlin e Mansurov tentam afastar Maliévitch do *Guinkhuk* enviando uma carta às autoridades locais, na qual criticavam a atuação do artista e requisitavam que fosse nomeado um novo diretor (o crítico Issakov), segundo eles, mais “objetivo, respeitado tanto nos meios científicos e artísticos, quanto pelo partido.”

Segundo os opositores de Maliévitch:

Este ano de trabalho de nosso instituto de pesquisas provou de uma maneira irrefutável que este instituto vive e trabalha inteiramente isolado de outras instituições científicas e artísticas. É igualmente evidente que o trabalho interior de nossas seções é feito em condições

⁶⁹ Apud CHATSKIKH, Alexandra, “Maliévitch em Vitebsk”. *Arte*, n. 11, Moscou, 1988.

⁷⁰ Trecho de uma carta enviada por K. Maliévitch a Mikhail Ossipovitch, de Vitebsk para Moscou, datada de 7 de novembro de 1919. In MALIÉVITCH (2007, p. 90).

desfavoráveis, pois o diretor que controla a seção da teoria da análise formal utiliza o trabalho de outras seções para propagar uma única corrente, o suprematismo.⁷¹

A partir de então, o *Guinkhuk* passou a ser constantemente inspecionados pelos órgãos de fiscalização do *Narkompros*, que concluíram que o trabalho desenvolvido no instituto seria de caráter subjetivo. O desfecho de tal situação aconteceu em 15 de novembro de 1926. Sob acusação de práticas contra-revolucionárias, Maliévitch foi demitido do cargo de diretor do *Guinkhuk*, sendo o Instituto fechado um mês após esta data e então transformado em Instituto Estatal de História da Arte. Ironicamente, das cinco principais Seções do *Guinkhuk* apenas as de Maliévitch e de Matiuchin conseguiram sobreviver; as seções dirigidas por Tatlin, Punin e Mansurov foram fechadas.

Após tais acontecimentos, a situação de Maliévitch tornou-se cada vez mais crítica. No final da década de 20 a imprensa soviética recusou-se a divulgar seus artigos, o que impulsionou o artista a publicar seus textos em polonês nas revistas de vanguarda *Blok* (1924) e *Praesens* (1926)⁷² e em ucraniano na revista *Novaia Gueneratsiia* (1928-1930).

Nesse contexto, a publicação de *O Mundo não-objetivo* na Alemanha é emblemática, na medida em que visava não só a divulgação na Europa Ocidental da *Teoria do elemento adicional em pintura*, mas do Suprematismo, o que já fora possibilitado com a exibição de alguns dos trabalhos de Maliévitch na *Primeira Exibição de Arte Russa* (outubro a novembro de 1922); na Galeria Van Diemen, em Berlim e no Museu Stedelijk de Amsterdã (abril a maio de 1923); na *XIV Exibição Internacional de Arte/Bienal de Veneza* (abril a outubro de 1924), onde além das telas suprematistas foram exibidos alguns de seus modelos arquitetônicos; e na

⁷¹ Requerimento de Mansurov e Tatlin de 4 de dezembro de 1924. In JADOVA, Larissa, *Tatline*, Éditions Philippe Sers, 1990 apud VALABRÈGUE (1994, p. 199).

⁷² Em setembro de 1926 Maliévitch publicou no primeiro número da revista polonesa *Praesens* trechos de seu tratado *O Mundo Não-objetivo*. Graças às ligações da revista com o grupo francês *Cercle et Carré*, estes trechos foram traduzidos para o francês por Helena Syrkus, sendo esta a primeira tradução de um texto do artista para a língua francesa.

Exposição Internacional de Arquitetura Moderna de Varsóvia (fevereiro de 1926), onde o artista expôs quatro de seus *Planites*.

Na citada exposição na Galeria Van Diemen, transferida à Holanda no ano seguinte, Maliévitch enviou quatro obras suprematistas, dentre as quais uma das telas da série *Branco sobre branco* (1918) e *Amolador de faca* (1912-13) que, junto com outras obras de artistas russos, foi adquirida pela colecionadora Katherine Dreier para seu museu de arte moderna em Nova Iorque, a *Sociedade Anônima*.

Sobre o destino das obras expostas no Ocidente em 1927, Troels Andersen (*Catalogue raisonné da exibição de Berlim*, 1970) e Donald Barthelme (*Catálogo da Bienal Internacional de São Paulo*, 1994) relatam que quinze dos trabalhos foram perdidos, vinte e quatro fazem parte atualmente do acervo do Museu Stedelijk, de Amsterdã, três estão em coleções particulares e de outros dois, também de coleções particulares, não se tem notícia. Ainda em Varsóvia, Maliévitch presenteou o arquiteto Simon Syrkus, marido de Helena Syrkus, com o *Arquitetone Zeta* e entregou a seu irmão Boleslav algumas de suas telas. Em Berlim, uma pintura foi vendida e duas foram presenteadas a Haring e sua esposa.

Durante o período de ocupação nazista a maioria dos trabalhos foi armazenada em Berlim pelo agente de expedição Gustav Knauer. Posteriormente as obras foram retiradas de Berlim ficando sob os cuidados de Alexander Dorner, diretor do Provinzialmuseum de Hanover. Com a ocupação nazista, em 1933, Doner escondeu os trabalhos.

Em 1935, Alfred H. Barr, então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, empreende uma “cruzada” pela Europa em busca de obras abstratas adquirindo duas obras suprematistas e dois esboços arquitetônicos para a coleção do museu pelo preço simbólico de cerca de duzentos dólares, além do empréstimo de seis pinturas, um guache, cinco desenhos e cinco das vinte e duas tabelas pedagógicas para sua mostra *Cubismo e Arte Abstrata* ocorrida

em Nova Iorque. No outono de 1935, os trabalhos são transportados por Doner pelo território Holandês, mas a perseguição nazista torna inviável a devolução destas obras. Como em 1936, 270 pinturas do Museu de Hanover foram leiloadas como “arte degenerada”, a coleção é então devolvida a Hugo Haring. O arquiteto as esconde em sua casa em Berlim e depois no sul da Alemanha. Em 1958, as obras foram adquiridas pelo Museu Stedelijk.

3.2 A epidemia modernista e seu “germe” causador: apropriações biológicas para uma teoria da arte

Durante as primeiras décadas do século 20, muitos artistas da vanguarda russa e europeia buscaram uma fundamentação teórica das artes com base em premissas científicas.

Ainda sob o impacto de importantes descobertas e teses, a exemplo da teoria da evolução das espécies de Darwin, foram desenvolvidos alguns trabalhos que buscavam estabelecer associações entre o campo das artes, física, psicologia e biologia. Embora nem sempre convincentes, grande parte destas teorias tinham por objetivo criar um modelo científico de estudo das artes.

Como discorre Charlotte Douglas (1984), na Rússia, a visão de um mundo dinâmico e em permanente evolução, tal como demonstrado pelas teses evolutivas da biologia, forneceu as bases para uma teoria modernista de transformação e evolução das formas artísticas. Neste sentido, a teoria de Darwin constituiu-se como um dos exemplos mais plausíveis de como a forma poderia ser determinada por uma série de fatores externos a ela; ou seja, demonstrava a existência de uma lei natural de interação entre organismo e ambiente.

Além disso, nos círculos artísticos russos, foi recorrente o desenvolvimento de uma estética orgânica, como nos trabalhos de Pavel Filonov, ou a adoção de terminologias

biológicas (a exemplo de “organismo pictórico”, termo empregado por Maliévitch em alguns de seus textos e também pelo filósofo N. Berdiaev, na coletânea *Krizis Iskusstva - Crise da arte*, em 1914).

Dentro dessa tentativa de aproximação entre arte e ciência, foram criados métodos de estudo que tentavam determinar a influência de fatores biológicos e psicológicos sobre os artistas e suas obras. Este interesse por teorias biológicas é visível na pesquisa de artistas-pedagogos como K. Maliévich, P. Filonov e M. Matiuchin.

No interior do *Guinkhuk*, Matiuchin e seus alunos criaram o grupo de pesquisa *Zorved*, no qual desenvolveram a *Teoria da visão ampliada* estudando os efeitos fisiológicos e psicológicos da visão e buscando fundamentar as leis que governam as relações entre forma, cor e som. Por meio da aplicação desta teoria, propunham uma “nova percepção do espaço”, obtida através da ampliação da visão normal, ao unir a visão central do olho com as visões de zonas periféricas.

Já K. Maliévitch propôs com a *Teoria do elemento adicional em pintura* a investigação dos fenômenos observáveis na arte e nos artistas em duas dimensões principais. Em primeiro, propunha uma pesquisa analítica da “nova pintura de cavalete” (os *ismos*) capaz de revelar suas estruturas e determinar com precisão a filiação de uma obra a um sistema pictórico ou outro; e em segundo, a aplicação pedagógica da teoria que, desvendando a visão particular do pintor sobre o mundo e a influência do ambiente sobre este, tornaria possível ao professor orientar o desenvolvimento dos alunos de acordo as tendências naturais destes, evitando o efeito “prejudicial” do ecletismo no processo de aprendizagem.

Como afirmava o artista a esse respeito:

[...] existe ainda outro grupo e este representa realmente a forma mais baixa da criação artística. A este grupo pertencem os ecléticos que produzem as obras de arte mais impossíveis, pois eles têm a capacidade de assimilar e fazer uso da multiplicidade de elementos de várias

culturas pictóricas. (Eu designo tais obras como uma mistura de noções artísticas e sensações).⁷³

Essa crítica ao ecletismo foi tema de debates teóricos não só na voz de Maliévitch, mas de Nicolai Tarabukin ou mesmo em diversos textos do formalismo russo. Tal debate relaciona-se com as disputas ideológicas entre os representantes de diferentes tendências artísticas que ocuparam postos no interior dos órgãos estatais a partir de 1918.

Antidogmático em essência, o ecletismo – interpretado como a ausência de estilo por utilizar variados modelos e oferecer múltiplas interpretações da realidade – entrava em atrito com os postulados modernistas e as ambições científicas de diferentes correntes que buscavam consolidar suas teorias, reivindicando ao mesmo tempo o direito de deter uma suposta verdade ou visão de mundo.

No caso específico de Maliévitch, a crítica ao ecletismo aparece ligada à lógica da cultura artística, na medida em que o eclético é aquele que, partindo da imitação simultânea de diversos sistemas estéticos não alcança sua individualidade criadora, ponto *sine qua non* do modernismo.

Para Maliévitch, não a imitação, mas a análise dos sistemas Impressionista, Cézannista, Cubista, Futurista e Suprematista – por suas naturezas inventivas – formavam o paideuma necessário à formação dos artistas e à compreensão de sua época.

Todavia, aponta Maliévitch, a sociedade compreendia a arte apenas sob o aspecto imitativo, o que era representado pelo trabalho dos artistas mais fiéis à realidade visível do que a sua intuição criadora. Assim, tudo o que não correspondia à norma era considerado doentio

⁷³ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH, K. S., *The Non-Objective World - The Manifesto of Suprematism*, Nova Iorque: Dover Publications, 2003, p. 50.

pela maioria da sociedade erudita e pela crítica; inversamente, uma parcela dos artistas considerava o ponto de vista da maioria anormal.

Essa divergência seria causada pela existência concomitante de duas concepções artísticas distintas: a “científico-formal” e a “estético-artística”. A primeira, tendo sua origem no consciente, obedeceria aos preceitos lógicos da vida prática (o “mundo de carne e osso”, pelas palavras de Maliévitch) e seria representada por meio de fenômenos visuais objetivos; a segunda, originada do supraconsciente (a “mente intuitiva”) seguiria somente a lógica dos valores pictóricos, sendo expressa por meio de fenômenos visuais não-objetivos.

Esse dualismo foi um dos pontos capitais abordados pelos teóricos da abstração. Dadas às especificidades, é o que, em 1912, Kandinski chamou de “a grande abstração” e “o grande realismo” ou ainda a dicotomia entre “arte plástica” e “arte plástica pura” apontada por Piet Mondrian, em 1937.

Se Rembrandt é a norma(lidade) para a maioria da sociedade, como afirmava Maliévitch, a arte moderna seria metaforicamente o resultado de alguma “patologia” responsável por sua transformação morfológica. Dentro do mesmo raciocínio, as condições ambientais poderiam estimular ou retrainir o desenvolvimento de determinadas culturas pictóricas e alterar a percepção dos artistas em relação aos fenômenos.

O diagnóstico só seria possível na medida em que fossem identificados os “germes” artísticos; estruturas formais que ao se infiltrarem em um sistema desenvolvem-se e provocam sua mudança, os quais Maliévitch nomeia elementos adicionais.

“Em 1919, o poeta russo Victor Chklovski escreveu que ‘o Suprematismo fez à arte o que a química fez à medicina: isolou o fator ativo nos remédios’” (Zhadova, 1982).⁷⁴ Nesse

⁷⁴ Apud CHEETHAM, Mark A., “Past to Present - A Diagnosis of Recent Abstraction”. In *Abstract Art Against Autonomy – Infection, Resistance and Cure since the 60s*, Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006, p. 9.

sentido, o estudo da cultura pictórica seria comparável à análise bacteriológica esclarecendo a causa das perturbações nos artistas e nos organismos pictóricos.

Em contrapartida, a correspondência quase imediata entre as formas adotadas nas obras realistas e as imagens da natureza indicaria a ausência de qualquer espécie de elemento adicional e o conseqüente estado de sanidade desta corrente artística.

Como discorre Maliévitch sobre a questão:

Os primórdios do Futurismo e do Cubismo conduziram muitos médicos à suposição que os Futuristas e Cubistas, como o resultado de uma perturbação patológica, perderam a capacidade de perceber o fenômeno em sua totalidade e eles tentaram provar esta hipótese comparando desenhos dos Cubistas com desenhos de doentes mentais nos quais o tema foi desmembrado e apresentado como partes separadas, sem conexão.

[...]

Os críticos, invariavelmente, buscaram apresentar toda forma nova da arte como, primeiramente, um fenômeno insalubre. Agradou-lhes recentemente rastrear estas novas formas artísticas na classe patológica, chamando os artistas de Filisteus, místicos, idealistas, etc., mas reprovando os artistas, acima de tudo, com a acusação de que seus trabalhos eram ininteligíveis às “massas populares”.⁷⁵

No texto *The Pathology of Painting: Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich* (1995), Matthew G. Looper expõe que:

Para Maliévitch, essa teoria bacteriológica proveu um excelente modelo para o elemento adicional, já que seu papel como um agente infeccioso era consoante com sua visão de elementos formais como patogenias. Além disso, a bactéria era um modelo apropriado porque, na época, era considerada a menor e mais simples forma vivente.⁷⁶

Por meio da *Teoria do elemento adicional em pintura*, Maliévitch elaborou um modelo capaz de analisar as transformações estilísticas da arte, propondo a desmistificação do processo criativo em resposta ao suposto caráter inacessível da arte moderna. A pintura até então vista como o reflexo de um impulso meramente emocional do artista seria “para o

⁷⁵ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH (2003, p. 48).

⁷⁶ LOOPER, M. G., “The Pathology of Painting: Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich”, The Johns Hopkins University Press and the Society for Literature and Science, 1995, p. 35.

investigador um documento de forma e valores de cor”. Sua análise não se daria mais por conjecturas, mas seria fundamentada em fórmulas expressas em uma combinação definida de retas e curvas e de um espectro definido de cores:

Fazendo pesquisas no cézannismo, no cubismo e no suprematismo, consegui estabelecer três tipos de elementos adicionais, como causas principais desta ou daquela modificação de estrutura pictórica. Havendo estabelecido estes três tipos, obtive a possibilidade de definir a porcentagem na obra pictórica analisada. Essa última definição me sugeriu o pensamento que, graças à análise dos trabalhos do paciente que deseja aprender pintura, pode-se pronunciar um diagnóstico exato, estabelecer um método ou uma dieta para cada sujeito precisamente.⁷⁷

Embora as conclusões e pressupostos não sejam aqui tão invariáveis como nas ciências exatas ou nomológicas, tal postura carrega evidentemente uma intenção cara às ciências exatas: a de constituir uma fórmula, de enunciar uma constante de sistematização, descobrindo na base de diferentes construções pictóricas algo estável.

Portanto, se a rigor o termo fórmula parece deslocado de seu contexto habitual (o das ciências exatas) talvez seja possível afirmar que na *Teoria do elemento adicional em pintura* Maliévitch parta de uma hipótese, uma abordagem que busca um modelo de funcionamento científico, o qual se encontra na esfera do discutível, mais que do universal.

A demonstração das fórmulas de cada sistema pictórico foi empreendida em um conjunto de tabelas no qual o artista apresenta uma espécie de seqüência de “lâminas”, de “culturas” gráficas formadas a partir de amostras recolhidas em obras da modernidade.

Assim, se o bacilo de Koch é a estrutura que inserida em um organismo torna-se capaz de alterá-lo de seu estado normal, o elemento adicional é aquele que inoculado em um estudante ou em um organismo pictórico torna-se capaz de subverter a norma existente, o que é expresso pela utilização de novas formas e de uma nova técnica, resultando na destruição de antigas concepções e no surgimento de um ponto de vista inovador.

⁷⁷ K. S. Maliévitch, “De l’element additionnel en peinture”. In MALÉVITCH (1981, p. 129).

Na *Introdução à Teoria do elemento adicional em pintura* (1927), Maliévitch descreve os experimentos realizados no *Guinkhuk*, nos quais ministrava aos estudantes diferentes dosagens do elemento adicional cubista ou suprematista, verificando a influência, assim como a resistência ou vulnerabilidade dos estudantes à ação destes elementos:

Eu tive sucesso dividindo os estudantes em dois grupos. Um grupo trabalhou conscientemente, de uma maneira teórica e o outro de forma subconscientemente e intuitiva. Eu notei [...] que os estudantes do primeiro grupo, depois de superar o Cézannismo, eram facilmente capazes, com ajuda do entendimento teórico, de alcançar a fase final do Cubismo (quarta), considerando que os estudantes do segundo grupo raramente avançavam além de Cézanne. Com base nisto, pode-se combater que a primeira fase do Cubismo representa o limite extremo de potencialidades pictóricas. [...] O artista que deseja desenvolver sua arte além das potencialidades da pintura convencional é forçado a recorrer à teoria e à lógica e assim colocar a atividade criativa do subconsciente sob o controle da mente consciente.⁷⁸

Para Maliévitch, se corretamente identificados e isolados, os elementos adicionais poderiam atuar como “reagentes” ou “inibidores” dos processos criativos nos artistas e na transformação dos sistemas artísticos.

Portanto, a idéia de inoculação do elemento adicional pode ser interpretada em um caminho de via dupla ao promover a evolução do artista para uma cultura seguinte ou inversamente, sendo empregada como agente purificador ou profilático - tal como uma vacina - por meio da qual seria possível preservar um estudante da influência de uma determinada cultura estética, ou de várias, como no caso dos artistas de tendência eclética.

De acordo com a analogia utilizada por Maliévitch, o ecletismo seria comparável a uma infecção generalizada por diversas bactérias, isto porque, se o elemento adicional representa uma espécie de bactéria, a coexistência de diversas bactérias em um único organismo poderia ser letal a este, ocasionando em um primeiro estágio um desacordo plástico e a confusão de sensações estéticas e por fim a inibição ou o bloqueio do estudante.

⁷⁸ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH (2003, p. 51).

Por esse motivo, a partir da análise dos trabalhos, de entrevistas e questionários individuais Maliévitch elaborava um “diagnóstico” e uma “dieta” para cada aluno de acordo com a tendência artística preponderante expressa em suas obras. A identificação e o isolamento de cada elemento adicional constituíam etapas fundamentais de sua metodologia de ensino. Em seguida, era preciso orientar os estudantes para que trabalhassem sobre um único elemento estrutural por vez.

Um dos objetivos de seu método era, portanto, ajudar o aluno a atingir o estado puro de cada cultura artística e a consciência plena das diferentes sensações pictóricas. Dentro deste raciocínio, quanto mais profunda fosse a infecção, maior seria o grau de pureza plástica alcançado pelo artista, o que conduz a hipótese de que o estágio mais avançado da infecção artística – e conseqüentemente de distanciamento do “mundo objetivo” – seria expresso pela não-figuração.

M. Looper apresenta uma visão interessante relacionando a metáfora patológica do elemento adicional com a tradição do Romantismo, que associava a tuberculose com a idéia do gênio criativo. De acordo com o autor, a escolha do bacilo de Koch é emblemática, pois fundamenta um “modelo científico moderno” do gênio artístico:

Segundo a concepção Romântica, a tuberculose foi vista freqüentemente como um estimulante à criatividade artística. Depois da descoberta do agente responsável pela doença, em 1882, escritores começaram a apontar produtos do bacilo da tuberculose como os agentes que promoveram gênios; dois dentre tais escritores eram os médicos Lawrence Flick e Arthur Jacobson, os quais no livro *Gênio: Algumas Reavaliações* (1926) expõem: “Agora é completamente concebível que os subprodutos tuberculosos são capazes de afetar profundamente o mecanismo de mentes criativas, assim como influenciar suas criações”. Às vezes, porém, o próprio bacilo foi citado como uma causa de gênios: “Foi dito que um homem é o que seus micróbios lhe fazem, e em nada isto pareceria mais verdadeiro que com o gênio”. O modelo de Maliévitch, no qual o elemento adicional muda a habilidade do artista para perceber também como muda seu comportamento artístico, deve muito a esta idéia da tuberculose como uma doença que induz à criatividade e estimula a visão artística. Neste contexto, o uso por Maliévitch da bactéria da tuberculose como uma metáfora para o elemento

adicional implica que a pintura moderna que manifesta elementos adicionais é um produto do gênio.⁷⁹

Entretanto, não parece que Maliévitch tenha empregado a analogia entre os novos sistemas artísticos e o campo bacteriológico na intenção de fundamentar, apenas com a adoção de uma terminologia médica (inoculação, infecção, diagnóstico, resistência, paciente, organismo, etc.), o caráter científico de sua teoria. Tal analogia, conforme demonstra Maliévitch, foi utilizada enquanto recurso retórico determinando um ponto de referência para a explicação de sua teoria, ou em outras palavras, para explicar o desconhecido pelo conhecido:

Uma investigação da norma e uma classificação do fenômeno visual individual (no que diz respeito a sua relação a uma norma ou outra) têm que ser administrada por uma pesquisa de analogias.

Um fenômeno visual que não dispõe de nenhuma analogia para com os valores de nossa consciência ou nossa sensação não pode ser julgado; nós estamos impossibilitados de determinar se é normal ou anormal - natural ou antinatural.⁸⁰

Segundo apontamentos de K. Maliévitch durante uma sessão de trabalho no *Inkhuk*, em 1926, “o termo ‘elemento adicional’ veio de uma formulação: peguei uma lâmina provinda de um sistema e a desloquei, acrescentando-a a outro sistema – daí veio então o termo elemento adicional.”⁸¹

A escolha do termo elemento adicional (*pribavotchnyi èlement*)⁸² parece estar inserida na tentativa comum aos artistas da época de elevar as experimentações formais da vanguarda ao status de pesquisa científica, na busca de credibilidade frente às prerrogativas do regime soviético. Por outro lado, é relevante notar que Maliévitch se apropria de um ideário

⁷⁹ LOOPER (1995, p. 45).

⁸⁰ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH (2003, p. 14).

⁸¹ K. S. Maliévitch, “De la theorie de l’èlement additionnel en peinture”. Idem (1981, p. 159).

⁸² Traduções francesas mais usuais: *èlément ajouté* e *èlément additionnel*; traduções inglesas: *additional element* e *supplementary element*.

conservador, alterando-o para seus fins não apenas por uma questão estratégica, mas marcadamente ideológica.

Todavia, é preciso lembrar que o tom científico, caro durante os anos 20, foi na década de 10 freqüentemente tema de paródias e chacotas para os artistas do Futurismo russo.

Opondo-se aos cânones estéticos do passado, ao bom gosto e às normas da sociedade burguesa, publicando de maneira provocativa seus manifestos em papel higiênico ou de embalagem (como em *Uma Bofetada no gosto público*, 1912), anunciando aos berros suas conferências, desfilando com rostos pintados e colheres de madeira na lapela ou apresentando-se com roupas extravagantes (a exemplo da célebre camisa amarela de Maiakovski) os artistas futuristas seguramente chocavam o público, mas também provocavam o riso. Seus quadros, poemas e manifestos ridicularizavam a utilização de galicismos ou terminologias científicas tão comuns nos círculos eruditos russos da época, e mesmo determinados deslocamentos lingüísticos e neologismos empregados na *zaum* demonstravam a intenção de criar jogos irônicos ou burlescos com as palavras. A própria idéia de uma “língua transmental”, “além da razão” prova que o universo criado pelos artistas futuristas, dentre eles Maliévitch, visava romper com a lógica comum e com a noção e valoração de pensamento racional.

Contudo, esse conjunto de procedimentos estilísticos e performáticos não resultava em uma exclusão simplista e sumária da razão, mas no pressuposto de existência de uma consciência mais abrangente, que somasse a intuição ao processo racional.

Segundo afirma Maliévitch em uma carta a Matiuchin, datada de julho de 1913:

Nós rejeitamos a razão, mas nós rejeitamos a razão nos apoiando sobre o fato que uma outra razão cresceu em nós – que em comparação com aquela que nós rejeitamos, podemos chamar de além da razão – mas que ela também é regida por uma lei, uma construção, um senso e é

somente em sua compreensão que alcançaremos uma obra fundada sobre a lei dessa “além da razão” verdadeiramente nova.⁸³

Por outro lado, embora a idéia da arte moderna como uma espécie de patologia possa parecer contraditória dentro do discurso de um artista que foi um dos maiores teóricos da não-figuração e um dos protagonistas da arte moderna, a analogia com as práticas de isolamento adotadas pelo Comitê Popular para Saúde em combate à tuberculose e a utilização da metáfora patológica entre o bacilo de Koch e os elementos formais mínimos responsáveis pela corrupção inventiva da arte moderna parecem figurar como uma resposta irônica às “medidas sanitárias” adotadas pelo governo e pela crítica à erradicação da epidemia modernista e ao isolamento de seus agentes:

Na província, os elementos da cidade assimilados pelo pintor desaparecem do mesmo modo como uma enfermidade adquirida na cidade é curada em uma clínica de recuperação (no campo). Tais considerações podem perfeitamente contribuir para que as pessoas em geral e a crítica especializada considerem o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo como manifestações de enfermidades, das quais o artista pode se curar... Bastaria afastá-los do centro energético da cidade – de sorte que ele não veja máquinas, motores e fios e se entregue à adorável contemplação de colinas, prados, vacas, camponeses e gansos – para curá-lo do sofrimento cubista ou futurista. Se após uma estada mais prolongada na província, um futurista ou um cubista retornasse à cidade com uma série de adoráveis paisagens, ele seria alegremente recebido por seus amigos e pelos críticos como alguém que redescobriu a arte sadia.⁸⁴

Discursos depreciativos em relação à arte moderna foram recorrentes nos diversos círculos críticos da época, mas fora o estranhamento que a terminologia adotada por Maliévitch possa causar, a ironia empregada pelo artista garantia seu fundo de verdade no interior da Seção de Artes Plásticas, pela voz de seu diretor D. P. Chterenberg:

Agora, com a aproximação das férias de verão, a Seção toma toda uma série de medidas para que os alunos com seus professores possam deixar as cidades para estudar a natureza, estabelecer contato com o povo e mergulhar na vida ativa. Assim, de uma só vez, os alunos

⁸³ Carta de Maliévitch a Matiuchin publicada por E. Kovtun em “Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20”, Berlim, Frölich & Kaufmann, 1983, p. 39 apud MARCADÉ (1995, pp. 114-115).

⁸⁴ K. S. Maliévitch, “Introdução à teoria do elemento adicional na pintura”, Bauhaus, 1927. Tradução brasileira feita a partir do texto alemão por João Azenha Jr. In CHIPP (1996, p. 342).

poderão continuar seus trabalhos tirando férias no seio da natureza. Ao seu retorno, eles trarão aos ateliês um sopro vitalizante.⁸⁵

Além da irreverência futurista, é preciso ressaltar ainda a influência da tradição russa do riso irônico, amargo ou satírico - de Gogol a Zochtchenko, de Saltikov a Tchekhov - que por tantas décadas serviu de instrumento de crítica e de denúncia à indignação social.

Diferente de muitos pensadores contemporâneos, como L. Trotski (*Literatura e Revolução*, 1923), Maliévitch admite a necessidade da análise objetiva da arte, mas não encerra o trabalho artístico em uma sistematização exclusivamente teórica ou cientificista, pois não acreditava na ciência ou na tecnologia como meio utópico de vencer a natureza e atender às necessidades da sociedade socialista:

Evidentemente a solução (permitindo as sensações tomar a forma criativa) não pode ser alcançada em um caminho puramente teórico. Teoria só serve como um tipo de fundação dentro da estrutura da consciência, mas a solução final sempre permanece reservada ao subconsciente (ou supraconsciente) - para as emoções ou sensações [e] se o socialismo confia na infalibilidade da ciência, tecnologia, um grande desapontamento está à espera porque não é garantido aos cientistas prever o “curso dos eventos” e criar valores duradouros. Por outro lado, Giotto, Rubens, Rembrandt, Millet, Cézanne, Braque e Picasso pegaram a essência das coisas e criaram valores duradouros, absolutos. Se for possível afirmar que as obras de arte são criações de nossa mente subconsciente (ou supraconsciente) nós estamos obrigados a reconhecer que esta mente subconsciente é mais infalível que o consciente.⁸⁶

Ao colocar em dúvida o senso lógico do mundo em proveito de uma visão “supraconsciente” ou “transmental”, Maliévitch parece retomar a atitude Alogista de desdém em relação ao saber secular, racional e científico, ou ainda, como aponta Frédéric Valabrègue:

Maliévitch delinea sua evolução pictórica por grades e esquemas rigorosos. Trata-se de expor com clareza um conjunto de problemas, antes de ultrapassá-los. O estágio científico é necessário. É um momento da verdade e da autenticidade, dois imperativos imprescindíveis de uma criação artística digna deste nome. Mas este estágio prova ser rapidamente insuficiente se

⁸⁵ D. P. Chterenber, “Rapport d’Activités de la Section des Arts Plastiques du Narkompros”, abril de 1919, Petersburgo-Moscou. In CONIO (1987, p. 271).

⁸⁶ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH (2003, p. 36).

ele não entra dentro de uma visão mais ampla: a filosofia do sem-objeto que é um absoluto englobando os limites da verdade científica.⁸⁷

3.3 Arte e ciência: a problemática da *Izologia*

Aquele que faz a crítica desta ou daquela questão deve abordá-la somente depois de ter estudado na teoria e na experiência, depois de verificá-la por todos os meios a fim de dar seus argumentos contra ou a favor.

K.S. Maliévitch, *Extra-Dry (Álcool desnaturado)*, 1923.

Não existe uma ciência completa, a ciência vive enquanto supera os erros, e não enquanto estabelece verdades.

B. Èikhenbaum, *A Teoria do “Método Formal”*, 1925.

Pintor, teórico, filósofo, professor, poeta... Maliévitch, assim como grande parte dos protagonistas da vanguarda russa, somava em seu currículo uma lista de atividades que atestam o espírito pluridisciplinar da época. Não raros foram os engenheiros, arquitetos, matemáticos, filósofos, músicos e poetas que se aventuravam pelos campos das artes visuais ou que circularam livremente entre as mais diversas áreas do conhecimento. O poeta Krutchônikh, por exemplo, realizou inicialmente estudos na Escola de Arte de Odessa, enquanto David Burliuk e Maiakovski freqüentaram a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou. Em contrapartida, o poeta e matemático Velimir Khliébnikov realizou estudos na Faculdade de Ciências de Kazan, onde entrou em contato com as teses sobre a geometria não-euclidiana desenvolvidas por Nicolai Lobatchevski, e Maiakovski, assim como tantos outros artistas, interessou-se pelas teorias contemporâneas da física. Havia ainda casos

⁸⁷ VALABRÈGUE (1994, p. 207).

mais surpreendentes como o de Vassili Kamiênski, o qual acumulava as tarefas de poeta, pintor e aviador.

Embora muitas vezes autodidata, essa múltipla formação (ou vocação) dos artistas da vanguarda russa favoreceu uma aproximação entre as ciências e as artes que foi eixo comum a muitos projetos da década de 20, sobretudo no trabalho de produtivistas e construtivistas.

Em suas diretrizes, o programa do *Inkhuk* oferece um bom exemplo de tal preocupação: “[o] objetivo do Instituto de cultura artística é a ciência, a investigação dos elementos básicos, analíticos e sintéticos, das diferentes artes e da arte como um todo.”⁸⁸

Antecipando essa tendência, Maliévitch propunha no programa da *Conferência pública de vulgarização científica dos suprematistas K. Malévitch e I. Puni: Cubismo, futurismo, suprematismo (a propósito da última exposição futurista de quadros 0.10)*, realizada em janeiro de 1916, na escola Tenichev, em Petrogrado, uma leitura científica das três correntes contemporâneas demonstrando analiticamente “como fazer um desenho a partir da natureza segundo os métodos cubistas e futuristas”.

A lista de artistas e teóricos que visavam uma abordagem científica das artes é bastante extensa e inclui, citando apenas alguns exemplos, o padre, matemático e teórico das artes Pavel Floriênski, o cineasta Serguei Eisenstein e o secretário do *Inkhuk* (1920-1924) e diretor de seção da *Gakhn*, Nicolai Tarabukin.

Todavia, essa ligação entre artes e ciências empreendida pelos os artistas da vanguarda não implicava em uma equiparação de valores ou na suplantação de um conhecimento por outro, mas sim na tentativa de dissipar a oposição entre as disciplinas por meio da associação

⁸⁸ I. Matsa, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiia*, Moscou/Leningrado, 1933, p. 126 apud LODDER (1988, p. 81).

de dois modos de percepção do mundo, que isolados pareciam incapazes de fornecer uma visão total desta realidade.

Como discorre Naum Gabo sobre o tema:

Segundo a concepção construtivista, a arte não tem por função representar o mundo. O construtivismo não impõe à arte a função da ciência. A arte e a ciência são duas correntes diferentes que, mesmo saídas da mesma busca criadora e chegando ao mesmo oceano, não seguem o mesmo percurso. A ciência ensina, a arte afirma; a ciência persuade, a arte instiga; a ciência explora e compreende, informa e prova. Ela não empreende nada antes de estar de acordo com as leis da natureza. A ciência não pode agir de outra maneira: pois seu domínio é aquele do conhecimento. [...] A força da ciência reside na autoridade de sua razão. A força da arte reside em sua influência imediata sobre a psicologia humana e em sua força contagiosa. [...] Para o construtivismo, o que importa é reconhecer e utilizar o fato que a arte tem dentro de seus próprios domínios os meios de influenciar o curso dessa existência, enriquecendo seu conteúdo e estimulando sua energia.⁸⁹

A aproximação entre arte e ciência ganhava força já no início do século XX quando um florescimento notável em diversos campos da cultura russa, não só das artes, mas da filosofia, lingüística, fonologia, sociologia, etc., foi potencializado pelo fato de que estas áreas estabeleceram diálogos e influências mútuas.

Não por acaso, nota-se que do círculo de “camaradas” de Maliévitch faziam parte Roman Jakobson⁹⁰, Matiuchin, os irmãos Burluik, os poetas Khliébnikov, Krutchônikh e Maiakovski; intercâmbio que torna possível a compreensão de certas correspondências entre a *Teoria do elemento adicional em pintura* e alguns princípios teóricos do formalismo russo.

⁸⁹ N. Gabo, “L’idée constructiviste en art”. In READ; MARTIN (1961, pp. 169-170).

⁹⁰ Sobre seu contato com Maliévitch, Roman Jakobson relata em uma entrevista a David Shapiro os planos conjuntos de uma viagem a Paris no ano de 1914, projeto inviabilizado pelo advento da guerra: “Desses pintores que são bem conhecidos, um dos primeiros com quem entrei em contato foi Maliévitch. Ele queria que eu fosse com ele a Paris, porque ele não falava francês, língua que eu falava desde a infância, e também porque eu estava teoricamente muito orientado na época. Ele queria que eu fizesse uma exibição de seu trabalho lá, explicando e interpretando suas pinturas”. JAKOBSON, R., “Art and Poetry: The Cubo-Futurists”. In BARRON, S. e TUCHMAN, M., *The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives*, Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 18.

Em um artigo publicado no *Jornal dos Futuristas (Gazeta futuristov)*, n. 1, Moscou, 18 de março de 1918, Jakobson, em umas das raras críticas favoráveis ao Suprematismo qualificava Maliévitch como “moderno da forma [e] explorador intrépido do mundo da abstração, pesquisando novas formas para a alma de ferro-concreto de nossa nova época.” apud NAKOV, Andrei, *L’avant-garde russe*, Paris: Fernand Hazan, 1984.

Derivado de uma série de premissas futuristas sobre a libertação da linguagem e da palavra, o chamado formalismo russo, movimento contemporâneo ao nascimento do Suprematismo (aproximadamente 1915), dedicou-se ao estudo sistemático da obra literária. Seus teóricos propunham a análise da poesia mais que dos poetas, recusando interpretações exteriores ao texto (biográficas, psicológicas, sociológicas) e refutando a gênese mística da criação artística em prol da análise objetiva da obra literária naquilo que se refere a sua construção, ou seja, às questões de métrica, ritmo, estilo e composição, que passaram a ser analisadas enquanto dados concretos à compreensão de sua evolução.

Em 1925, transcorrida quase uma década desde as primeiras publicações dos teóricos da Opoiaz (*Obchtchestvo izutcheniia teorii noëtitcheskogo iazyka* - Sociedade para o estudo da língua poética), B. Èikhenbaum publicou um artigo, que embora bastante criticado, tentava elaborar um balanço dos trabalhos ligados ao formalismo. A necessidade de uma aproximação científica dos estudos literários era então enunciada como ponto de partida dos primeiros formalistas:

Liberar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas era a ordem do dia que reuniu o primeiro grupo de formalistas. [...] O que importava em nossa luta era opor os princípios estéticos subjetivos que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas, à exigência de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos. Daqui vinha a nova atitude do positivismo científico que caracteriza os formalistas: uma recusa às premissas filosóficas, às interpretações psicológicas e estéticas, etc. [...] Era necessário ocuparmo-nos dos fatos e, rejeitando sistemas e problemas gerais, partimos de um ponto arbitrário, deste ponto onde entramos em contato com o fato artístico. A arte queria ser examinada de perto, a ciência se exigia concreta.⁹¹

Reconhecendo a repercussão de certos aspectos da teoria literária formalista no pensamento de K. Maliévitch compreende-se a mudança nos escritos do artista do final da década de 20. Neles o dogmatismo evolutivo enunciado nos primeiros manifestos do

⁹¹ B. Èikhenbaum, “A Teoria do ‘Método Formal’”, 1925. In TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org. e apres.), *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*, Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 7-8.

Suprematismo – tomado como ponto de comparação em relação às demais correntes – é suplantado pela visão da não-figuração enquanto movimento coerente com a transformação das formas artísticas, inserindo-se num contexto não propriamente hierárquico. Desta maneira, seja na *Teoria do elemento adicional* ou na teoria formalista, a obra de arte deixa de ser abordada por meio de uma conjunção histórica para ser analisada como fenômeno inserido em uma sucessão dialética de formas.

Evidentemente, não é possível defender uma total equiparação entre o método lingüístico formalista e as propostas teóricas de Maliévitch. Nota-se, por exemplo, certas aproximações entre a semiótica do cinema russo (e contrárias à poética Suprematista) em algumas afirmações de B. Èikhenbaum:

[...] rejeitávamos o princípio de economia artística que estava solidamente estabelecido na teoria da arte. Em contrapartida, enunciávamos o procedimento de singularização e o procedimento da forma difícil que aumenta a dificuldade e a duração da percepção: o procedimento da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento.⁹²

Contudo, o destino das duas teorias foi coincidente. Com a subida ao poder de Stalin, a existência da arte só se justificava enquanto expressão afirmativa da nacionalidade soviética. Desta forma, o Formalismo e o Suprematismo, dentre outros movimentos, passam a ser tachados de “pequeno-burgueses” e condenados pelo partido por seu “desvio ideológico”.

A carga pejorativa na aplicação de tais termos só pode ser compreendida em um contexto no qual ser “vermelho” significava mais que uma escolha ideológica ou política, mas sim, uma condição básica para poder participar da vida social do país. Frente à urgência de

⁹² B. Èikhenbaum, “A Teoria do ‘Método Formal’”, 1925. In TOLEDO (1976, p. 14).

uma reconstrução social, a investigação formal, vista como sem conteúdo e de caráter ideológico e científico duvidoso, soava como um capricho digno da burguesia.

Existiram, no entanto, divergências teóricas e ideológicas na própria concepção do termo ciência da arte, o que constituiu um dos tópicos de debates entre as correntes da vanguarda russa, sobretudo no que diz respeito ao enfrentamento de formalistas e produtivistas.

Nicolai Tarabukin, em *Por uma teoria da pintura* (Moscou, 1923), expõe uma definição da ciência da arte que, não só abarcava a estética, a sociologia, a filosofia e a histórica da arte, como destacava a relação indissociável entre a forma artística e as “[...] condições econômicas, políticas e de classe próprias a esta ou aquela ordem social. Por isto, toda abstração metafísica que enfoca a obra de arte em si mesma, fora da época e do meio no qual se produz, não é mais que uma ficção”. O método “limitado” da teoria formalista, segundo o autor, justificava-se somente enquanto “instrumento de análises destinado a desnudar o esqueleto da obra”, mas que não poderia encerrar-se em si mesmo.⁹³

Todavia, com as inovações plásticas iniciadas pelas vanguardas do século XX, a necessidade de se estabelecer novos critérios de avaliação das obras tornou-se ponto pacífico entre os teóricos e artistas da época. Formalistas e produtivistas concordavam ao menos que a ciência da arte, enquanto teoria de abordagem das formas artísticas, não poderia inserir-se no rol das ciências normativas ou ser definida por meio de postulados dogmáticos. A consolidação de uma ciência da arte tornava-se necessária não apenas para delimitar e justificar social e moralmente a atuação dos grupos artísticos, mas funcionava enquanto

⁹³ N. Tarabukin, “Por una teoría de la pintura” (texto publicado pelas Edições do *Proletkult* em 1923). In TARABUKIN, Nicolai, *El último cuadro*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 95.

resposta e crítica contra a abordagem subjetiva que definia grande parte da produção teórica realizada até então.

Envolvido em tais discussões, Maliévitch abre sua *Introdução à Teoria do elemento adicional em pintura* (1927) definindo o campo de estudo das artes plásticas:

A atividade criativa é expressa por meio de linhas, planos e formas tridimensionais e produz formas estáticas ou dinâmicas dos tipos mais variados, os quais ainda diferem uma da outra em relação à cor, matiz, estrutura, textura, organização e sistema.⁹⁴

Tal como concebido por Maliévitch, a análise dos estados da nova representação artística concentra-se no problema da forma: elemento organizador do fenômeno artístico e condição que permite a expressão das sensações do mundo. A forma, no entanto, varia de acordo com as condições econômicas, naturais, etc. sendo o indício exterior do eterno movimento da cultura e da consciência humana. Por esta razão, a cada corrente artística corresponderia um determinado elemento adicional, expresso por meio de relações de retas, de curvas e também de cores.

Partindo do pressuposto de que uma dada forma corresponde a uma determinada concepção de mundo, a destruição de uma forma antiga abriria caminho à destruição de uma velha concepção. Assim, a força do elemento adicional dentro da arte pictórica afetaria o modo de percepção dos fenômenos e esta tomada de consciência ultrapassaria os limites exclusivamente estéticos, alcançando o sujeito uma nova compreensão das relações do trabalho, da religião e da política.

Dentro desse raciocínio, a compreensão da nova representação, sistematizada nos textos da *Izologia*, torna-se fundamental na esfera do conhecimento e não apenas no quadro da instrução ou da ciência como concebido pelo *Narkompros*.

⁹⁴K. S. Maliévitch, "Introduction to the theory of the additional element in painting". In MALEVICH (2003, p. 11).

Além disso, mais que uma abordagem restrita ao campo estético, a concepção revolucionária de Maliévitch é aquela que vê na arte a possibilidade de aproximação e compreensão da realidade, na medida em que as transformações estéticas dos novos sistemas da arte refletem, em essência, uma nova concepção do mundo; pensamento que torna plausível no interior dos tratados de Maliévitch não só as discussões filosóficas acerca da representação objetiva e não-objetiva, como também a crítica ao sistema político e ideológico da época e o papel imposto ou desempenhado pelo sujeito neste cenário:

Um pai se esforça com algum sucesso para criar sua família (suas crianças) conforme seus padrões; o governo igualmente busca influenciar, guiar as pessoas em direção à norma constitucional apropriada.

Um ambiente é erguido sobre o cidadão do estado o qual é calculado para compeli-lo a buscar o elemento normativo da constituição estatal como o elemento normativo de sua própria consciência. A concepção da realidade na consciência das massas – isto é, na consciência do indivíduo - é assim influenciada e reformada pela constituição estatal prevalecente ou mais, pelos partidários desta constituição.

Esses que sucumbem ao regimento do poder avançam como partidários leais do estado, enquanto aqueles que preservam sua consciência subjetiva e seu ponto de vista individual são olhados e tratados como perigosos e dignos de desconfiança.

Pessoas desta última categoria são chamadas por elas mesmas de pessoas livres e encontram-se especialmente em “ocupações livres”. Suas convicções não dependem de qualquer constitucionalidade estatal; suas atividades não levam em conta o interesse do Estado e, por conseguinte, a luta se desenvolve entre o Estado e o indivíduo independente. O Estado tem a intenção de exercer uma influência “útil” nas atividades da pessoa engajada em uma ocupação livre, o que quer dizer que impõe ao trabalhador criativo o elemento adicional que age em prol da constituição [...].⁹⁵

Aqui, fica evidente a filiação de Maliévitch a mesma tradição filosófica de N. Berdiaev, para o qual a negação da individualidade implicava necessariamente na rejeição do espírito e na conseqüente sujeição do indivíduo a valores externos.

Como afirmou Berdiaev:

Eu também ressaltei o princípio de individualidade como um valor supremo, sua independência da sociedade, do governo e de ambientes externos. Isto significa que defendi o espírito e valores espirituais. O Comunismo, tal como se mostrou na revolução russa, negou a liberdade,

⁹⁵ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH (2003, p. 21).

negou a individualidade, negou o espírito. Isto, e não seu sistema social era o mal endiabrado do Comunismo.⁹⁶

O ímpeto cientificista que marcou os primeiros anos da União Soviética pode ser explicado pela crença na ciência como um dos principais meios de reorganização moral do país. Neste panorama, a adoção de um modelo científico de pesquisa por Maliévitch pode ser interpretada como uma estratégia de adequação às exigências do governo, visando legitimar a existência e os financiamentos das instituições de ensino e pesquisa.

Todavia, a teoria da arte desenvolvida por Maliévitch jamais excluiu a herança místico-filosófica russa que seria severamente combatida pelo governo bolchevique e pelo pragmatismo dos grupos de tendências produtivista e realista.

Com o objetivo de desmoralizar e questionar a existência do *Guinkhuk*, G. Séry publicou em 10 de junho de 1926 no *Pravda* de Leningrado o artigo *Um monastério à custa do Estado*, no qual criticava uma grande mostra de trabalhos realizada pelas cinco Seções do *Guinkhuk*, ocorrida entre maio e junho de 1926. Devido à grande repercussão do artigo, uma comissão de inspeção, da qual fazia parte Issakov, conclui que o instituto não trabalhava a partir de fundamentos científicos, e sim subjetivos, o que resultou em seu fechamento em 15 de dezembro do mesmo ano.

A partir do ocorrido, Maliévitch e Matiuchin passam a desenvolver suas atividades no Instituto Estatal de História da Arte, situação mantida até 1928, quando o departamento de pesquisa de Maliévitch é fechado sob pressão de representantes da *AKHRR* (*Assotsiatsiia khudojnikov revoliutsionnoi Rossii* – Associação de artistas da Rússia revolucionária). Do fim

⁹⁶ Excertos extraídos da autobiografia de N. Berdiaev (relato do interrogatório a que foi submetido em 1920), Paris, 1949 apud OSHAROV, M., “To Alien Shores: The 1922 Expulsion of Intellectuals from the Soviet Union”, *Russian Review*, vol. 32, n. 3, julho, 1973, p. 297. (Tradução em inglês do artigo publicado originalmente em *Ruskaia mysl*, Paris, 23 de Novembro de 1972)

de 1928 até o começo de 1930, o artista recebe autorização para trabalhar apenas duas semanas e meia por mês no Instituto de Arte de Kiev. Em 1932 as obras de Maliévitch são oficialmente relacionadas dentre os exemplos típicos da arte burguesa na exposição *Arte na época do Imperialismo*. Como observa F. Valabrègue, esta exposição representou “o equivalente stalinista, sobre um modo menos insultante e mais pedagógico da ‘Arte degenerada’ dos nazistas que a seguirá.”⁹⁷

Mas muito antes disso, no final da década de 20, a posição do artista iria se tornar crítica, seu trabalho clandestino, suas idéias perseguidas. Não que Maliévitch tenha contado com a ajuda ou simpatia da crítica ao longo de sua trajetória. Ao contrário, freqüentemente ele mesmo saía em defesa de suas idéias em debates que ficaram célebres na imprensa russa.

Essa situação tornou-se latente em especial após a Revolução, quando as rivalidades estéticas entre os artistas da vanguarda foram transpostas às disputas administrativas no interior da Seção de Artes Plásticas. Assim, utilizada enquanto recurso retórico, a fundamentação filosófica do Suprematismo foi ao mesmo tempo o motivo gerador de inúmeros ataques ao artista, como exemplificam os trechos a seguir:

O artista Maliévitch, apesar da exclusividade de sua aproximação com a pintura, é certamente um grande mestre. Não é surpreendente que em um país onde o incompreensível Kandinski poderia ter êxito, o mais sintético e corajoso Maliévitch também seria favorecido, especialmente depois de sua atual volta à pintura forte e severa.[...] O problema surge quando Maliévitch deixa de pintar e começa a escrever brochuras. Eu ouvi que os alemães também foram surpreendidos por seus escritos. Eu tentei ler os grandiloqüentes e obscuros trabalhos teóricos do líder dos “suprematistas”. De uma maneira confusa, ele parece tentar, de alguma forma, unir suas metas e o caminho com a revolução e com Deus.⁹⁸

O Espírito do misticismo russo e alienação fertilizam estes empreendimentos na esfera da pura abstração, que é levada a um nível extremo e absurdo, supervalorizando o lado metafísico do processo criativo.⁹⁹

⁹⁷ VALABRÈGUE (1994, p. 251).

⁹⁸ A. Lunatcharski, “Russian Artists in Berlin”, *Ogoniok*, n. 30, 1927. In DRUTT, Matthew (org), *Kazimir Malevich*, Nova Iorque: Guggenheim Museum, 2003, p. 261.

⁹⁹ K. Vinkler, “The Exhibition of Prof. Malevich in the Club of Polish Artists and the Theory of Suprematism”, *Kurier Poranni*, n. 89, 30 de março de 1927, p. 3. Ibid., p. 260.

O Suprematismo poderia morrer de consumo abstracionista, de uma falta de sangue que é transportada à realidade. Ele deixa a impressão de estar enervado, embora produza a ilusão de criação, algo como as idéias de Platão, e reivindique o direito de tomar o lugar do Senhor Deus na invenção de novas formas. Há alguma irracionalidade nisto, algum tipo de loucura nesta fuga da realidade; há o orgulho de um homem que gostaria de ser Deus, [...] que acredita que com uma riqueza de idéias possa defender obras de arte.¹⁰⁰

Como aponta Jean-Claude Marcadé sobre essa complexa questão do misticismo na obra de K. Maliévitch:

A palavra “místico” é empregada de maneira tão irracional quando se trata da arte russa que hesita-se aplicá-la ao pensamento e à obra de Maliévitch. Não se trata, em todo caso, de uma religiosidade difusa e invertebrada ou de estados de alma teológicos. Mas se admitimos que a visão mística suprime os intermediários e transforma a percepção comum de nossos cinco sentidos em uma contemplação do mundo em sua existência total, podemos afirmar que o Suprematismo malevitchiano é místico.¹⁰¹

A recusa dos valores espirituais, antimaterialistas e da tradição filosófica russa foi abertamente declarada em 1922, ano de nascimento da União Soviética, quando Lênin decidiu “limpar a Rússia de uma vez por todas”¹⁰² da herança mística e da oposição ideológica, deportando aproximadamente sessenta representantes da elite cultural e científica do período pré-revolucionário juntamente com suas famílias.

Em tal episódio, conhecido como *Navio filosófico* (ou *Vapor da filosofia*) tomaram lugar vários filósofos, críticos, historiadores, escritores, economistas, artistas, etc., muitos dos quais ironicamente conhecidos por seu engajamento e contribuição para o desenvolvimento do pensamento marxista na Rússia. Dentre os exilados, muitos escolhidos pessoalmente por Lênin, estavam alguns dos pensadores mais proeminentes da Rússia, como os filósofos Nikolai Berdiaev, Semion L. Frank, Nicolai O. Losski, Serguei Bulgakov, Ivan Ilin, Lev

¹⁰⁰ J. Klescinski, “Suprematism” [excerto do artigo “Idéia e Forma. Ensaio sobre o desenvolvimento da Arte Polaca”] Varsóvia, c. 1931. In DRUTT (2003, p. 260).

¹⁰¹ J-C. Marcadé, “Le Suprematismo est-il Mystique?”. In MALÉVITCH (1981, pp. 13-14).

¹⁰² VOLKOGONOV, Dmitri, *Lênin: Life and Legacy*, Londres, 1994, p. 362 apud CHAMBERLAIN (2008, p. 960).

Karvasin, o historiador e professor A. A. Kizevetter, o crítico literário I. Aikhenvald, o escritor e jornalista M. A. Osorguin, dentre outros.

Foi um evento no qual as necessidades e liberdades individuais básicas foram ameaçadas por uma interpretação totalitarista do projeto de implantação do socialismo, uma operação silenciosa, não apenas em sua execução, mas em sua repercussão; um acontecimento abafado e temido durante o período soviético, além de pouco conhecido no Ocidente até os dias de hoje, embora com o fim da União Soviética, muitos historiadores tenham se dedicado a pesquisar o tema nos arquivos até então inacessíveis.

Na época, as deportações tornaram-se públicas treze dias depois do ocorrido através de uma reportagem de primeira página do *Pravda* intitulada *O primeiro alerta*. A história foi noticiada simultaneamente no Ocidente. Atualmente, com exceção da bibliografia em russo, em sua maioria ainda sem tradução, um dos livros mais completos dedicados ao tema foi publicado no Reino Unido, em 2006: *The Philosophy Steamer*, de Lesley Chamberlain, traduzido para o português no ano de 2008.

De acordo com as pesquisas de Chamberlain, a maior parte das prisões aconteceu em Moscou e Petrogrado na noite de 16 de agosto. Após serem interrogados pelos oficiais do governo, todos os detidos foram acusados de práticas contra-revolucionárias, embora a única acusação real contra os intelectuais tenha sido a de não compartilharem do pensamento bolchevique.

O projeto arquitetado por Lênin era o de eliminar todos os opositores ideológicos que defendiam valores considerados prejudiciais não apenas à formação de um estado moderno na Rússia, mas que ameaçavam o poder; não por difundir meras superstições, mas por se apresentarem como reais lideranças concorrentes ao partido, visto que a tradição do

cristianismo e o misticismo russo constituíam ainda uma forte oposição ao pensamento marxista.

Em 28 de setembro de 1922, a primeira parcela dos intelectuais (cerca de vinte e cinco famílias) foi escoltada pela guarda soviética até o navio alemão *Oberbürgermeister Hacken*. Um segundo navio, o *Preussen*, levando aproximadamente o mesmo número de deportados, deixou o país seis semanas mais tarde.

A cada um dos exilados foi permitido levar apenas duas mudas de roupas, mais as que estivessem vestindo. Suas malas tiveram seus conteúdos inspecionados pelos oficiais da alfândega e foi-lhes proibido levar cartas, ícones, fotografias, ouro ou jóias.

Embora não tenha ocorrido violência física, dentro do navio as condições de alojamento foram severas; as pessoas foram amontoadas dentro de pequenas cabines ou obrigadas a dormir no chão.

As deportações ocorridas em 1922 figuraram, sobretudo frente à imprensa estrangeira, como uma alternativa ironicamente misericordiosa em relação aos indivíduos considerados indesejáveis pelo partido bolchevique. Isto porque, apesar de presos e submetidos a interrogatórios, grande parte dos intelectuais deportados relata em suas memórias que a ação não teve caráter violento, embora o fuzilamento sumário a qualquer um que retornasse a União Soviética sem permissão fosse garantida (antes de partir, os deportados foram abrigados a assinar documentos confirmando tal sentença).

Como aponta L. Chamberlain:

As expulsões, fruto tanto da astúcia política de Lênin quanto de sua visão, foram um ato relativamente suave em uma época má. Seu plano de “racionalizar” a Rússia e criar um Estado moderno eficiente implicava destruir todas as escolas de pensamento opostas ao bolchevismo e, prioritariamente, remover os pensadores religiosos que apelavam à consciência individual do

povo. Foi um projeto totalitário. Mas Lênin, que sabia que o Ocidente estava atento, disfarçou sua verdadeira natureza garantindo, neste caso, a remoção não violenta dos filósofos.¹⁰³

Evidentemente, Lênin estava preocupado com a imagem do país no exterior e com o reconhecimento internacional da União Soviética pelo Ocidente; mais um massacre na história russa atrairia sem dúvida comoção e severas oposições dos governos e da imprensa internacionais.

O episódio é sintomático em relação ao embate entre duas correntes opostas de pensamento da época. De um lado (o de Lênin), uma espécie de retomada do pensamento Iluminista fundado no apreço pela razão e em um ideal materialista de modernidade, assim como na repulsa contra o misticismo e o espiritualismo, correntes consideradas obsoletas e prejudiciais ao novo Estado; do outro, pensadores e artistas que como Maliévitch acreditavam em valores transcendentais, intuição, criatividade, idealismo, fé e acima de tudo, liberdade individual.

Como explica L. Chamberlain:

A modernidade era um campo de batalha sobre a forma certa de viver. O que estava em jogo era muito vasto, mas pode ser grosseiramente sintetizado como o choque de três conjuntos de valores. Os três debates nos quais os filósofos russos estavam tão claramente representados eram sobre o valor do individualismo moral comparado com o benefício coletivo, sobre liberalismo em oposição ao marxismo, e sobre verdade absoluta em oposição a relativismo. Esses debates tinham significado universal, mas cada um deles assumiu tons e significado especiais no contexto russo, onde a batalha foi travada em relação à “razão”.

Lênin incorporava uma modernidade que não era distinta daquela de Pedro, o Grande, três séculos antes. Ele concebia a razão como uma ferramenta para melhorar e talvez aperfeiçoar a realidade social. A Rússia precisava se tornar uma sociedade coerente, secular, educada e igualitária, com uma economia eficiente [...].¹⁰⁴

Por outro lado, a crença inveterada na razão, no materialismo e no progresso parecia a esses intelectuais banidos de seu país um caminho perigoso para a selvageria, e que de fato,

¹⁰³ CHAMBERLAIN (2008, p. 15).

¹⁰⁴ Ibid., p. 276.

forneceu as bases para a formação de um estado totalitário e ainda mais cruel sob a direção de Stalin.

A esse respeito, Gorki foi contundente ao afirmar:

Estamos destruindo a capital espiritual do povo russo. [...] Estamos produzindo uma nova safra de burocratas brutais e corruptos e uma terrível nova geração de jovens que está aprendendo a rir de cenas cotidianas sangrentas de espancamentos, assassinatos, mutilações [e] linchamentos.¹⁰⁵

No Ocidente, ou na assim chamada “Rússia no exterior”, os pensadores passaram a viver em Berlim, Praga, Paris e Nova Iorque, onde com maior ou menor êxito deram continuidade à suas carreiras acadêmicas.

Dois frutos diretos da emigração russa foram a abertura em Berlim, em 17 de fevereiro de 1923, do Instituto Científico Russo (RNI), que teve Iassinski como diretor, e a publicação entre os anos de 1925 e 1940 da revista *Put (O Caminho)*, que se constituiu como um dos meios de divulgação e influência do pensamento religioso russo no Ocidente. Além de N. Berdiaev, destacam-se dentre seus criadores o escritor Aléxis Remizov, o lingüista Nicolai Trubetskoi, o historiador Georges Fedorov e o padre Alexandr Eltchaninov.

¹⁰⁵ WOLFE, Bertram, *The Bridge and the abyss. The Troubled Friendship of Maxim Gorky and V.I. Lenin*, Londres, 1967, p.71 apud CHAMBERLAIN (2008, p. 66).

4. A ANÁLISE DA NOVA PINTURA DE CAVALETE

4.1 Os gráficos pedagógicos

Ao conjunto de telas, desenhos e manuscritos levados por Maliévitch a Varsóvia e Berlim no ano de 1927 somavam-se ainda vinte e dois gráficos que ilustram a teoria e o método pedagógico desenvolvido pelo artista e seu grupo no Instituto de cultura artística de Leningrado. O trabalho sistematizado nestes quadros pedagógicos foi elaborado entre 1925 e 1927 constituindo um importante recurso didático adotado por Maliévitch.

Inicialmente o conjunto possuía trinta e duas tabelas analíticas que foram empregadas em conferências ocorridas em meados de 1925, na *Gakhn* de Moscou e no *Guinkhuk* de Leningrado. Estes gráficos foram confeccionados pelos alunos e assistentes de Maliévitch, V. M. Ermolaieva, A. A. Iudin, A. A. Leporskaia e K. I. Rojdestvenski sob a supervisão do artista.¹⁰⁶

Em ressonância com a estética do cartaz e da fotomontagem russa, muitas das tabelas são compostas por fotografias e colagens de fragmentos de jornal, reproduções de obras, desenhos originais e materiais diversos como lâminas de madeira.

Com o objetivo de ajudar o público alemão a compreender o processo de análise artística e os procedimentos pedagógicos desenvolvidos por Maliévitch, os textos explanatórios referentes a cada quadro analítico receberam uma tradução para o alemão ainda em Leningrado realizada por Boris Ènder. A maior parte das tabelas contém pequenas

¹⁰⁶ Desde 1935 cinco desses gráficos fazem parte da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Os demais se encontram atualmente no *Prentenkabinet*, do Museu Stedelijk de Amsterdã. Os gráficos pedagógicos aparecem reproduzidos em ANDERSEN, T., *Malevitch*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970, pp. 116-133 e em MARCADÉ, J-C., *Malévitch*, Paris: Casterman, 1990, pp. 202-211.

anotações manuscritas em russo que serviram de base para esta tradução que não teria sido muito bem sucedida, sobretudo no que diz respeito às terminologias e conceitos-chave criados por Maliévitch.

De acordo com o *Plano que mostra a organização dos gráficos* (fig. 1-2, pp. 161, 162), as vinte e duas tabelas eram dispostas em três seções.

A primeira seção - gráfico 1 ao 8 (fig. 3-10, pp. 163-166) - era dedicada às análises de obras de arte sob os aspectos da cor, da fatura pictórica e da forma, e à dedução dos elementos adicionais com ênfase na classificação dos cinco estágios de desenvolvimento do Cubismo.

Pesquisando o sistema Cezannista, Cubista e Suprematista, Maliévitch estabeleceu três tipos de elementos adicionais, sendo estes a “curva fibrosa de Cézanne”, a “curva em forma de foice do Cubismo” e a “reta suprematista ou de Maliévitch”. O elemento adicional do Impressionismo seria a luz e o do Futurismo o movimento/dinamismo.

A dedução dos gamas coloridos e dos elementos adicionais é demonstrada a partir da análise de um conjunto de obras da modernidade que incluem reproduções de trabalhos de P. Picasso, G. Braque, P. Cézanne, entre outros.

No gráfico n. 7 (fig. 9, p. 166), além dos cinco sistemas estudados por Maliévitch, aparecem enumerados outros onze sistemas (Abstrativismo, Dadaísmo, Construtivismo, Metafissismo, Neoplasticismo, Purismo, Kompessionismo, Neo-impressionismo, Expressionismo, Simultaneismo e Surrealismo) além de lacunas que deveriam conter os respectivos elementos adicionais destes sistemas. Dado que evidencia o desejo de que tal pesquisa fosse levada adiante, seja por Maliévitch ou por outros artistas que tivessem interesse em sua teoria, pois de acordo com o artista:

Essa teoria [do elemento adicional] tem uma significação de caráter geral, quer dizer, de pesquisa científica. É por isso [que] esse método de pesquisa pode ser estendido a todas as artes (Renascença e outras). É necessário dizer que ela é aplicável tão bem a cinco sistemas

quanto a vinte e cinco e mais. É preciso somente deduzir uma forma definida para cada sistema dado entre todas as acumulações da cultura dada. Por exemplo, para o cubismo estabeleceu-se como fórmula a linha falciforme. Isso quer dizer que o caráter contrastado desse sistema global é expresso em uma certa posição, em uma certa forma. Assim, para cada cultura pode-se estabelecer precisamente e claramente uma fórmula, exprimindo toda a composição do sistema.¹⁰⁷

O método de formulação do elemento adicional é explicado em uma seqüência de desenhos reproduzida em *O Mundo Não-objetivo*, que mostra a dedução do elemento adicional do Cézannismo realizada a partir da obra *Madame Cézanne na cadeira amarela*, 1888-1890 (fig. 26, p. 178).

Conforme tal esquema, numa primeira etapa, uma série de fragmentos da imagem é diretamente decalcada da obra; opera-se então a decantação destes contornos lineares que gradativamente perdem sua referência figurativa convertendo-se em linhas retas, curvas ou fibrosas e finalmente em uma espécie de denominador comum a toda obra: o elemento adicional.

De maneira análoga, para cada sistema pictórico Maliévitch deduziu os gamas de cores correspondentes, nuances coloridas coletadas a partir de um conjunto de obras analisadas. Os gráficos 2 e 4 (fig. 4 e 6, pp. 163 e 164) mostram os gamas predominantes do Cezannismo (azuis ultramar e cobalto, verde esmeralda, ocre e terras de sombra) e do Cubismo (cinzas, beges, terras de sombra e queimada, negros e brancos).

Segundo Maliévitch, cada uma das correntes da nova arte adotou cores autônomas do espectro colorido natural, o que jamais fora realizado pelos movimentos artísticos realistas: “[...] o cezannismo nos deixou os gamas esmeralda, como o impressionismo havia deixado os gamas azul celeste, o cubismo os gamas marrons, cinza.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ K. S. Maliévitch, “De la theorie de l’element additionnel en peinture”. In MALÉVITCH (1981, p. 158).

¹⁰⁸ K. S. Maliévitch, “L’architecture, la peinture de chevalet et la sculpture”, *Avanhard (Vanguarda)*, n. b, Kiev, 1930. Idem (1994, pp. 155-156).

O gráfico n. 8 (fig. 10, p. 166) aborda o problema da fatura colorida segundo discutido na *Introdução à Teoria do elemento adicional em pintura* (1927) e exemplificado pela distinção que Maliévitch faz entre “a arte gráfica colorida de um Holbein, a pintura em planos coloridos de um Matisse ou Gauguin e a verdadeira pintura de Rembrandt e Cézanne”. De acordo com o artista, “podemos facilmente reconhecer as diferenças nestas três linguagens de cor pela natureza de suas estruturas pictóricas, o caráter da reticulação da cor”.¹⁰⁹

Segundo tal apontamento, pode-se compreender que o que Maliévitch qualifica como a “arte gráfica colorida” caracteriza-se pela predominância do desenho sobre a cor; a “pintura em planos coloridos” pela predominância da cor sobre o desenho, mas ainda a partir de uma utilização bastante gráfica da cor, ou seja, em áreas chapadas, formando contrastes; e a “verdadeira pintura” que resulta da elaboração de uma trama pictórica obtida pelo processo de sobreposição de camadas de cor (veladuras), como em Rembrandt, ou por um processo de misturas de tintas, como nas obras de Cézanne.

A segunda seção - gráfico 9 ao 16 (fig. 11-18, pp. 167-172) era dedicada à análise das sensações religiosas, ideológicas e pictóricas que podem ser expressas por meio de diferentes sistemas. Nesta seção são discutidas as relações entre arte e ideologia: a questão da autonomia da arte não-objetiva e a filiação de determinadas correntes a sistemas ideológicos exteriores à arte.

No gráfico n. 9 (fig. 11, p. 167) uma moldura quadrangular delimita três eixos do conhecimento humano: a religião, a arte e o modo de vida. É significativo notar que em tal diagrama Maliévitch situa seu *Quadrângulo* suprematista ao centro; procedimento que ressalta

¹⁰⁹ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH (2003, p. 44).

a autonomia da arte não-objetiva/sem-objeto em relação às outras esferas do conhecimento e da existência.

Parte dessa seção tenta demonstrar também a influência do ambiente campestre ou urbano na formação estética dos pintores e dos sistemas estudados, sendo cada corrente pictórica (Naturalismo, Impressionismo, Cézannismo, Cubismo, Futurismo e Suprematismo) associada a um determinado ambiente.

No texto *Introdução à teoria do elemento adicional em pintura* (1927) Maliévitch discorre a esse respeito:

Todo elemento adicional exerce uma forte influência na atitude do pintor a respeito da vida que o cerca (até mesmo a respeito da economia e da política). Isso o faz dependente de certas condições de vida, de um ambiente muito definido sem o qual ele não pode criar de forma bem sucedida. Assim os Futuristas e Cubistas, por exemplo, pertencem distintamente à cidade grande. Eles são completamente imbuídos com a energia da cidade, da grande indústria e isso se reflete em sua geometria tensa, dinâmica. As máquinas martelando, as rodas velozes... são uma parte necessária do ambiente que inspira sua criação metálica. Um pintor da cultura de Cézanne, por outro lado, sempre gravita longe da cidade grande, o fazendeiro e a “terra” não são a ele incompatíveis. Não obstante, ele exibe uma preferência especial para os subúrbios e as cidades provincianas de médio porte. Então, assume-se que poderia atingir em um pintor um maior poder produtivo se sempre fosse permitido a ele trabalhar em um ambiente que lhe correspondesse. Assim, o grupo Cezannista deveria ter uma academia fora da cidade grande como em ambientes provincianos, um pintor deste grupo seria menos exposto à influência de elementos estrangeiros à sua natureza e não teria que desperdiçar sua força. Ele poderia criar trabalhos mais fortes com um gasto menor de energia.¹¹⁰

Os gráficos pedagógicos dão indicações a respeito do meio mais favorável ao desenvolvimento de cada elemento adicional e das sensações e estímulos predominantes em cada movimento artístico. Tais associações são ilustradas por uma série de fotografias e colagens recolhidas *in loco*, na tentativa de evidenciar a existência destas filiações estéticas com o ambiente.

¹¹⁰ K. S. Maliévitch, “Introduction to the theory of the additional element in painting”. In MALEVICH (2003, p. 60).

Empregando um procedimento de justaposição e junção recorrente à montagem cinematográfica russa, Maliévitch utiliza a idéia da sinédoque, ou seja, de reconstruir na consciência do espectador um todo a partir da apresentação de partes, ou mais que isto, de favorecer associações por meio de imagens selecionadas, obrigando o observador a reconstruir o mesmo processo ou o mesmo raciocínio utilizado na concepção destes gráficos.

O gráfico n. 15 (fig. 17, p. 171), por exemplo, demonstra a filiação estética e temática do Naturalismo, Impressionismo e Cézannismo ao campo. Já no gráfico n. 16 (fig. 18, p. 172), o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo são relacionados à cultura visual das metrópoles: as linhas retas das construções, os tipos gráficos da imprensa, a reprodução em série e a acumulação de objetos são associados à estética cubista; a velocidade, os novos utensílios tecnológicos, a indústria, a repetição visual de elementos, a guerra e o caos vertiginoso são relacionados aos futuristas; e por fim, a suplantação da linha do horizonte por meio da visão aérea, as ortogonais das novas construções arquitetônicas, a diagonal, o deserto e a imensidão espacial aparecem em ligação ao Suprematismo.

A terceira seção - gráfico 17 ao 21 (fig. 19-23, pp. 173-177) oferece uma demonstração do método pedagógico de Maliévitch aplicado em dois indivíduos. Neste último conjunto de gráficos, o artista sistematiza os procedimentos pedagógicos utilizados para promover o desenvolvimento individual e criativo dos alunos com base nas tendências predominantes expressas por estes.

Tal como detalhado nessas tabelas analíticas, a primeira etapa do método consistia em determinar o “diagnóstico” artístico, o que era feito a partir de “experiências, observação, entrevistas, questionários e análise dos trabalhos do aluno”; etapa seguida da “prescrição” do elemento adicional de uma determinada cultura pictórica e acompanhada da observação e da anotação das mudanças plásticas apresentadas.

De uma perspectiva teórica, era necessário ainda que os estudantes aprendessem a identificar os elementos adicionais presentes nas obras de outros artistas contemporâneos, pois somente conhecendo profundamente cada sistema artístico seria possível ao aluno elaborar conscientemente suas criações. Por isto, além de sua aplicação enquanto método pedagógico, os alunos de Maliévitch do *Unovis* e do *Guinkhuk* analisaram as obras de Falk, Kontchalovski, Udaltsova e Derain através da *Teoria do elemento adicional em pintura*.

Um dos documentos da época que atesta isso é o diário escrito por Vera Ermolaieva, que relata a vida do Instituto de cultura artística entre os anos de 1924 e 1925.

Apenas como exemplos, em 10 de outubro de 1924, Maliévitch realizou a leitura de um relatório sobre o elemento adicional, e em novembro, seu grupo de pesquisa estudou o trabalho de Kontchalovski e Udaltsova a partir da *Teoria do elemento adicional em pintura*. O diário revela também o eixo das discussões teóricas realizadas pelo grupo, dentre elas, a questão da luz e suas significações simbólicas e estéticas, a implantação de um projeto artístico-pedagógico junto ao público e a relação entre a arte de esquerda e o marxismo.

No gráfico n. 22 (fig. 24, p. 178), Maliévitch propõe um panorama histórico da transformação dinâmica da nova arte entre os anos de 1880 até 1926 no Ocidente e na Rússia.

Nesse último gráfico, percebe-se que o artista elabora um sistema formal de análise das artes da representação e não propriamente um sistema estrutural, na medida em que não busca na história ou em contextos culturais, psicológicos ou sociais um mecanismo de verificação de sua teoria, ou seja, não amplia a problemática formal ou interna da obra para um campo de relações simbólicas ou de significações exteriores.

Todavia, tal como apresentado no último gráfico, as intersecções no desenvolvimento das diferentes correntes pictóricas demonstram uma compreensão da dimensão histórica enquanto estrutura dinâmica e não em uma linha seqüencial ou evolutiva.

4.2 Impressionismo: a luz como matéria pictórica

Em outubro de 1932, o Museu Russo concedeu a Maliévitch um laboratório para que pudesse continuar as pesquisas que havia desenvolvido no Instituto de cultura artística.

Segundo expõe o artista no *Plano de Trabalho do Laboratório de Pesquisa Experimental*, datado de 20 de março de 1933¹¹¹, a tarefa do laboratório seria o estudo da “herança dos Impressionistas”, sendo o trabalho dividido em duas fases. A primeira fase, nomeada de *Impressionismo Central*, corresponderia à obra de Claude Monet e a segunda – o Neo-impressionismo – teria como referência o trabalho de Paul Signac.

A justificativa de tal pesquisa era definida por Maliévitch nos seguintes termos:

O Impressionismo de Monet é a chave que torna possível analisar com grande precisão não só o desenvolvimento anterior ao Impressionismo (Turner, Delacroix, Constable), mas também os tipos de cultura pictórica que vieram depois deste movimento, o desenvolvimento histórico que foi fortemente influenciado pelo Impressionismo, a exemplo do Cezannismo, Cubismo, etc.¹¹²

Conforme apresentado por Maliévitch, o plano de trabalho deveria seguir uma rotina de pesquisa semelhante à desenvolvida por ele e seus alunos no Instituto de cultura artística de Leningrado, trabalho que incluía o diagnóstico pictórico individual dos artistas e de seus trabalhos, a definição da influência dos *ismos* nas obras dos artistas e a elaboração de gráficos que indicariam as mudanças apresentadas pelos alunos em relação à cor e à forma (aplicação da *Teoria do elemento adicional*), o estudo da influência estética da cor e do ambiente nos artistas e a análise do desenvolvimento da cultura pictórica contemporânea.

¹¹¹ Departamento de Arquivos do Museu Russo, Fund. Russ. Mus. (I). Inv. 6. Dossiê 944, Folhas 11-12. (Assinado por Maliévitch). In PETROVA, Evgeniya, *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, St. Petesburg: Palace, 2000, pp. 400-401.

¹¹² K. S. Maliévitch, “Plan of the Work of the Experimental Research Laboratory, Art Department Russian Museum, for the Second, Third and Fourth Quarters of 1933”. Ibid., p. 400.

Em linhas gerais, o plano apresentava alguns tópicos de investigação, dentre eles, o estabelecimento de relações entre o movimento impressionista e as condições sociais na qual o movimento surgiu, a influência de tais condições nos representantes da primeira e segunda fases do Impressionismo, o estudo da fatura pictórica impressionista, a definição das fórmulas e espectros de cor nas duas fases do Impressionismo, o estudo dos trabalhos de C. Monet e P. Signac, assim como de Renoir, Pissarro, Sisley, etc., a influência do *Impressionismo Central* no Neo-Impressionismo, a influência do Neo-Impressionismo nas culturas pictóricas seguintes, a forma da exibição das duas fases do Impressionismo nos museus, etc.

Coerente com a metodologia de trabalho adotada pelo artista até então, Maliévitch ressaltava a importância do acesso de seus alunos às obras da vanguarda artística europeia e a necessidade de pesquisas de campo no Museu Ocidental da Nova Arte, em Moscou e no Ermitage, locais que forneceriam a “matéria-prima na forma de cópias e fragmentos das texturas pictóricas dos trabalhos de Caillebotte, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Paul Signac, Cross e outros.”¹¹³

Inserido por Maliévitch no rol das “artes das sensações”, o Impressionismo surge como a primeira corrente pictórica a partir da qual os artistas começam a se dedicar ao ofício e às questões propriamente artísticas, atitude expressa na investigação de questões como textura, cor, etc.

Diferentemente do Cezannismo, Cubismo e Suprematismo que apresentam elementos adicionais gráficos, o elemento adicional nas obras impressionistas seria a luz “como tal”, constituindo-se como matéria autônoma e destituída de caráter simbólico.

¹¹³ K. S. Maliévitch, “Plan of the Work of the Experimental Research Laboratory, Art Department Russian Museum, for the Second, Third and Fourth Quarters of 1933”. In PETROVA (2000, p. 400).

Segundo Maliévitch argumenta em seu projeto, a função autônoma da luz constitui a questão central do Impressionismo. Antes deste movimento, o problema da luz esteve ligado à função representativa e ilusória da pintura, já que o jogo de luz e sombra era empregado pelos artistas na tentativa de promover a ilusão de volume e profundidade, dando relevo aos objetos.

Embora fazendo uso da figuração, os impressionistas excluíram de suas telas o ilusionismo naturalista e os conteúdos ideológicos em favor das sensações de luminosidade. Esta nova concepção da luz pictórica provocou uma mudança nas telas impressionistas na medida em que passou a ser empregada não como artifício ou técnica (claro-escuro), mas como material por meio do qual os artistas davam forma às sensações, alterando a trama pictórica em função da representação dos reflexos luminosos e não dos objetos.

Em relação aos trabalhos neo-impressionistas, Maliévitch considerava que os pontos coloridos eram distribuídos nas telas dando impressões da sensação da luz, mas não de “sensações artísticas, estéticas”, concluindo a partir disto, que a investigação destes artistas estava centrada em aspectos ópticos e não propriamente estéticos ou pictóricos.

Maliévitch estabelece como ponto principal de estudo do *Impressionismo Central* a obra de Claude Monet. A respeito do artista francês, apontava que empreendeu uma investigação das mudanças da luz expressas por meio de vibrações de cores quentes e frias.

Em contraposição a Gauguin - o qual deformava as figuras e as cores segundo as “leis da sensação estética” - a cor não desempenhava nas telas de Monet uma função estética, ou seja, as alterações da cor não eram feitas em função da expressividade, mas na tentativa de criar a atmosfera das obras.

Ao analisar a *Catedral de Rouen*, de Claude Monet (fig. 27, p. 179)¹¹⁴ Maliévitch ressalta que seu conteúdo não se limitaria à revelação de um tema, das imagens dos objetos ou dos seres. Apesar de figurativo, o tema da catedral não era mais importante que as relações pictóricas:

[...] Monet, que pintou a catedral, pretendeu transmitir a luz e a sombra sobre os muros. Porém, isto também não era verdade, pois seu enfoque se reduziu a reproduzir a pintura que cresceu nos muros da catedral. Sua principal preocupação não foi a luz e a sombra, mas a pintura que se encontrava na sombra e na luz. [...]

Se para Claude Monet as plantas pictóricas nas paredes da catedral eram necessárias, o corpo da catedral foi examinado por ele como plantações de superfície onde crescia a pintura. [...]

Quando o artista pinta, planta a pintura; o objeto serve-lhe de plantio. Ele deve semear a pintura de tal modo que o objeto se perca, pois dele cresce a pintura que o artista vê.¹¹⁵

Essa análise que Maliévitch faz da obra estabelece um diálogo com os comentários de David Burliuk publicados na coletânea *Uma Bofetada no gosto público* (1912):

Nesse inverno, por ocasião de uma visita à Galeria de pintura européia ocidental, examinei com atenção a Catedral de Rouen de Monet. Lá, muito perto do vidro cresciam musgos, musgos delicadamente coloridos de tons sutilmente laranjas, lilases, amarelados. [...]. Estrutura fibrosa [...] – fios delicados de plantas admiráveis e estranhas.¹¹⁶

Na concepção de Maliévitch, embora a “nova arte” não possa ser avaliada em função de conteúdos políticos ou sociais, ela poderia servir como documento valioso a uma série de investigações formais:

[...] explicar estes quadros [impressionistas] por seus temas sociais é uma coisa árdua, pois não há indícios mostrando correlações do homem em relação às condições de classe ou às

¹¹⁴ Claude Monet, *Catedral de Rouen ao meio-dia*, 1894, ost, 100x65 cm. Museu Púshkin, Moscou. Esta obra fazia parte da coleção de S. I. Chtchukin sendo, em 1918, integrada ao Museu Nacional da Nova Arte Ocidental. A tela apareceu reproduzida na revista *Apollon*, em 1914.

Apesar da existência no acervo de Chtchukin de outra tela de Monet realizada também em 1894, de temática e dimensões idênticas (*Catedral de Rouen à noite*, Museu Púshkin, Moscou), acredita-se que a análise de Maliévitch seja referente à primeira versão citada, pois por volta de 1905 o artista realizou um óleo sobre cartão aparentemente inspirado em tal trabalho de Monet (fig. 28, p. 179).

¹¹⁵ MALIÉVITCH (2007, pp. 63-64).

¹¹⁶ David Burliuk, “Fatura”, *Uma Bofetada no gosto público* (1912), pp. 105-106 apud Jean-Claude Marcadé, “Nouveaux aspects de la recherche malévitchienne”. Idem (1994, p 170).

condições econômicas. Monet trabalhava antes de tudo sob a modificação do lado puramente físico da luz e não sobre a catedral de Rouen em si mesma.¹¹⁷

No entanto, esta linha formalista era tomada por muitos críticos, dentre os quais A. Lunatcharski, em seu aspecto mais pejorativo (de esvaziamento ideológico), pensamento expresso na crítica da “arte pela arte”, também abordada por N. Tarabukin e L. Trotski como exposto nos trechos abaixo:

Nós marxistas não temos de modo algum o direito de nos opor a existência de uma arte puramente formal. Na língua corrente, tal arte puramente formal, porta desde muito tempo um nome que soa mal, mas que não é menos expressivo e exato: que chamamos de arte pela arte (A palavra russa significa literalmente: destituído de conteúdo, vazio de senso).¹¹⁸

Na arte antiga, a representação estava no conteúdo. Ao deixar de ser representativa, a pintura perdeu seu sentido interno. O trabalho de laboratório sobre a forma pura encerrou a arte em um círculo estreito, deteve seu progresso e a conduziu ao empobrecimento.¹¹⁹

A escola formalista parece esforçar-se para ser objetiva; está desgostosa, e não sem razão, com a arbitrariedade da crítica literária que só trabalha de acordo com os gostos e caprichos. Busca critérios precisos de classificação e de valoração, mas devido à sua visão e seus métodos limitados, cai constantemente em superstições como a grafologia ou a frenologia. Estas duas “escolas” têm como tarefa estabelecer as provas objetivas para determinar o caráter de um homem, [...] o número de curvas e linhas retas de sua escrita bem como as protuberâncias de seu crânio. Podemos presumir que as linhas da escrita e as protuberâncias do crânio têm alguma relação com o caráter, mas essa relação não é direta e o caráter de um homem não se esgota aí. Um aparente objetivismo baseado em características acidentais, secundárias e insuficientes conduz inevitavelmente ao pior subjetivismo.¹²⁰

Embora os textos da *Izologia* atestem uma atenção e um volume excepcionalmente maior de análises sobre o Cezannismo, Cubismo e Futurismo em relação aos comentários a respeito do Impressionismo (fato, aliás, recorrente ao conjunto de escritos de Maliévitch), a proposta de um estudo aprofundado do movimento impressionista parece sintomático da condição que a arte e os artistas de “esquerda” enfrentavam na década de 30.

¹¹⁷ K. S. Maliévitch, “L’esthétique (Essai de déterminer le cote artistique des oeuvres)”, *Novaia Gueneratsiia (Nova Geração)*, 1929, n. 12. In MALÉVITCH (1994, p. 125).

¹¹⁸ A. V. Lunatcharski, “Le Formalisme dans la Science de L’Art”. In CONIO, Gérard. (trad.e pref.), *Le Formalisme et le Futurisme Russes Devant le Marxisme*, Lausanne: l’Âge d’Homme, 1975, p. 47.

¹¹⁹ TARABUKIN, N., “Du Chevalet a la Machine”. Idem (1987, p. 460).

¹²⁰ L. Trotski, “A Escola Poética Formalista e o Marxismo”. In TOLEDO (1976, p. 78).

Com o fechamento do Instituto de cultura artística de Leningrado e a conseqüente demissão de seus pesquisadores tornou-se latente a dificuldade de subsistência material desses artistas. Em 22 de junho de 1932, um pedido do Departamento do Museu Estatal Russo, na voz de seu diretor Ivan Ostretsov (1930-1932) à *Sorabis-Izo* (União dos trabalhadores das artes) para que fosse concedida a Maliévitch uma pensão individual evidencia em parte esta situação.

Nesse contexto, a proposta de pesquisa centrada no Impressionismo parece mais um dos casos de adequação ao ambiente ideológico e artístico da época que, apesar de hostil às correntes “formalistas”, que incluíam os movimentos da vanguarda ocidental, era favorável às manifestações figurativas da arte.

O Impressionismo, apesar de sua temática “burguesa” (por retratar a vida parisiense em seus cafés e passeios), ainda apresentava-se figurativo em suas formas. Além disto, certos aspectos da fatura pictórica impressionista foram adotados pelos Ambulantes, grupo que serviria de modelo aos artistas do realismo socialista.

Por fim, talvez fosse relevante relacionar o projeto de estudo do Impressionismo à questão das obras antedatadas de Maliévitch.

Em 1978, conforme apontou pela primeira vez a pesquisadora Charlotte Douglas, um conjunto de trabalhos de tendência impressionista de Maliévitch teria sido realizado no final dos anos 20 e início dos 30 e não na primeira década do século XX, conforme datações do artista.

Como expõe Jean-Claude Marcadé sobre o tema:

Há várias hipóteses que foram levantadas para explicar as evidentes antedatações de Maliévitch: datação segundo a data de início da execução, datação segundo a cultura pictórica, razões comerciais, vontade de mascarar o abandono de suas obras no exterior, pressões político-estéticas, etc.

Proponho uma outra hipótese. Parece-me que ao final de sua vida o pintor quis refazer uma biografia pictórica que correspondesse àquela de um pintor seguindo as etapas que ele mesmo havia analisado e ensinado; “de Cézanne ao Suprematismo”. Ora, por todas as evidências, faltava a Malévitch o elo impressionista, um impressionismo coerente.¹²¹

Em continuidade a esse raciocínio, parece coerente ressaltar que algumas das telas antedatadas de Malévitch foram realizadas em um período próximo ao de seu projeto de pesquisa científica do Impressionismo, fato que abre caminho à hipótese de que além de uma “biografia pictórica” realizada em proveito da coerência da própria obra do artista, alguns destes trabalhos tenham sido feitos no seio de sua prática pedagógica, ou seja, que tenham servido como recurso metodológico ao ensino do sistema impressionista.

4.3 Cézanne e a nova arte figurativa

No início de sua produção teórica, Malévitch publicou dois textos intitulados *Do cubismo ao suprematismo na arte ao novo realismo da pintura contanto que criação absoluta* (1915) e *Do cubismo e do futurismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico* (1916). Alguns anos mais tarde, em 1920, uma versão de *Dos Novos sistemas na arte: estática e dinâmica* (julho de 1919) foi publicada pelo *Narkompros* com o título *De Cézanne ao suprematismo* (em 1922, uma conferência homônima foi proferida pelo artista no Museu da cultura pictórica).

Como indicam os títulos desse primeiro conjunto teórico, parece claro em Malévitch o desejo de traçar uma linha genealógica da “nova pintura de cavalete”, atribuindo ao mesmo tempo a coerência histórica ao Suprematismo em relação aos demais movimentos artísticos de sua época.

¹²¹ J-C. Marcadé, “Nouveaux aspects de la recherche malévitchienne”. In MALÉVITCH (1994, pp. 172-173).

Assim, se ao fim dessa linha Maliévitch situa o “novo realismo pictórico”, em sua raiz encontra-se Paul Cézanne, que mais que um pintor de cones, “cubos” e esferas¹²² surge como o divisor de águas marcando a ruptura entre a arte figurativa e o início de novas pesquisas baseadas na investigação e na criação artística:

A partir das obras de Cézanne começamos uma excursão em todas as outras obras a fim de tornar claro o desenvolvimento pictórico de sua linha geral assim como o estado de espírito dos pintores, de suas percepções e de suas relações aos fenômenos da natureza. Tal excursão nos dá a possibilidade de compreender a presença deste ou daquele conteúdo da obra e permitirá classificá-las de uma maneira ou de outra. As novas artes exigem tal classificação.¹²³

Cézanne participa duplamente dessa operação inserindo-se no desenvolvimento da pintura e definindo os novos parâmetros de análise e classificação da nova arte, visto a impossibilidade de abordá-la de acordo com os conceitos acadêmicos anteriores.

Além disso, de acordo com Maliévitch, a investigação analítica empreendida por Cézanne ofereceu as primeiras diretrizes à ciência da pintura:

O cezannismo nos abriu os olhos sobre a pintura. É apenas em seu trabalho de cavalete que encontramos novas relações a respeito da cor e da manifestação da pintura. Graças a sua sensação de pintura de cavalete, temos nisto uma contribuição preciosa à ciência da arte na qual pela primeira vez começaram a se elaborar questões da pintura como tal. Cézanne nos deu pela primeira vez delimitações claras do material pictórico, delimitações que antes dele eram muito confusas.¹²⁴

Cézanne foi o primeiro artista que de maneira consciente tentou libertar a pintura do estado ilusório, rejeitando o tratamento tridimensional do espaço pictórico e concebendo o caráter plano da tela. Para Maliévitch, tal constatação oferecia os argumentos contra a arte realista: se “toda arte figurativa é ilusionista”, ela nunca foi capaz de constituir uma realidade

¹²² Em *Dos novos sistemas na arte*, Maliévitch afirma que “foi Cézanne quem chamou a atenção para essa geometrização e exemplificou na redução do modelo ao cone, ao cubo e à esfera”. Em sua famosa afirmação, (Carta a Emile Bernard – 15 de abril de 1904) Cézanne afirma: “Trate a natureza através do cilindro, da esfera e do cone”. Nota-se, portanto, que Maliévitch faz um desvio no discurso de Paul Cézanne ao citar o cubo.

¹²³ K. S. Maliévitch, “Le nouvel art et l’art figuratif”, *Novaia Gueneratsiia (Nova Geração)*, 1928, n. 9. In MALÉVITCH (1994, p. 31).

¹²⁴ K. S. Maliévitch, “L’architecture, la peinture de chevalet et la sculpture”, *Avanhard (Vanguarda)*, n. b, Kiev, 1930. *Ibid.*, p. 155.

autônoma, mas “somente uma ilusão da realidade”. A cópia da natureza parece então sempre inferior à realidade “viva e pulsante”, do que decorre a falibilidade da arte figurativa. Opostamente, ao construir uma realidade autônoma da natureza, como no caso do Suprematismo - “novo realismo pictórico”, as novas correntes buscavam sua equivalência na esfera da existência.

Na concepção de Maliévitch, vencido o desafio formal (a criação de formas independentes do mundo visível) o artista deveria descobrir novos conteúdos, pois a obra construída a partir de uma realidade histórica ou utilitária perderia sua significação com o tempo, tornando-se obsoleta; de onde se conclui que o tema está sempre sujeito a uma época e com o tempo perde seu vínculo com o sujeito.

A natureza representa o ponto a partir do qual Cézanne estuda sistematicamente a estrutura das formas, deduzindo antes de montanhas, casas ou árvores, os volumes cônicos, esféricos e cilíndricos da composição. Nos trabalhos de Cézanne Maliévitch reconhece “[...] não o realismo da natureza, mas o realismo da pintura, que funciona comparavelmente de maneira permanente”.¹²⁵ Desta maneira, a atenção do espectador volta-se não para a lógica racional do mundo objetivo, ausente na pintura moderna, mas para sua fatura, para a relação entre os elementos da composição e à estrutura da obra.

Embora Cézanne não tenha abdicado da figuração, não se trata da imagem do objeto “como tal”, mas da imagem da imagem, ou seja, da representação. O quadro assume então seu lugar entre o objeto e o sujeito, do que decorre uma nova forma de existência.

Como aponta Maliévitch, o conteúdo das obras de Cézanne seria a “picturalidade” ou a “percepção puramente pictórica dos fenômenos”. Cézanne teria alcançado o conteúdo

¹²⁵ K. S. Maliévitch, “Analyse du nouvel art figuratif – Paul Cézanne”, *Novaia Gueneratsiia (Nova Geração)*, 1928, n. 6. In MALÉVITCH (1994, p. 27).

pictórico “como tal”, o que é obtido não pelo desenho (embora empreenda a abstração dos objetos pela geometrização), mas pelo trabalho com a trama pictórica que recobre as formas da natureza. Deste tratamento plástico Maliévitch extrai o elemento adicional do cezannismo: a linha curva fibrosa, linha formada pela topografia da fatura pictórica cezanniana.

A atenção dedicada a essa trama pictórica confere à pintura de Cézanne uma unidade que quase destrói a sensação de posicionamento espacial dos objetos e exclui o caráter narrativo do tema e ilusionista da representação.

No auto-retrato de Cézanne, c. 1882 (fig. 29, p. 179)¹²⁶, que “[...] de fato não pode ser chamado de auto-retrato”, como escreve Maliévitch, a forma é apenas o pretexto ao desenvolvimento do conteúdo pictórico, realizado por meio de uma fatura que pela cor e pela textura não corresponde à realidade visível, mas que tem por finalidade a expressão de uma determinada sensação pictórica:

Seu auto-retrato na coleção S. I. Chtchukin, em Moscou, é sua melhor pintura. Cézanne não via tanto o rosto do retrato quanto empregava o pictórico em suas formas, as quais sentia mais do que via. Quem sente a pintura vê menos o objeto; quem vê o objeto sente menos o pictórico.¹²⁷

Disso decorre, que a investigação empreendida por Cézanne não se concentrava predominantemente na forma dos objetos, mas no estudo da pintura enquanto fenômeno ontológico, sendo o elemento realista (rosto, casas, árvores, montanhas) sobrepujado pelo elemento pictórico.

¹²⁶ *Retrato do artista*, ost, 46x38 cm. Museu de Belas Artes A. S. Púchkin, Moscou. (Venturi atribuiu a data de c. 1885, tal como aparece citado por Maliévitch. A datação de 1882 foi feita por John Rewald). A obra integrava desde 1908 a antiga coleção de S. I. Chtchukin. A partir de 1918, esteve no Museu Nacional da Nova Arte Ocidental. Este trabalho de Cézanne foi reproduzido na revista *Apollon*, em 1914 e é empregado também na tabela analítica n. 8, sendo foco de análises em diversos textos de Maliévitch, dentre eles: “Dos Novos Sistemas na arte – Estática e Velocidade, Afirmação A” (Vitebsk, 1919), “Forma, cor e sensação” (*Arquitetura Contemporânea*, Moscou, 1928, n. 5), “Análise da nova arte figurativa – Paul Cézanne” (*Nova Geração*, 1928, n. 6) e “Ensaio para determinar a interdependência da cor e da forma na pintura” (*Nova Geração*, 1928-29, n. 6-7 e n. 8-9).

¹²⁷ MALIÉVITCH (2007, pp. 47-48).

A aplicação por Cézanne de um gama colorido não naturalista em suas composições, que de acordo com Maliévitch era empregado enquanto contraste, também reforçava a autonomia plástica da construção em relação à natureza (cf. quarto gráfico que aponta o espectro colorido na cultura cezannista com predominância de tonalidades de azuis e verdes - fig. 6, p. 164).

De acordo com Maliévitch, o aparecimento do elemento adicional cezannista, por seu caráter fibroso, revelou aos artistas a possibilidade de desestabilização e deformação do contorno dos objetos, tarefa que foi levada às últimas conseqüências pelos cubistas.

4.4 Cubismo: entre a análise e a síntese

Assim como a natureza decompõem o cadáver em elementos, o cubismo pulveriza as antigas sínteses pictóricas e constrói novas sínteses segundo um sistema próprio. A natureza produz assim: desligando e decompondo a cultura precedente, deduzindo e compondo o resultado da nova síntese da cultura. Nada se revela como ininterrupto, separado, alheio, tudo segue por uma única via e provém de um só caminho.

K. Maliévitch, *Dos novos sistemas da arte*, 1919.

O Cubismo foi o primeiro movimento artístico a operar uma verdadeira ruptura no sistema de inteligibilidade entre o plano plástico e a realidade visual. Apesar de utilizar como ponto de partida formas tomadas de empréstimo do mundo (muitas vezes literalmente, como no caso das colagens), a articulação das imagens obedece a uma lógica distinta da realidade.

O Cubismo não traduz o mundo em imagens, pois não transfere o conteúdo de um sistema (realidade) para outro (pintura). Ao invés disto, na tentativa de desvendar a lógica pictórica e alcançar uma representação mais completa dos objetos, os cubistas desmembraram

as imagens operando-as enquanto códigos visuais. Para tanto foi necessário abdicar da lógica do mundo natural, encontrando mecanismos através dos quais fosse possível determinar novos sentidos às construções pictóricas. Além disto, ao rejeitar o procedimento reprodutivo do mundo natural e ao ultrapassar os limites bidimensionais da tela, os cubistas foram responsáveis pela criação de uma nova categoria de objeto artístico.

Dentro dessa perspectiva, o Cubismo é qualificado por Maliévitch enquanto sistema de significação autônomo, no qual a tela não presta contas à realidade, mas sim à lógica da representação plástica.

Tal como sistematizado nos textos da *Izologia*, em suas cinco fases de desenvolvimento o Cubismo põe em evidência a problemática da construção de uma realidade pictórica autônoma. Com o Cubismo os artistas conquistaram uma nova percepção dos fenômenos pictóricos, tomando consciência das leis imanentes do trabalho artístico e dos elementos que compõem o vocabulário pictórico.

A partir da investigação de diferentes materiais plásticos, incluindo os pouco nobres ou menos convencionais como o gesso, o vidro, o ferro e o papelão, o Cubismo operou a dessacralização da arte fazendo com que a pintura deixasse de ser considerada um meio para existir enquanto objeto de estudo da atividade artística. Dentro deste raciocínio, no momento em que o artista deixa de introduzir na tela elementos externos a sua lógica, a obra de arte adquire a possibilidade de afirmar sua existência em relação a outros sistemas de pensamento.

Para a vanguarda russa, a idéia da arte enquanto sistema autônomo de pensamento, possuindo códigos próprios, foi com freqüência definida em relação aos elementos formativos da obra de arte e determinada segundo um dos conceitos mais fundamentais da vanguarda russa: a fatura.

Até meados da década de 20, a fatura foi um dos principais temas de debate nos círculos artísticos. Em 1914, o crítico e escultor V. Markov (pseudônimo de V. Matveis) publicou pela Edição da sociedade de artistas *União da Juventude* um dos primeiros textos sobre o assunto intitulado *Princípios da criação nas artes plásticas – A Fatura*.

David Burliuk foi, no entanto, o primeiro a abordar a questão em um texto publicado na coletânea *Uma bofetada no gosto público* (Moscou, 1912), no qual discorria:

Estudo do quadro (da **superfície** de seu **caráter**) e da estrutura da superfície.

D. A superfície plana pode ser: 1. fortemente brilhante, brilhante, pouco brilhante, cintilante; 2. a superfície plana pode ser mate. Segundo o caráter de seu brilho, o primeiro grupo pode ser dividido em: brilho metálico, brilho vítreo, brilho oleoso, brilho perolado, brilho sedoso.

E. A superfície plana acidentada: 1. superfície lascada; 2. superfície enrugada; 3. superfície pastosa (mate e turva); 4. superfície em forma de concha (plana, profunda), em forma de espessas conchas ou pequenas conchas, com forma perfeita ou imperfeita de concha.

F. Estrutura da superfície do quadro (falamos aqui da superfície colorida do quadro): 1. granulosa; 2. fibrosa; 3. folhada.

Eis o esqueleto esquemático da única classificação possível das obras pictóricas segundo a fatura.

Vista como um dos indícios objetivos da análise artística, a questão da fatura esteve inserida em um contexto de legitimação da pesquisa profissional artística, conforme apontava

D. Chterenberg já no ano de 1919:

As escolas artísticas contemporâneas conseguiram graças a um trabalho artístico intenso revelar muitos elementos da atividade artística e assim fundar o indício objetivo do valor artístico como um valor profissional.

Esses elementos são:

1. O material: superfície plana, fatura, elasticidade, peso e outras qualidades do material [...].¹²⁸

Muitas vezes erroneamente traduzido como “textura” (que pode ser entendida como a trama, a qualidade de uma superfície pictórica), o termo fatura atinge sua concepção mais

¹²⁸ D. P. Chterenberg, “Rapport d’Activités de la Section des Arts Plastiques du Narkompros”, abril de 1919, Petersburgo-Moscou. In CONIO (1987, p. 290).

ampla na abordagem de K. Maliévitch, ao ser abordado enquanto elemento constitutivo da criação artística.

Diferentemente da maneira como é tratada nos textos de Burliuk e Markov, nos escritos de Maliévitch a questão da fatura não é tomada estritamente do ponto de vista da investigação material, ou seja, de uma enumeração ou esquematização dos meios técnicos das artes plásticas, mas como um fenômeno ontológico, sendo associada à própria lógica da nova criação artística.

Em seu aspecto mais básico, a investigação da fatura corresponderia aos aspectos materiais e aos elementos formativos da obra de arte, dentre eles a forma, a cor e a textura. Todavia, dentro da metodologia de pesquisa de Maliévitch, a fatura se constitui como o dado concreto através do qual se torna possível visualizar a estrutura formal da nova arte e a partir da qual o artista identifica e analisa os elementos adicionais que agem nas composições/construções.

Assim, se o estudo dos elementos adicionais parte em essência da análise da fatura pictórica de cada corrente artística, torna-se possível concluir que a fatura é a evidência material com a qual Maliévitch valida sua *Teoria do elemento adicional em pintura*.

Em certo sentido, o grande enfoque nas análises da corrente cubista por Maliévitch e seu grupo de pesquisa talvez possa ser justificado pelo fato de que o Cubismo foi o movimento que até então havia introduzido a maior variedade de experimentações no campo da fatura pictórica e que, portanto forneceria um volume mais consistente de dados analisáveis segundo a *Teoria do elemento adicional em pintura*.

O Cubismo é dividido por Maliévitch em cinco estágios de desenvolvimento evidenciados pelas transformações na estrutura do elemento adicional em forma de foice (fig.7, p. 165). Em 1921, no texto *A propósito do problema da arte plástica*, Maliévitch já

aborda a questão destes estágios em uma análise inicial, dividindo o movimento em quatro fases:

O cubismo se divide em quatro graus: o primeiro é geométrico, abstrato, o conhecimento da forma pura, o segundo se baseia sobre a pintura pura, o terceiro é onde a tensão da pintura entra em contato com materiais variados, enquanto lingotes pictóricos de superfícies planas particulares que não se pode alcançar por meio da imitação (mas são necessários no desenvolvimento da plenitude pictórica das superfícies planas das edificações), e o quarto grau é aquele no qual as colagens dos materiais começam a desenvolver-se no relevo e contra-relevo, deduzindo a edificação da tela em um espaço real. A partir daí entramos na edificação de uma nova arquitetura, cujo caráter contemporâneo pode ser definido pela medida da expressão econômica.¹²⁹

Nos textos da *Izologia*, Maliévitch expõe que o primeiro estágio do Cubismo – derivado diretamente das pesquisas de Cézanne sobre a sensação pictórica – caracteriza-se pela geometrização das formas, pela destruição da perspectiva cônica e pela desestabilização dos contornos dos objetos.

Essa ligação entre o trabalho de Cézanne e o Cubismo inicial é aliás bastante notada nas obras dos artistas da vanguarda russa, pois como aponta Jean-Claude Marcadé:

O que se designa freqüentemente sob o nome de cubismo na arte russa entre 1911-1912 (em Tatlin, Maliévitch, Natália Gontcharova, Alexandra Exter, Vladimir Burliuk) é de fato, o cézannismo geométrico, quer dizer, uma acentuação da geometrização da natureza e dos objetos, tal como se operou na obra de Picasso e Braque entre 1907 e 1910.¹³⁰

No artigo *A Nova Arte e a Arte Figurativa (Nova Geração, 1928, n. 9, pp. 177-185)*

Maliévitch compara a obra *Montanha Sainte-Victoire, 1882-1885*, de Paul Cézanne¹³¹ (fig.

¹²⁹ K. S. Maliévitch, “A propos du problème de l’art plastique”, Smolensk, 1921. In MALÉVITCH (1974, p. 142).

¹³⁰ MARCADÉ (1995, p. 90).

¹³¹ Paul Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire, vista do caminho de Valcros, 1882-1885*, ost, 52x72 cm. Museu de Belas Artes A. S. Púchkin, Moscou. Esta obra fazia parte da antiga coleção I. Morozov, sendo posteriormente agregada ao acervo do Museu Nacional da Nova Arte Ocidental, em Moscou. A obra foi reproduzida na revista *Apollon*, em 1912. Maliévitch data a obra de 1885, datação semelhante a que aparece no catálogo organizado por L. Venturi. Segundo J. Rewald a obra teria sido realizada por Cézanne por volta de 1878-1879.

30, p. 179) com a tela de Georges Braque, *Viaduto*, 1908¹³² (fig. 31, p. 179) tentando distinguir as intenções plásticas presentes na obra de Cézanne e no primeiro estágio de desenvolvimento do Cubismo.

Conforme a análise de Maliévitch, apesar de na *Paisagem* de Cézanne a representação da casa e das árvores conservar a proporção natural, não se trata de uma descrição ilusionista do mundo, mas de uma alusão às formas da natureza que se integram na coerência plástica da composição. O artista também aponta que embora Cézanne tenha estudado a estrutura dos objetos por meio da geometrização, sua atenção sempre esteve concentrada na “pictorialidade”, ou seja, na elaboração da trama pictórica.

Como conclui Maliévitch, na tela de Cézanne o contorno dos objetos não é modificado em essência, mas sim suas cores, de maneira que a unidade plástica é obtida por meio da cor; unidade que na paisagem de 1908 de Braque é estabelecida pela forma.

Em Braque, pela primeira vez o objeto começa a perder sua estabilidade funcional, sua “solidez”, sendo empregado como material plástico na composição. Seria através desta desagregação dos elementos da forma, que Braque aprofundaria a sensação de bidimensionalidade da pintura, existente apenas em estágio inicial no cezannismo.

Ainda segundo Maliévitch, a composição de 1908 de Braque pode ser considerada mais complexa se comparada à obra de Cézanne, pois comporta além da sensação pictórica ou “pictorialidade”, a sensação de contraste entre as formas, elemento necessário à percepção desse novo espaço pictórico cubista que passa a ser definido não mais por uma organização linear ou cônica da perspectiva, mas dentro de uma ordem variada e simultânea de perspectivas espaciais.

¹³² Georges Braque, *Viaduto*, 1908, ost, 72,5x59 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

Essa sensação de contraste presente nas telas cubistas iria conduzir o objeto a sua total desintegração. Deste deslocamento de diferentes partes do objeto pelo espaço e da nova relação entre figura e fundo surgiria uma nova unidade plástica organizada a partir de um denominador comum entre o elemento pictórico e formal.

Em síntese, a linha de desenvolvimento entre o Cezannismo e a primeira fase do Cubismo é definida pela transição da “picturalidade” para um estágio definido pelas relações de contrastes. Acompanhando este percurso, é possível compreender que a partir da fatura pictórica cezannista inicia-se o processo de desestabilização das formas; essa alteração dos contornos figurativos resulta por sua vez, em um afastamento das referências realistas e na tomada de consciência da existência de uma realidade pictórica autônoma. Os cubistas dão o passo adiante na medida em que inserem formas congruentes a essa nova realidade e rompem definitivamente com a perspectiva linear.

A “lei do contraste”, representada pelo elemento adicional falciforme em sua segunda configuração (fig. 5, p. 164), é apontada por Maliévitch como a fórmula constituinte do Cubismo em sua segunda fase, estágio analisado por meio da obra *Natureza-morta espanhola*, de Pablo Picasso ¹³³ (fig. 32, p. 180).

Como aponta Maliévitch, diferentemente do que ocorre no primeiro estágio do Cubismo, nessa tela de Picasso os objetos fragmentados não são mais abordados a partir de uma síntese plástica entre a “picturalidade” e a estrutura formal da composição, mas tratados como o material a partir do qual o artista extrai diferentes elementos de contraste.

A sensação de contraste, presente apenas em estágio inicial nas obras da primeira fase, é na segunda fase do Cubismo acentuada por meio da implantação na superfície pictórica de

¹³³ Pablo Picasso, *Natureza morta espanhola*, 1912, ost, oval de 46x33 cm. Museu de Arte Moderna Nord Villeneuve-d’Ascq.

letras do alfabeto, que apesar de sua característica bidimensional, contrastam graficamente com o caráter plástico da trama pictórica.

No terceiro estágio do Cubismo, segundo Maliévitch, desenvolve-se no pintor uma nova percepção do espaço pictórico. Não há mais a sensação da “picturalidade” ou da pintura “como tal” (ou seja, a elaboração da massa pictórica por meio da mistura de tintas), mas uma espécie de justaposição, mais gráfica do que plástica, de tons.

As obras dessa fase têm como fundamento o “princípio de colagem”, ou seja, a adoção de elementos recolhidos na realidade exterior da tela (lâminas de madeira, papéis colados, pedaços de tecido, etc.) por meio dos quais o princípio de contraste é levado às últimas conseqüências.

Tal como demonstra Maliévitch em suas análises, nos três primeiros estágios do Cubismo a sensação de contraste - expressa pela relação entre a reta e a curva do elemento adicional cubista - torna-se gradualmente mais acentuada, o que é visualizado na seqüência de desenvolvimento da fórmula do elemento adicional do Cubismo (fig. 7, p. 165).

Essas experimentações cubistas, sobretudo em relação às colagens e aos materiais pouco tradicionais empregados nas pinturas deram origem a um conjunto de objetos ligados à construção tridimensional, com os quais o Cubismo atinge seu quarto estágio de desenvolvimento.

Como Maliévitch resume, na quarta fase (também denominada “cubismo espacial”) a pintura cubista amplia-se para o espaço real, onde

[...] parece ocupar o lugar que conhecemos como escultura, mas com a diferença que todo o material de edificação do quadro é escolhido e trabalhado sobre a base do sentimento ou da sensação pictórica. [...] Desta maneira, encontramos no quarto estágio do cubismo o termo “construir” ou “edificar”. [...] Essa influência dos artistas franceses dividiu-se em duas

correntes na arte: uma corrente de *construção artística espacial* (a pintura como tal, no espaço) e uma corrente na qual os adeptos foram chamados “*construtivistas*”.¹³⁴

A partir do momento em que a tela passa a ser concebida como um espaço autônomo da lógica do mundo real, ela não só se torna capaz de acolher objetos saídos da realidade, como a sua própria realidade passa a se afirmar além da superfície da tela.

Em oposição à quarta fase, que tem como resultado a criação de objetos no campo tridimensional, na quinta fase do Cubismo, os elementos de contraste são organizados em prol da “sensação plana” da pintura, constituindo o que o artista denomina como a fórmula da “superfície plana”, característica da corrente francesa em seu último grau de desenvolvimento.

Uma das obras que corresponde a essa última fase do Cubismo é a tela *Três Músicos*, realizada por P. Picasso, em 1921 (fig. 33, p. 180)¹³⁵, na qual a estrutura originalmente volumétrica dos corpos e objetos é achatada em duas dimensões entrando definitivamente em harmonia com o caráter bidimensional da tela, seja no que diz respeito ao tratamento gráfico ou plano da cor, quanto à estrutura formal das figuras.

Em síntese, a importância do Cubismo para os movimentos suprematista e construtivista torna-se evidente nos textos da *Izologia* ao serem abordados dois conceitos fundamentais para a vanguarda russa: a superfície plana e a fatura.

A investigação da superfície plana pictórica, empreendida na quinta fase do Cubismo, surge como um dos indícios precursores da poética bidimensional suprematista, ao passo que as pesquisas tridimensionais, abertas pelas experimentações cubistas no campo da fatura, levaram os construtivistas a uma exploração e aplicação funcional do material que conduziram, em última instância, à transformação da obra de arte em objeto.

¹³⁴ K. S. Maliévitch, “Le Cubisme Spatial”, *Novaia Gueneratsiia (Nova Geração)*, n. 4. In MALÉVITCH (1994, pp. 60-61).

¹³⁵ Pablo Picasso, *Três Músicos (Músicos)*, 1921, ost, 200,7x 222, cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.

4.5 Futurismo(s): o conteúdo abstrato da nova representação

Em geral, a intolerância com o novo se dá porque chega ao fim uma síntese ainda viva, a soma do antigo deve se dissipar, pois suas unidades são necessárias para a formação das novas sínteses econômicas. Por isso, o senso comum persegue o cubismo, o futurismo e o suprematismo, pois estes pulverizam as sínteses da velha arte.

K. Maliévitch, *Dos novos sistemas na arte*, 1919.

Tanto na Europa como na Rússia os movimentos futuristas surgem em resposta à revolta contra todos os passadismos; da estética imperial aos gostos da burguesia industrial. Tal reação manifestou-se nas artes por meio da luta contra as formas artísticas tradicionais e na conseqüente tentativa de destruição dos cânones da chamada estética “burguesa”.

Reivindicando sua independência em relação aos valores da cultura ocidental e mais precisamente em relação à corrente homônima italiana, na Rússia parte dos futuristas imprime ao movimento um caráter revolucionário, estendendo os problemas estéticos ao campo ideológico e buscando a adequação de seus objetivos frente aos ideais políticos do período. Por sua vez, outros integrantes do movimento encaravam os problemas da arte não em relação direta aos da política, mas a partir da formulação de uma estética transformadora das concepções e modos de vida.

Essa última vertente do futurismo russo tentava exprimir um sentimento de negação à realidade e ao pensamento racional ao mesmo tempo em que buscava fundar o ato criativo por meio de um contato mais direto com a intuição, conceito que seria explorado por Maliévitch já em seus primeiros escritos:

Os futuristas após expulsarem a razão, proclamaram a intuição como subconsciente. Mas criaram seus quadros não a partir das formas do subconsciente da intuição, mas se serviram das

formas da razão utilitária. [...] O intuitivo, parece-me, deve se descobrir ali onde as formas estão inconscientes e sem respostas.¹³⁶

Em certo sentido paradoxal, a revolução proposta pelas correntes do Futurismo russo e italiano é aquela que vê na poética da destruição o caminho à criação de novas formas. Da mesma maneira, para Maliévitch, não era possível afirmar a existência de uma beleza eterna; se “o ato criativo é dinâmico”, como afirmava em *Dos novos sistemas na Arte*, as formas não poderiam permanecer estáveis.

Tal discurso não se resume na superação de um passado decrépito, mas na compreensão da dinâmica de transformação das formas artísticas e, em sentido mais amplo, do próprio modo de vida. Assim, a busca futurista por “novas belezas” parece apontar não apenas para formas inéditas de expressão, mas para uma nova percepção estética da realidade.

O niilismo intrínseco à estética futurista iria conduzir o artista aos limites da figuração na medida em que a hostilidade em relação aos cânones da beleza resultaria não somente na inserção nos trabalhos de novas formas da vida moderna (máquinas, locomotivas, aviões, etc.), mas na adoção de conteúdos abstratos, como as sensações de movimento, velocidade e dinamismo.

A partir de tal raciocínio, é possível concluir que um conteúdo figurativo necessitará sempre de formas figurativas para sua expressão, ao passo que um conteúdo abstrato, ao prescindir destas formas, poderia buscar meios mais adequados à expressão das sensações; raciocínio que situa o Futurismo um passo adiante em direção ao conceito da não-figuração.

¹³⁶ K. S. Maliévitch, “Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural”. In MALÉVITCH (1974, p. 61).

Como afirma Maliévitch, ainda que em um estágio intuitivo ou emocional da consciência, nas obras futuristas as máquinas eram empregadas como meios para a expressão de determinadas sensações, porém

[...] a diferença entre as manifestações suprematistas da sensação dinâmica e as manifestações futuristas consiste no fato de que o futurismo faz aparecer a sensação dinâmica através do fenômeno da natureza por meio do movimento dos objetos. A manifestação suprematista das sensações da mesma força não faz esta força aparecer através dos objetos ou de fenômenos naturais, mais cria uma forma particular pela qual faz aparecer a força sentida. É por isso que o quadro de manifestações do dinamismo suprematista não apresenta um aspecto caótico de construções de elementos dinâmicos como nas telas futuristas de Boccioni, mas vemos a imagem harmoniosamente construída com elementos abstratos.¹³⁷

Se pela tônica analítica de sua obra Cézanne aparece como precursor do movimento cubista, de maneira original Maliévitch aponta o trabalho de Vincent van Gogh como ponto de partida das pesquisas sobre o dinamismo pictural:

Cézanne e Van Gogh indicaram os rumos para os últimos movimentos da arte pictórica – o primeiro para o cubismo, o segundo para o futurismo dinâmico. [...] O inconsciente-intuitivo cresceu e, afinal, o “impressionismo” de Cézanne se desenvolveu num corpo cubista e o de Van Gogh no futurismo dinâmico, que com grande força passou a expressar a dinâmica através da ruptura e da velocidade dos objetos [...] Além de retirar das formas visíveis do mundo vivo as formas puramente pictóricas, [Van Gogh] notou nelas os elementos vivos que se movimentavam, notou o movimento e a aspiração de cada forma. Para ele, a forma foi apenas um instrumento pelo qual passava a força dinâmica.¹³⁸

Maliévitch divide o movimento futurista em três categorias, sendo estas, o “Cubo-futurismo”, o “Futurismo dinâmico” e o “Futurismo cinético”.

Por volta de 1913, o termo cubo-futurismo já começa a ser utilizado por Maliévitch para denominar algumas de suas obras construídas com base em uma estrutura cubista, mas permeadas por um conteúdo dinâmico característico dos trabalhos futuristas.

Tal como sintetiza Jean-Claude Marcadé a esse respeito:

¹³⁷ K. S. Maliévitch, “Le Futurisme dynamique et cinétique”. In MALÉVITCH (1994, p. 97).

¹³⁸ Idem (2007, pp. 64-65).

De fato, o nome cubo-futurismo designa a originalidade de interpretação entre 1911 e 1915 pelos artistas russos do cezannismo geométrico, do cubismo analítico e sintético e do futurismo. Maliévitch havia percebido que o princípio dinâmico já estava presente nas obras de Cézanne, e em seguida, nas obras cezannistas geométricas de Braque. [...] É essa potencialidade dinâmica, esse tremor prestes a se manifestar, essa energia em suspensão em uma estrutura arquitetônica pós-cezanniana que pode ser designada sob o nome de cubo-futurismo [...].¹³⁹

Conforme analisa Maliévitch, os artistas cubistas haviam fundado suas obras com base em sensações de estática, peso, monumentalidade e lentidão, ao passo que o Futurismo concentrava-se na representação de sensações de dinamismo.

Nas obras cubo-futuristas, por sua vez, as imagens são desmembradas em diversos deslocamentos temporais e espaciais, porém estes deslocamentos são empregados não como princípio de contraste, como no Cubismo, mas aplicados de forma a evidenciar a estrutura do movimento, apesar da ausência da sensação de dinamismo. Devido a isto, o Cubo-futurismo é definido nos textos da *Izologia* como uma categoria intermediária aos movimentos cubista e futurista.

Com base nesse critério de classificação, Maliévitch vincula Soffici, Carrà e Severini à categoria do Cubo-futurismo.

A tela *Força Centrífuga*¹⁴⁰, de Carlo Carrà (fig. 34, p. 180) é um dos exemplos apontados por Maliévitch no qual apesar da intenção de reconstruir a trajetória e a sensação de movimento, a estrutura plana e o caráter caótico, cristalizado e maciço da composição (característicos do primeiro estágio do Cubismo) impedem que a sensação de rotação seja plenamente alcançada.

¹³⁹ MARCADÉ (1995, p. 88).

¹⁴⁰ Carlo Carrà, *Força Centrífuga*, 1912, ost, 60x50 cm. Coleção particular, Milão.

Essa mesma conjuntura de elementos estruturais híbridos do Cubismo e do Futurismo, e a tentativa frustrada de representação dinâmica do movimento são apontadas em relação à tela *Boulevard*, de Gino Severini ¹⁴¹ (fig. 35, p. 180):

[...] apesar do fato de seu tema ser o movimento sobre um boulevard, tudo conserva o estado de repouso cristalino da estrutura. O deslocamento espacial das figuras, a explosão dos elementos em diferentes planos temporais ou espaciais, não resulta ainda no movimento dinâmico, turbilhante. Nesse quadro [...] tudo se expande sobre um plano representador bidimensional. No fundo esse quadro possui uma estrutura mais representadora que dinâmica, pois o deslocamento espacial das figuras é o princípio puramente cubista do deslocamento criando contraste. ¹⁴²

Perspicaz em suas análises, o que Maliévitch percebe em muitas obras tidas como futuristas, mas notadamente filiadas à estética cubista, é ainda a presença do elemento adicional em forma de foice do Cubismo e um forte apelo à sensação de contraste; embora este seja usado na intenção de alcançar a representação do movimento, impulso ausente nas obras cubistas.

Já o Futurismo cinético, exemplificado a partir das obras de Russolo, tem como cerne a representação descritiva ou mecânica da estrutura do movimento de objetos e seres. Por meio do que Maliévitch denominou de “método cinético de fixação de instantes”, Russolo destacava o contorno das figuras se deslocando no tempo e no espaço, com o objetivo de explicitar a estrutura do movimento, mas não o objeto em si.

Contudo, percebendo as limitações desse procedimento, que torna estático um movimento que é em realidade dinâmico, Maliévitch ressalta que os futuristas deveriam adotar o cinema, enquanto meio de expressão mais coerente aos seus propósitos.

Como sintetiza o artista:

¹⁴¹ Gino Severini, *Boulevard*, 1909-1910, ost, 65x92 cm. Coleção Sr. e Sra. Eric Estorick.

¹⁴² K. S. Maliévitch, “Le Cubo-Futurisme”, *Novaia Gueneratsiia (Nova Geração)*, 1929, n. 10, pp. 58-67. In MALÉVITCH (1994, pp. 92-93).

A base da arte futurista é o caráter dinâmico [...] O dinamismo será para as obras futuristas a fórmula formante que irá compor toda a obra de um futurista, quer dizer, que o dinamismo será o elemento adicional que reafirmará a percepção artística de um estado de fenômenos em um outro, por exemplo, de uma percepção estática em uma percepção dinâmica.¹⁴³

Dentro da categoria do Futurismo dinâmico, o conteúdo das obras não se concentra no aspecto propriamente dito dos objetos, mas nas sensações de movimento, velocidade ou dinamismo inerentes à determinadas formas, ou seja, no potencial expressivo das imagens do mundo moderno, tais como “as estações, as locomotivas, os motores, os barcos, as fábricas, as usinas, a eletricidade, as batalhas, as guerras revolucionárias.”¹⁴⁴

O foco no Futurismo dinâmico seria a representação de variadas sensações de dinamismo por meio da síntese plástica entre os eixos de força dos objetos e dos elementos exteriores que os atravessam.

Como define Maliévitch, no Futurismo dinâmico encontra-se a manifestação de uma forte tensão responsável pela explosão das formas em pedaços que são reconstruídos em uma ordem diferente da lógica natural. É esta manifestação de “forças abstratas” agindo sobre o objeto que o artista destaca nas obras de Boccioni e Balla, representantes centrais desta categoria futurista.

Em *Formas únicas na continuidade do espaço*¹⁴⁵, de Umberto Boccioni (fig. 36, p. 180), assim como em outras pinturas e esculturas do artista italiano, o corpo humano aparece dilacerado, decomposto em suas estruturas. Como observa Maliévitch, Boccioni tentava representar não apenas o movimento, mas também a resistência das formas a um outro movimento exterior mais forte e a sensação de dinamismo perpassando os músculos. No

¹⁴³ K. S. Maliévitch, “Le Cubo-Futurisme”. In MALÉVITCH (1994, p. 88).

¹⁴⁴ Ibid., p. 87.

¹⁴⁵ Umberto Boccioni, *Formas únicas na continuidade do espaço*, 1913, bronze, 1,10 m de altura. MAC-USP, São Paulo.

entanto, “um corpo frágil não pode suportar a força que havia sentido o artista, e é por isso que o corpo foi despedaçado.”¹⁴⁶

Em relação às obras de Balla, Maliévitch ressaltava que, tendo abdicado das formas naturais, este artista tentava representar a sensação dinâmica por meio do movimento de bicicletas, automóveis ou da luz, formas de expressão mais apropriadas a tal propósito. Porém, tomava tais formas apenas como estímulo inicial, do qual surgia uma série de linhas de força, colocando a representação no caminho da abstração. Por esta razão, Maliévitch afirma que as obras de Balla deveriam ser classificadas como “culturas abstratas”.

Os trabalhos do pintor Francis Picabia também são classificados segundo esse critério:

As obras de Picabia são inteiramente abstratas [e] não será possível descobrir qualquer traço que seja de um objeto. E se a natureza foi para o pintor um ponto de partida, não restou sobre a tela mais que a cor e o tom pictórico. Vemos nos quadros de Picabia uma realidade nova, na qual as tarefas pictóricas são repartidas em diversas relações pictóricas.¹⁴⁷

Inseridas em artigos que tratam do sistema futurista, as obras de Picabia exemplificam a última fase no processo de transição formal entre a representação figurativa e os estágios abstratos da arte.

Seguindo a linha de raciocínio traçada nos textos da *Izologia*, este processo não pode ser visto simplesmente como o resultado da adoção de um ponto de vista inovador perante o objeto – como no Cubismo – ou da inserção de novas formas no universo pictórico – como no Futurismo, pois somente com base em conteúdos totalmente não-figurativos a arte poderia construir uma nova realidade, da qual o Suprematismo - “novo realismo pictórico” - é fruto.

¹⁴⁶ K. S. Maliévitch, “Le Futurisme dynamique et cinétique”. In MALÉVITCH (1994, p. 99).

¹⁴⁷ K. S. Maliévitch, “Le Cubo-Futurisme”. Ibid., p. 94.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se fala da obra de Kazímir Sievierínovitch Maliévitch, não é raro que a primeira associação feita seja o Suprematismo ou ainda a lembrança de uma obra paradigmática da história da arte como *Quadrado Preto* (1915). No meio acadêmico, muitos certamente conhecem o texto publicado pela Bauhaus no ano de 1927, embora seja pouco esclarecedor tratar da produção teórica do artista a partir de um tratado tardio como *O mundo não-objetivo*, texto importante, mas em muitos aspectos distante das proposições iniciais do Suprematismo, além de problemático do ponto de vista da tradução.

Apesar de nas últimas décadas a obra de Maliévitch ter sido objeto de vários estudos na Rússia, seu trabalho pedagógico e sua extensa obra teórica ainda permanecem encerrados em um círculo restrito, sobretudo no que diz respeito ao número de pesquisas e estudiosos do tema no Brasil.

Dentre esse conjunto de trabalhos é possível citar a pesquisa de mestrado de Cristina Antonioevna Dunaeva intitulada *De Sistemas Novos na Arte, de Kazímir Maliévitch (1878-1935). Da História da Arte à Análise da Linguagem Artística* (Universidade Estadual de Campinas), defendida no início de 2005 sob a orientação do Prof. Dr. Nelson A. Aguilar; a publicação no ano de 2007 do tratado de Maliévitch, *Dos novos sistemas na arte*, com tradução para o português e prefácio realizados pela mesma pesquisadora; e a dissertação de mestrado defendida também em 2007 pela historiadora Patrícia Danza Greco intitulada *Kazimir Malievitch: novos conceitos, outras revoluções* (Universidade Federal Fluminense), realizada sob a orientação da Profa. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral.

Todavia, o contato do público brasileiro com uma significativa mostra de obras de Maliévitch se deve a duas exposições ocorridas em São Paulo, sob a curadoria do crítico e historiador da arte Prof. Dr. Nelson A. Aguilar: a *XXII Bienal Internacional de São Paulo*, realizada em 1994 e a exposição *500 Anos de Arte Russa - State Russian Museum*, realizada em 2002 na OCA- Ibirapuera.

A presente dissertação de mestrado partiu da necessidade de investigação da atuação teórica e pedagógica de Maliévitch, produção importante ao esclarecimento das problemáticas formais elaboradas pelas vanguardas da primeira metade do século XX e de interesse tanto no âmbito da história da arte como da educação estética.

Como discutido no início desta dissertação, nos anos subseqüentes à Revolução, tomou forma na Rússia um ambicioso projeto que visava à reformulação total das concepções e modos de vida. A criação desta sociedade implicava em um complexo processo de transformação do homem e na criação de um sistema inovador de relações, seja em seus aspectos político, econômico, social ou cultural.

Em uma nação arrasada pela miséria e pela guerra civil, mas encorajada pelas promessas de mudança e progresso, despontava a necessidade de criação de uma imagem coerente aos ideais revolucionários. A partir de 1918, tal tarefa é delegada pelo governo e prontamente assumida pelos artistas da vanguarda.

Esse projeto de transformação que inspirou grande parte dos intelectuais russos foi no campo das artes plásticas associada à constituição de novas formas e concepções da arte. Neste contexto, o ideal de renovação artística que já ganhava força no início do século XX (a exemplo das pesquisas abstratas de Kandinski, o Raionismo de Larionov e Gontcharova, a

produção dos futuristas russos ou o Suprematismo de Maliévitch) encontrou sua legitimação durante os anos 20.

Por volta de 1915, dentre tantos projetos, nasce o de Maliévitch; uma espécie de “zero” das formas, que não visava à imitação da realidade, mas uma existência autônoma da arte e propunha uma consciência global que concebia como um o que o homem ocidental – marcado até hoje pelo pensamento iluminista – cinde em hemisférios antagônicos: razão e intuição. Isto porque, para o artista, o projeto de transformação total do homem implicava em uma compreensão de mundo no qual a razão era tão somente um dos aspectos do conhecimento.

Paralelamente, vários intelectuais trabalharam na investigação de uma série de procedimentos formais que resultaram na concepção da arte enquanto processo técnico ou construtivo, passível de análises objetivas.

Essas pesquisas, que durante os primeiros anos do século XX estabeleceram diversas conexões, desenvolveram-se na década de 20 em duas concepções antagônicas. De um lado, os artistas de tendência produtivista compartilhavam com os bolcheviques a idéia de um avanço material, tecnológico e econômico precedente ao processo de transformação humana; de outro, artistas como Maliévitch defendiam uma mudança de consciência e buscavam uma percepção de mundo além da existência material. Após a Revolução, os institutos técnicos e superiores de pesquisa e ensino artístico foram os principais campos de debate destas duas linhas de pensamento.

Com o advento das vanguardas modernistas e mais adiante, com a criação dos institutos de arte, os artistas russos viram-se diante da necessidade teórica de formular e sistematizar as leis e códigos do trabalho artístico. Com a formação destes institutos, configurou-se na Rússia e em várias partes do mundo a busca de um nível técnico de ensino e

a criação de parâmetros científicos de pesquisa, análise e fruição das formas artísticas, ou em outras palavras, a consolidação de uma ciência das artes.

Incumbida de pensar a posição das artes plásticas em relação ao programa cultural do governo bolchevique, é possível constatar a influência da *Izo* no direcionamento científico das pesquisas artísticas da época, o que reforça a coerência histórica dos textos da *Izologia* e a aplicação metodológica da *Teoria do elemento adicional em pintura*.

Por outro lado, a abordagem teórica e científica empreendida pelos artistas russos aparece como um dado indicativo do desejo dessa vanguarda de legitimar sua autonomia em relação às pesquisas das correntes ocidentais e delimitar as diretrizes do *métier* artístico. Isto porque, além da sistematização do conhecimento, a produção escrita possibilitava a divulgação mais ampla das investigações artísticas, assegurando aos artistas a autoria de suas criações.

Esse projeto de emancipação da vanguarda ocidental foi em grande medida favorecido pela nova forma de produção artística na União Soviética, que privilegiando o trabalho coletivo em detrimento da noção de gênio artístico visava uma justaposição das artes, da ciência e da tecnologia em prol do ideal de construção social. Para tanto, basta lembrar a ligação dos poetas cubo-futuristas russos com a pintura; os *Prouns* de El Lissitski, os projetos arquitetônicos e de engenharia de Tatlin ou os *arquitectones* de Maliévitch, integrando pintura, escultura e arquitetura.

Embora ainda hoje a idéia de uma abordagem científica das artes possa soar como uma espécie de charlatanismo, a adoção do termo *izologia* representava na época a tentativa de reivindicar o estatuto de erudito ao artista em relação ao campo de estudo que lhe pertencia. Tomado deste ponto de vista, não parece ilógico ou mesmo desonesto que o artista que cria possa também ser aquele que define os parâmetros de abordagem da arte.

A *Teoria do elemento adicional em pintura* de Maliévitch insere-se na tentativa de consolidação de uma gramática pictórica capaz de estruturar o conhecimento artístico, desmistificando a análise das artes plásticas a partir do estudo formal das culturas pictóricas do início do século XX.

Vale ressaltar que o percurso da “nova pintura de cavalete” apresentado nos textos da *Izologia* não visava estabelecer um itinerário cronológico das artes plásticas. Tendo como ponto de partida o Impressionismo e seguindo o desenvolvimento da pintura até o Suprematismo, Maliévitch elaborou mecanismos de análise dos elementos constitutivos da arte moderna.

Influenciado pela escola literária formalista, o método crítico desenvolvido pelo artista ao longo de sua vida tinha por finalidade classificar as obras a partir de aspectos formais e determinar a filiação destas a uma corrente pictórica específica. No plano pedagógico, a etapa analítica constituía parte indispensável ao processo criativo e formador dos estudantes, isto porque, a compreensão do desenvolvimento da “nova pintura de cavalete” era, na concepção de Maliévitch, a chave para o surgimento de “novas sínteses criativas”. Neste sentido, os mecanismos criativos ou o desenvolvimento de novas formas no domínio da arte não eram considerados acontecimentos ocasionais ou habilidades inatas aos artistas, mas frutos de um processo consciente de compreensão e aprendizagem; processo este sistematizado por meio da *Teoria do elemento adicional em pintura*.

Evidentemente, a importância teórica atribuída a determinadas correntes da “nova pintura de cavalete” corresponde ao percurso pictórico do próprio artista, que teve como resultado a criação do Suprematismo. Todavia, o que se confirma nos textos da *Izologia* não é a definição de uma perspectiva hierárquica das correntes modernistas, mas a percepção de um

processo acumulativo ou, pelas palavras de Maliévitch, “adicional” das formas e do conhecimento artístico.

Mais do que uma simples reação ao velho, ou seja, às tradições e costumes seculares, o sentido atribuído às novas formas e conceitos artísticos pode ser compreendido como o reflexo de um processo perene de transformação do homem e da cultura.

Sem excluir a originalidade de suas idéias e, ao mesmo tempo, estabelecendo uma coerência teórica e metodológica em relação a outras pesquisas artísticas realizadas durante os anos 20, Maliévitch demonstra através de seu trabalho pedagógico, representado em especial pela *Teoria do elemento adicional em pintura*, uma grande habilidade estratégica em atender às premissas científicas impostas pelo governo soviético. Esta habilidade e o poder, por assim dizer, de persuasão de Maliévitch ao conquistar garantias de subsistência, trabalho e divulgação de sua obra durante a década de 20 - a exemplo da mostra retrospectiva realizada na Polônia e na Alemanha no ano de 1927 – levantam uma hipótese de justificativa da permanência do artista na URSS em um momento em que a grande maioria dos intelectuais já havia deixado o país, seja por vontade própria ou pelas ações do governo.

Todavia, apesar de sua aproximação com o Formalismo russo, o método crítico e pedagógico desenvolvido por Maliévitch nunca teve um enfoque exclusivamente científico. Em muitos aspectos, a herança deixada pelo Futurismo russo possibilitou ao artista uma visão da arte enquanto parte de um processo global de conhecimento e como mecanismo de transcendência da razão. Da mesma maneira, contrário às abordagens contemporâneas desenvolvidas por construtivistas e produtivistas, influenciadas em sua maioria pelas teorias marxistas, Maliévitch nunca restringiu suas análises a uma visão objetiva ou tecnicista da arte.

Embora o termo adicional possa fazer ironicamente ou mesmo estrategicamente menção ao vocabulário marxista ¹⁴⁸, visto o grande interesse dos artistas da vanguarda russa em uma aproximação a esta corrente de pensamento, em especial durante o auge do período de militância ideológica, é relevante notar que as cinco correntes pictóricas abordadas na coletânea *Izologia* (Impressionismo, Cezannismo, Cubismo, Futurismo e Suprematismo) são definidas por Maliévitch segundo uma terminologia de caráter pouco científico: “artes da sensação”.

Ao definir o critério à classificação da “nova pintura de cavalete” a partir de tal conceito, parece evidente a tentativa de Maliévitch de abarcar aspectos transcendentais ao conhecimento racional, mas complementares a sua teoria formal.

Em um texto como *O Mundo não-objetivo*, publicado um ano antes dos primeiros artigos da coletânea *Izologia*, percebe-se que o foco de discussão não se concentra na questão da forma. O problema da representação artística e o questionamento sobre a própria idéia de realidade são tratados a partir das sensações que dão origem aos inúmeros objetos do mundo e que existem aquém destes. Todavia, segundo o artista, as formas retiradas diretamente da realidade estarão sempre subjugadas a critérios exteriores ao vocabulário e à lógica artística e assim, os artistas que durante séculos construíram trabalhos a partir da imitação dos objetos terão como resultado obras fadadas a se tornarem obsoletas. Para Maliévitch, somente um mundo compreendido a partir das sensações poderia representar valores perenes.

Assim, mais que uma análise formal das correntes artísticas, a coerência que Maliévitch atribui à “nova pintura de cavalete” insere-se em um nível que não é estritamente artístico, mas que compõe um quadro coerente com o contexto ideológico do período: o papel de destaque do artista na construção social e de uma nova consciência por meio da arte.

¹⁴⁸ O termo é adotado em alguns escritos marxistas, embora não faça parte estritamente do glossário marxista.

A arte sem-objeto, que para alguns artistas e teóricos contemporâneos anunciava o limite da pintura de cavalete, era concebida por Malévitch como o “semáforo” para o infinito de possibilidades da cor; limite sim, mas de passagem das forças individuais às universais. A pintura de cavalete, por sua vez, vista pelos artistas produtivistas como algo distante das necessidades utilitárias da emergente sociedade soviética, constituía para Malévitch um estágio indispensável à transição da arte de laboratório à vivência cotidiana.

Segundo o artista:

Havendo estabelecido os planos determinados do sistema suprematista, a evolução ulterior do suprematismo, daqui em diante arquitetônica, a confio aos jovens arquitetos no sentido amplo do termo, pois somente nele, vejo a época de um novo sistema de arquitetura. Eu mesmo me retirei para o campo novo do pensamento, e na medida de minhas possibilidades, vou expor o que percebi no espaço infinito do crânio humano.¹⁴⁹

Frente ao cenário soviético dos anos 20, a problemática da “nova pintura de cavalete” abordada na esfera teórica por meio dos textos da *Izologia* e no campo pedagógico com a aplicação da *Teoria do elemento adicional em pintura* insere-se no contexto de edificação da sociedade socialista, evidenciando a interdependência entre o projeto de reformulação ideológica desta sociedade e a criação de uma estética transformadora dos conceitos e de uma nova percepção de mundo, tarefa inaugurada em muitos sentidos, pelo advento das vanguardas modernistas e sintetizada no sistema suprematista de Kazimir Malévitch.

¹⁴⁹ K. S. Malévitch, “Le suprematisme, 34 dessins”. In MALÉVITCH (1974, p. 123).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Fontes Primárias

AGUILAR, Nelson A. (curador geral), *XXII Bienal Internacional de São Paulo - Salas Especiais*, Fundação Bienal de São Paulo, 12 de outubro-11 de dezembro, 1994. (Catálogo da Exposição)

_____, *Malevitch Depois de Amsterda*. GALERIA, p. 0-0, 1990.

_____, *500 Anos de Arte Russa - State Russian Museum*, São Paulo: Palace Editions/ Brasil Connects, 2002. (Catálogo da Exposição)

ALEXIS, Desgagnés-Tremblay, *L'Izologia de Kazimir Malewicz (1928-1930). Arts plastiques et représentation à l'ère de leur dépassement*, 2005. Directrice de recherche: Moore, Elliott. Maîtrise en histoire de l'art. Université Laval. Faculté des Lettres. Disponível em: <<http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/files/336bdbec-686e-4a4b-8f2b-5d9771dc9c40/23115.html>> Acesso em: 20 mai. 2007.

ANDERSEN, Troels (ed.), *K.S. Malevich: Essays on Art*, vol. I, Copenhagen: Borgen, 1968-1978.

_____, *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work*, Amsterdã, Stedelijk Museum, 1970.

BERDIAEV, N. A., *Krizis Iskusstva, Sbornik statei (A Crise da Arte - Coleção de artigos)*, Moscou, 1918. Disponível em: <http://www.berdyaev.com/berdiaev/berd_lib/1914_174.html> Acesso em: 06 jul. 2007.

BIRD, Alan, *A History of Russian Painting*, Boston: G.K.Hall &Co, 1987.

BOWLT, John E., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Londres: Thames and Hudson, 1988.

_____ e MATICH Olga, *Laboratory of dreams: the Russian avant-garde and cultural experiment*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996.

CHEETHAM, Mark A., “Past to Present - A Diagnosis of Recent Abstraction”. *Abstract Art Against Autonomy – Infection, Resistance and Cure since the 60s*, Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006.

DOUGLAS, Charlotte, “Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art”. *Art Journal*, vol. 44, n° 2, Art and Science: Part I, Life Sciences, 1984, pp. 153-161. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198422%2944%3A2%3C153%3AEATB%3E2.0.CO%3B2-6>>. Acesso em: 06 jul. 2007.

_____, “Suprematism: The Sensible Dimension”. *Russian Review*, Vol. 34, No. 3. (Jul., 1975), pp. 266-281. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0036-0341%28197507%2934%3A3%3C266%3ASTSD%3E2.0.CO%3B2-U>>. Acesso em: 20 agos. 2007.

_____ e KOVTUN, E. F., “Kazimir Malevich”, *Art Journal*, Vol. 41, No. 3, The Russian Avant-Garde. (Outono, 1981), pp. 234-241. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198123%2941%3A3%3C234%3AKM%3E2.0.CO%3B2-3>>. Acesso em: 20 agos. 2007.

DUBORGEL, Bruno, *Malévitch – La question de l’icône*, Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1997.

CONIO, Gérard. (trad.e pref.), *Le Formalisme et le Futurisme Russes Devant le Marxisme*, Lausanne: l'Âge d'Homme, 1975.

_____, *Le Constructivisme Russe*, 2 volumes, Lausanne: l'Âge d'Homme, 1987.

CHAMBERLAIN, Lesley, *A Guerra Particular de Lênin – A deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique*, Rio de Janeiro: Record, 2008.

CRONE, Rainer e MOOS, David, *Kasimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Chicago: University of Chicago, 1991.

DRUTT, Matthew (org), *Kazimir Malevich: Suprematism* (Published on the occasion of the exhibition Kazimir Malevich: Suprematism, organized by Matthew Drutt. Exhibition held at the Deutsche Guggenheim Berlin, Jan. 14-Apr. 27, 2003, the Solomon R. Guggenheim Museum, May 13-Sept. 7, 2003, and the the Menil Collection, Houston, Oct. 3, 2003-Jan. 11, 2004.), New York, Guggenheim Museum, 2003.

DUNAEVA, Cristina A., *De Sistemas Novos na Arte, de Kazímir Maliévitch (1878-1935). Da História da Arte à Análise da Linguagem Artística*, Campinas, 2005. Orientador : Aguilar, Nelson Alfredo. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

FAUCHEREAU, Serge (red.) e POIGNET, Sylvie (coord.), *Malévitch, 1878-1935 / [coordination éditoriale et secrétariat de rédaction: Sylvie Poignet ; responsable de la rédaction: Serge Fauchereau]*, Paris: Cercle d'Art, 1995.

FILHO, Daniel Aarão Reis, *As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético*, São Paulo: Editora Unesp, 2003.

GRAY, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, Londres : Thames and Hudson, 1962.

_____, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922* (traduction française de Basile Dominov), Lausanne : l'Âge d'Homme, 1986.

HERBERT, Read e LESLIE, Martin (introd.), *Naum Gabo – Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure*, Suíça: Éditions du Griffon, 1961.

HILTON, Alison, “Malevich’s Teaching Charts”. In *Kasimir Malevich: 1878-1935*, Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1991. (Catálogo da exposição)

HOBSBAWM, Eric et al. (org) *História do marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*, vol. IX, São Paulo: Paz e Terra, 1987.

HULTEN, Pontus (org.), *Paris-Moscou/1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979. (Catálogo da Exposição)

ILNYTZKYJ, Oleh S., *Ukrainian Futurism 1914-1930 – A Historical and Critical Study*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

KHAN-MAGOMEDOV, S., *Vhutemas-Moscou 1920-1930*, 2 volumes, Paris: Editions du regard, 1990.

KOPP, Anatole, *Changer la vie, changer la ville*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

LODDER, Christina, *El Constructivismo ruso*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

LOOPER, Matthew G., “The Pathology of Painting: Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich”. The Johns Hopkins University Press and the Society for Literature and Science, 1995. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/configurations/v003/3.1looper.html>. Acesso em: 06 jul. 2007.

LUNATCHARSKY, Anatoli, *As artes plásticas e a política na U.R.S.S*, Lisboa: Estampa, 1975.

MALÉVITCH, K. S., *Écrits - présentés par Andrei Nakov*, Paris: Édition Gérard Lebovici, 1986.

_____, *De Cézanne au Suprematisme - Tous les traités parus de 1915 a 1922*, Lausanne: L'âge d'homme, 1974.

_____, *Dos novos sistemas na arte*, São Paulo: Hedra, 2007 (Tradução e prefácio de Cristina Antonioevna Dunaeva).

_____, *La Lumière et la Couleur*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

_____, *Le Miroir Suprematiste - Tous les articles parus en russe de 1913 a 1928, avec des documents sur le suprematisme*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977.

_____, *Les Arts de la Representation – Quatorze articles traduits de l'ukrainien et annotés par Jen-Claude et Valentine Marcadé, suivi de Jen-Claude Marcadé: Nouveaux aspects de la recherche Malévitchienne*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994.

_____, *The non-objective world: the manifesto of Suprematism*, Mineola: Dover, 2003.

MARCADÉ, J. C., *L'avant- Garde Russe 1907-1927*, Paris: Flammarion, 1995.

_____, *Malevitch 1878-1978: actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée Nacional d'Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1979.

_____, *Malévitch. Cahier n° 01 - Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S. Malevitch*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

_____ e MARCADÉ, V., *La victoire sur le soleil : opera / musique: M. Matiouchine; livret: A. Kroutchonykh ; prologue: V. Khlebnikov ; decors et costumes: K. Malevitch*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1976.

Marcadé, Valentine, *Le Renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1971.

MARKOV, Vladimir. *Storia del futurismo russo*, Turim: G.Einaudi, 1973.

MARTINEAU, Emmanuel, *Malevitch et la philosophie: la question de la peinture abstraite*, Lausanne: L'âge d'homme, 1977.

NAKOV, Andrei, *Kazimir Malewicz : catalogue raisonné*, Paris : Adam Biro, 2002.

_____, *L'avant-garde russe*, Paris: Fernand Hazan, 1984.

OSHAROV, M., "To Alien Shores: The 1922 Expulsion of Intellectuals from the Soviet Union". *Russian Review*, vol. 32, No. 3. (Julho, 1973), pp. 294-298. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0036-0341%28197307%2932%3A3%3C294%3AATAST1E%3E2.0.CO%3B2-X>. Acesso em: 06 jun. 2007.

PERLOFF, Marjorie, *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*, São Paulo: EDUSP, 1993.

PETROVA, Evgeniya, *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, St. Petesburg: Palace, 2000.

_____, *Malevich: Artist and Theoretician*, Paris: Flammarion, 1991.

_____, *The great utopia: the Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932*.

Schirn Kunsthalle Frankfurt, Solomon R Guggenheim Museum, Amsterdam Stedelijk Museum, New York: Guggenheim Museum, 1992 (Catálogo da exposição).

TARABUKIN, Nicolai, *El último cuadro*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

TOLEDO Dionísio de Oliveira (org. e apres.), *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*, Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

VALABRÈGUE, Frédéric, *Kazimir Sévérinovitch Malévitch – J'ai découvert un monde nouveau – Biographie, 1878-1935*, Marseille: Images en Manoeuvres Editions, 1994.

L'Avant-Garde Russe - Chefs-D'Oeuvre des Musées de Russie, 1905-1925, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 30 janvier-18 avril, 1993. (Catálogo da Exposição)

b) Fontes Complementares

ARJAKOVKY, Antoine, *La génération des penseurs religieux russes*, Kiev-Paris: L'Esprit et la Lettre, 2002.

BERDIAEFF, Nicolas, *Cinq Méditations sur l'existence: Solitude, Société et Communauté*, Paris: Éditions Montaigne, 1936.

BERNARDINI, F.A. (org), *O Futurismo Italiano*, São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOCCIONI, U., *Dynamisme Plastique – peinture et sculpture futuristes*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1975.

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia Russa Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

CHIPP, Herschel B., *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EISENSTEIN, Serguei, *Reflexões de um Cineasta*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

FINGESTEN, Peter, "Spirituality, Mysticism and Non-Objective Art". *Art Journal*, Vol. 21, No. 1. (Outono, 1961), pp. 2-6. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28196123%2921%3A1%3C2%3ASMANA%3E2.0.CO%3B2-Y>. Acesso em: 20 agos. 2007.

GARCÍA, Angel González; SERRALLER, Francisco Calvo e FIZ, Simon Marchán, *Escritos de arte de vanguarda-1900/1945*, Madri: ISTMO, 1999.

GEORGETTE, Emília (trad. e coord.), *Os Futuristas russos*, Lisboa: Arcádia, 1973.

GROPIUS, Walter, *Bauhaus: Novarquitetura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

- JAKOBSON, Roman, *A geração que esbanjou seus poetas*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997.
- NÉRET, Gilles, *Malevitch*, Alemanha: Taschen, 2003.
- PLUS, Maurício, *O Significado da Pintura Abstrata*, São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GRECO, Patrícia D., *Kazimir Malievitch: novos conceitos, outras revoluções*, Rio de Janeiro, 2007. Orientador: Profa. Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, UFF.
- POMORSKA, Krystyna, *Formalismo e Futurismo*, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- KOFYAN, Tatiana, *Russian Avant-Garde Gallery – Movements in Russian Art, 1900 - 1950s*. Disponível em: <http://www.russianavantgard.com>. Acesso em 20 agos. 2006.
- SCHNAIDERMAN, Boris (org.), *Semiótica Russa*, São Paulo: Perspectiva, 1971.
- STRZEMINSKI, W. e KOBRO, K., *L'Espace uniste – Écrits du constructivisme polonais*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977.
- TUPITSYN, Margarita, *Malevich and film / Margarita Tupitsyn with essays by Kazimir Malevich and Victor Tupitsyn*, New Haven; Lisboa; Yale University Press, c. 2002.

ANEXOS

GRÁFICOS PEDAGÓGICOS

As imagens e informações a respeito dos gráficos pedagógicos foram extraídas do site do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (www.moma.org) e de ANDERSEN, Troels, *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work*, Amsterdã, Museu Stedelijk, 1970.

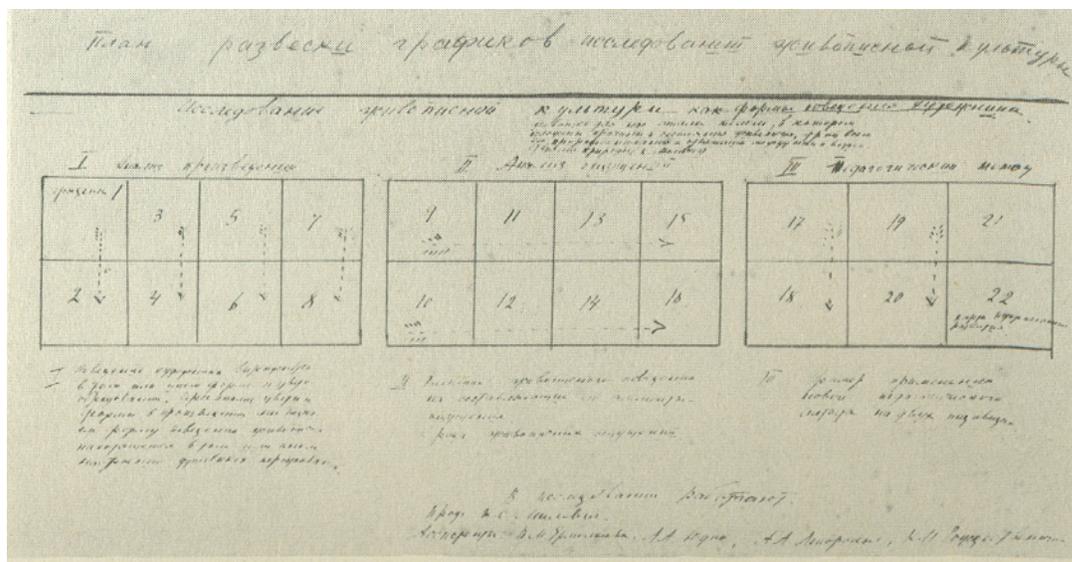


Fig. 1

Plano que mostra a organização dos gráficos

O campo da pintura é investigado como uma forma do comportamento do artista.

Para nós a pintura passou a significar o material por meio do qual o pintor expressa suas razões e estados da mente, a estrutura de sua compreensão total da natureza, como também a relação entre ele e a natureza; de como esta age sobre ele.

K. Maliévitch

I. Análise de uma obra de arte (gráficos 1-8)

O comportamento de um artista é revelado em várias formulações de cor e forma. Por meio de uma análise da cor e forma em uma obra de arte nós podemos entender o comportamento de um artista em vários estados da mente.

II. Análise das sensações (gráficos 9-16)

O comportamento pictórico é dividido em elementos básicos e sensações. O ambiente das sensações pictóricas.

III. Métodos pedagógicos (gráficos 17-21)

Um exemplo de um novo método pedagógico aplicado em dois indivíduos. (O gráfico 22 mostra o desenvolvimento histórico da nova arte)

Pesquisa desenvolvida por:

Prof. K. S. Maliévitch.

Assistentes: V. M. Ermolaieva, A. A. Iudin, A. A. Leporskaia, K. I. Rojdestvenski.

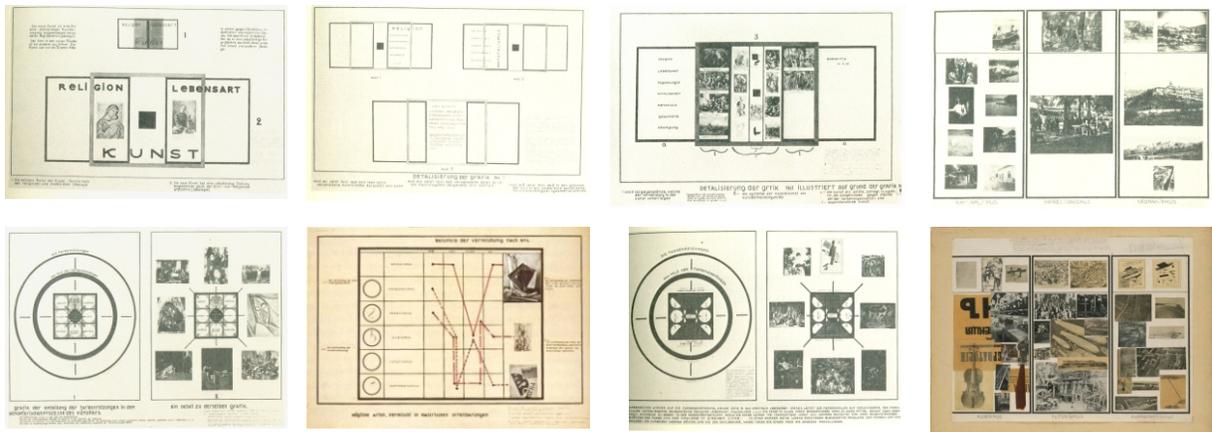
Museu Stedelijk, Amsterdã. 35,5x72 cm. (Doc.31 A)

ORGANIZAÇÃO DOS GRÁFICOS SEGUNDO PLANO DE EXPOSIÇÃO

I. Análise de uma obra de arte (gráficos 1-8)



II. Análise das sensações (gráficos 9-16)



III. Métodos pedagógicos (gráficos 17-21)

(O gráfico 22 mostra o desenvolvimento histórico da nova arte)

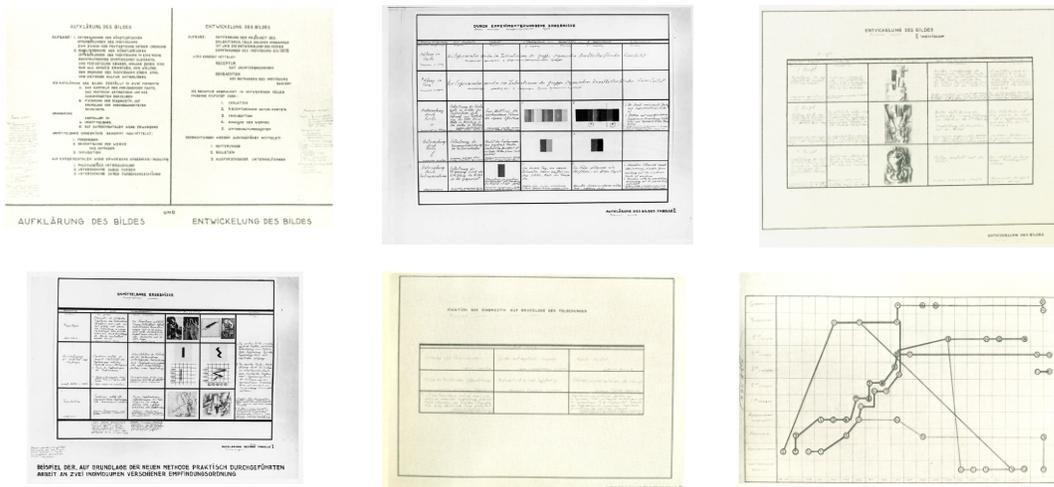


Fig. 2

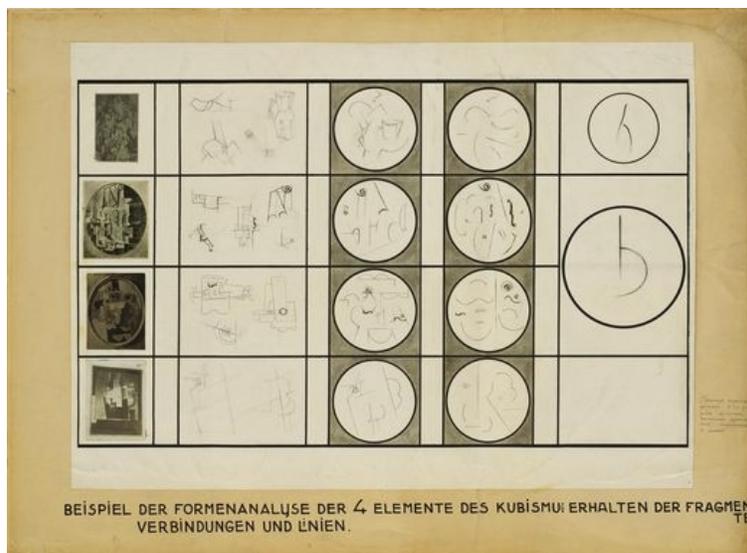


Fig. 3

Gráfico n. 1:

Um exemplo de análise da forma em quatro estágios do Cubismo; fragmentos, junções e linhas são deduzidos.

Ilustrações:

G.Braque: Violino e jarra. 1910. Kunstmuseum, Basel.

P. Picasso: Violino. 1912. (Zervos 358)

P. Picasso: Instrumentos musicais. 1913. (Zervos 438)

P. Picasso: Construção. 1913. (Zervos 575)

Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. 58,4x81 cm. (824.35)

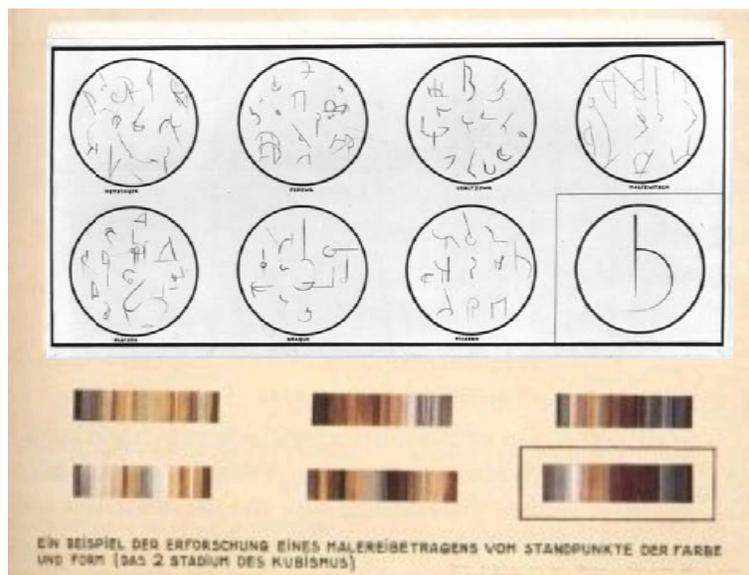


Fig. 4

Gráfico n. 2:

Um exemplo de investigação do comportamento pictórico em relação à cor e à forma. O segundo estágio do Cubismo.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x95 cm. (Doc.14)

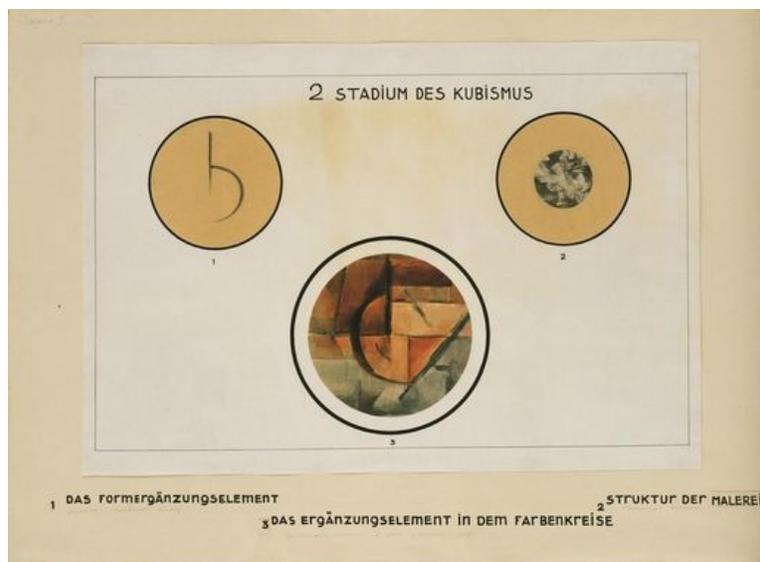


Fig. 5

Gráfico n. 3:

Dois estágios do Cubismo.

1. Elemento adicional formativo.
2. Estrutura da pintura.
3. Elemento adicional em seu ambiente de cor.

Muse de Arte Moderna, Nova Iorque. 55x78,9 cm. (823.35)

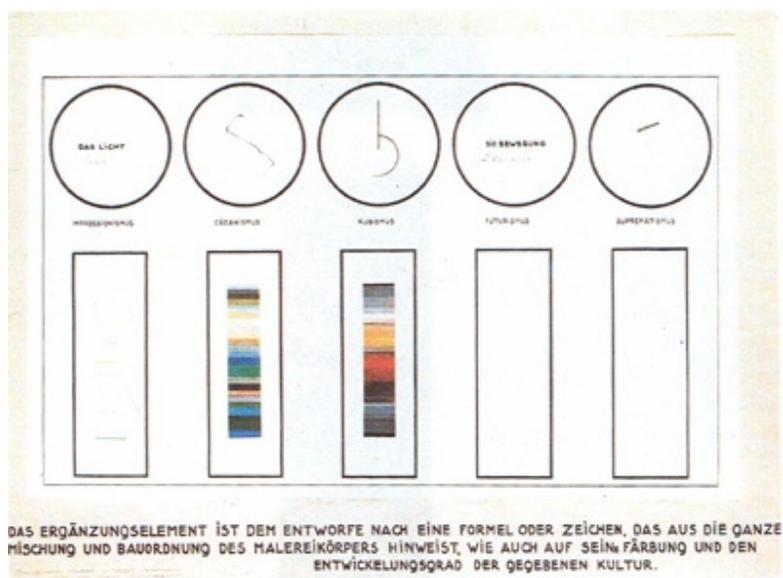


Fig. 6

Gráfico n. 4:

Por definição, o elemento adicional é uma fórmula ou sinal que se refere aos princípios pelos quais uma estrutura pictórica, com seu desenvolvimento de cor e fase, é classificada dentro de uma determinada tendência.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 71x91 cm. (Doc.15)



Fig. 7

Gráfico n. 5:

Um sistema pictórico pode ser classificado em estágios pela definição do grau de desenvolvimento do elemento adicional.

Ilustrações:

G. Braque: Violino e jarra. 1910. Detalhe. Kunstmuseum, Basel.

P. Picasso: Violino. 1912. (Zervos 358)

Colagem não identificada.

P. Picasso: Guitarra e garrafa. 1914 (Zervos 577)

G. Braque. Violão. 1919.

Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. 55x78,6 cm. (821.35)



Fig. 8

Gráfico n. 6:

A percepção pictórica do modelo muda sob a influência do elemento adicional.

Ilustrações:

Parte superior:

Desenho acadêmico

P. Cézanne: Banhistas. 1890-1894 (Detalhe). Museu Púchkin, Moscou. (Venturi 582)

Desenho a partir de Le Fauconnier: A Abundância. 1910-1911. Gemeentemuseum, Hague.

P. Picasso: Mademoiselle Léonie. 1910. (Zervos 226)

K. Maliévitch: Modelo. Litografia.

Parte inferior:

N. Udaltsova: Composição Cubista.

P. Picasso: Jogador de cartas. 1913-1914. (Zervos 446)

Desenho a partir de uma composição

Desenho a partir de Teo van Doesburg: Composição em preto, branco e cinza. 1924.

K. Maliévitch: Composição suprematista. Fotografia a partir de desenho, utilizada também na tabela 18.

Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. 54,7x76,6 cm. (822.35)

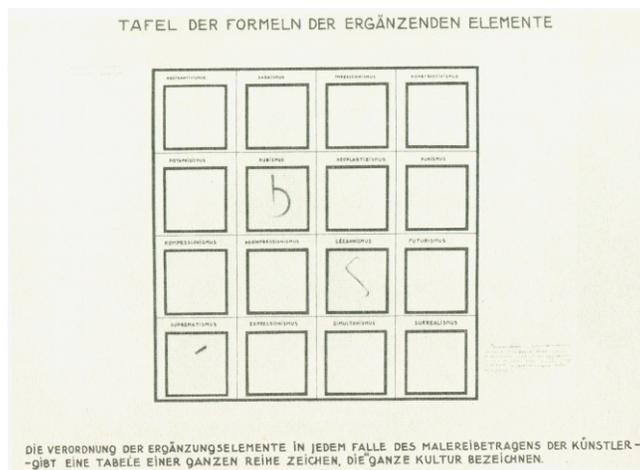


Fig. 9

Gráfico n. 7:

Fórmula do elemento adicional.

A tabela mostra as fórmulas dos elementos adicionais. Os elementos adicionais são procurados em vários modos de expressão que revelam o comportamento pictórico do artista. São deduzidos vários sinais, cada característica de toda uma tendência.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x98 cm. (Doc.16)

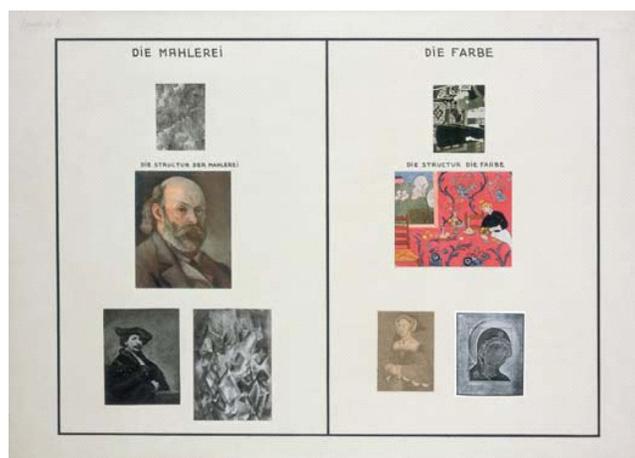


Fig. 10

Gráfico n. 8:

Pintura. Pintura Colorida.

A textura da pintura. A textura da cor.

Ilustrações:

Lado esquerdo, de cima para baixo:

P. Cézanne: Auto-retrato. 1879-1882. (Venturi 368)

Rembrandt: Auto-retrato. 1640. National Gallery, Londres.

G. Braque: Natureza-morta com metrônomo. 1910.

Lado direito, de cima para baixo:

H. Matisse: Família do pintor. 1911. (detalhe)

H. Matisse: Harmonia em vermelho. 1908. Museu Ermitage, São Petersburgo.

H. Holbein: Retrato de Jane Seymor. 1536. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Nossa Senhora. Ícone.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 17,69x98 cm. (Doc. 17)

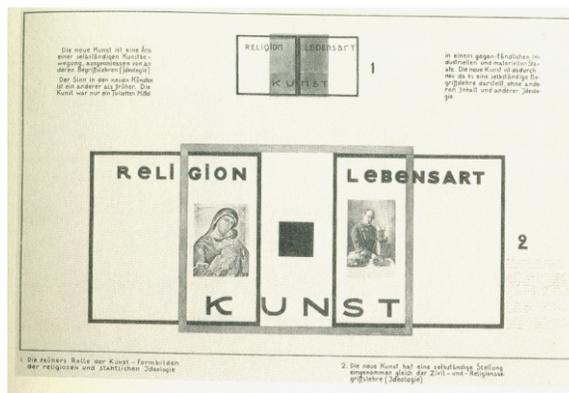


Fig. 11

Gráfico n. 9: Religião - Existência cotidiana (*byt*) - ARTE.

A nova arte marca uma nova era na qual a arte se desenvolve independentemente de outras ideologias. A essência da nova arte difere daquela de outras épocas. Antigamente a arte era só uma espécie de vestimenta para os assuntos, para a indústria e para a sociedade industrial. A nova arte é nova, porque ela se transformou em uma ideologia independente, o conteúdo que se difere de outras ideologias.

1. Antigamente a arte desempenhava um papel referente às ideologias religiosas e civis.
2. A nova arte tornou-se independente no mesmo nível das ideologias civis e religiosas.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x102 cm. (Doc 18)

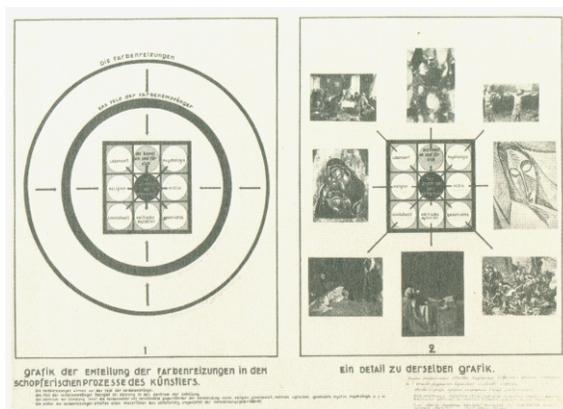


Fig. 12

Gráfico n. 10: Estímulo da cor (anotação sobre o círculo externo do gráfico) - Campo de percepção da cor (anotação sobre o círculo interno do gráfico).

O gráfico mostra a divisão do estímulo de cor no processo criativo.

Fig.1: O estímulo de cor influencia a percepção da cor. O estímulo passa pela percepção do centro da repartição, no qual o estímulo colorido liga-se com diversos objetos regularizados: existência cotidiana, religião, sensualidade, agitação política, história, misticismo, psicologia, etc.

As ondas de estímulo de cor formam uma estrutura pictórica separada dos objetos regularizados.

Fig.2: Mostra um detalhe da figura 1.

Ilustrações:

De cima para baixo, da esquerda para a direita:

A. Kozukhin: Na Hospedaria de um Monastério. 1982. Galeria Tretiakov.

F. Léger: Mulher em Azul. 1912. Kunstmuseum, Basel.

N. Gey: Crucificação. 1894.

Nossa Senhora da ternura. Ícone.

P. Picasso: Estudo para Nu com cortina. 1907.

D. Morelli: A tentação de Santo Antônio. Galeria Nacional de Arte Moderna, Roma.

L. David: Marat. 1793.

Pintura de temática histórica não identificada.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x102 cm. (Doc 19)

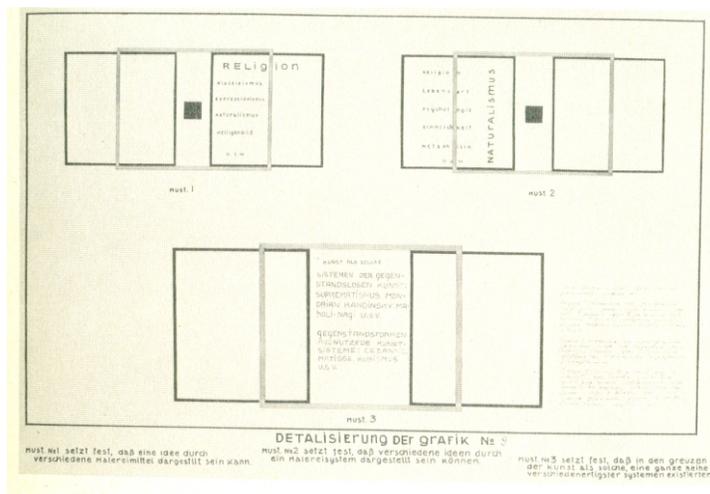


Fig. 13

Gráfico n. 11: Este gráfico mostra detalhes do gráfico n. 9.

Fig. 1: mostra que um objeto de estudo regularizado (neste caso, religião) pode ser expresso na arte por meio de variados sistemas pictóricos (ex. Naturalismo, Classicismo, Expressionismo, Pintura de ícones).

Fig. 2: mostra que vários objetos de estudo regularizados podem ser expressos dentro de um único sistema (neste caso, religião, existência cotidiana, sensualidade e psicologia, como expressos no Naturalismo).

Fig. 3: mostra que a arte “como tal” consiste em um número de sistemas não-objetivos: Suprematismo, Kandinski, Moholy-Nagy, Mondrian, etc.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x102 cm. (Doc. 20)

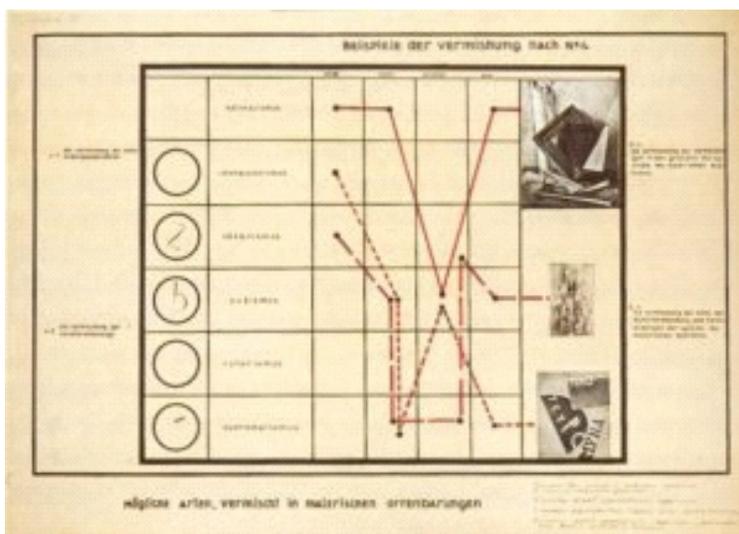


Fig. 14

Gráfico n. 12:

Possíveis combinações de formas no desenvolvimento pictórico.

1. Os objetos regularizados são combinados.

2. Os meios do desenho artístico são combinados.

3. Os princípios da criação da forma são combinados dentro dos limites do realismo pictórico.

4. Os meios do desenho artístico e os meios da criação de formas são combinados dentro do sistema do realismo pictórico.

Ilustrações (de cima para baixo):

N. Altman: Natureza-morta.

Composição Cubista.

N. Altman: Petrokommuna. 1921. Coleção do artista.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x102 cm. (Doc. 21)

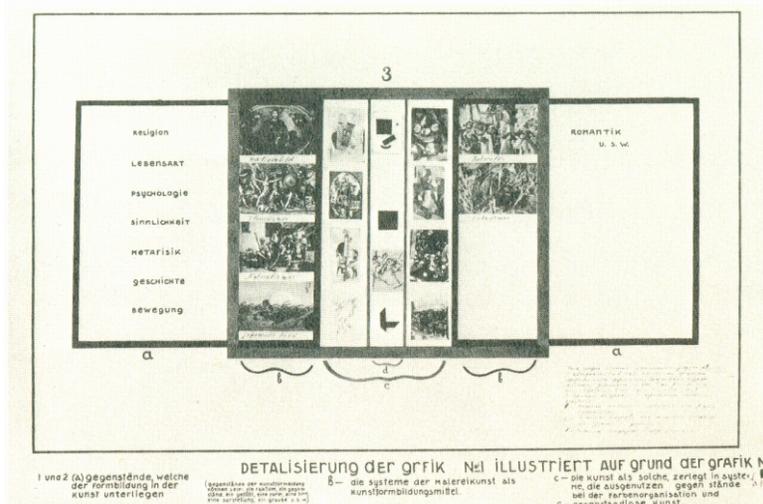


Fig. 15

Gráfico n. 13:

Este gráfico apresenta detalhes do gráfico n. 9, com base no gráfico n. 11.

a. Nos quadrados n. 1 e 2 (a, a) alguns objetos da organização artística são listados (Objetos de estudo da organização artística podem ser: fatos, sensações, crenças, coisas, idéias, ações, etc.) No quadrado vermelho [central], n. 3, vários sistemas da arte são listados.

b. Sistemas pictóricos como meios de organização.

c. Sistemas da arte “como tal”, usando formas objetivas.

d. Sistemas da arte não-objetiva.

Ilustrações:

Primeira coluna, de cima para baixo:

Cimabue: Mosaico do Domo de Pisa.

L. David: As Sabinas. 1799.

Pintura não identificada. Séc. XIX.

Paisagem japonesa.

Segunda coluna, de cima para baixo:

Colagem não identificada, cf. Gráfico n. 5.

P. Picasso: Natureza-morta espanhola. 1912.

Desenho a partir de uma pintura, provavelmente de Juan Gris.

K. Malievitch: Desenho a partir de uma pintura de 1912-1913 (original).

Terceira coluna, de cima para baixo:

Litografia.

Quadrado negro.

V. Kandinski: desenho.

T. Van Doesburg: Composição em branco, preto e cinza. 1924.

Quarta coluna:

Detalhe de uma natureza-morta. Não identificada.

F. Picabia: Tarantela. Detalhe. 1912.

H. Matisse: Fruta e bronze. Detalhe. 1910

P. Cézanne: Ponte sobre Marne e Créteil. Cerca de 1888 (Venturi 631).

Quinta coluna:

S. Botticelli: A adoração dos magos, Uffici, Florença. Detalhe.

U. Boccioni: Visão simultânea da janela. 1912. Detalhe.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x103 cm. (Doc. 22)

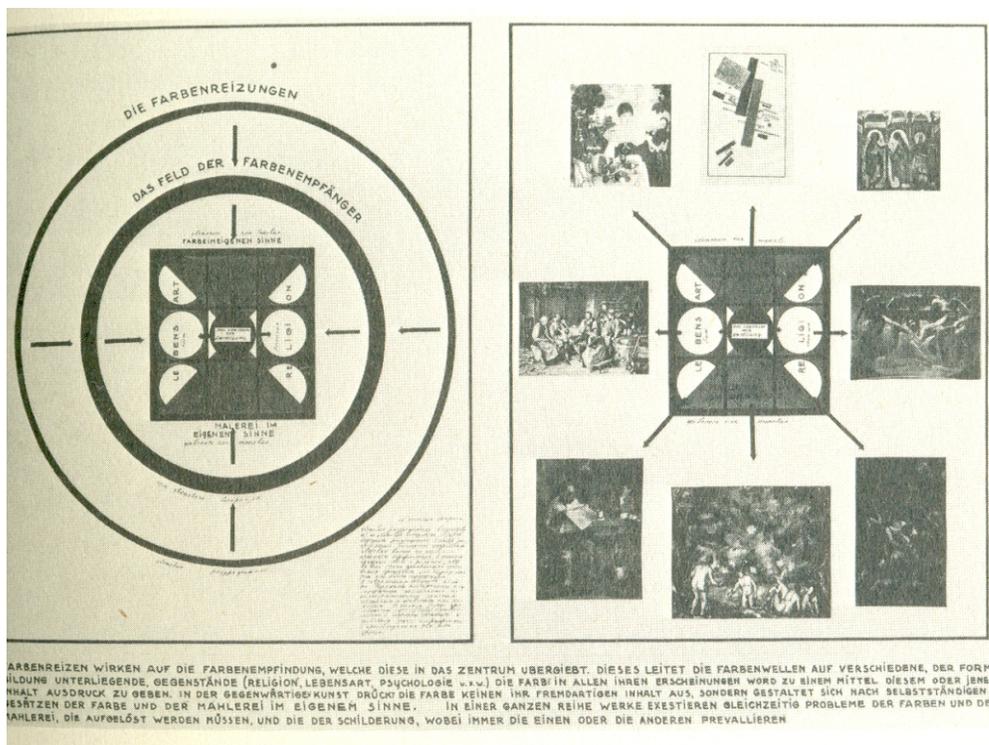


Fig. 16

Gráfico n. 14:

Explicação do gráfico: o estímulo da cor influencia a percepção da cor que transmite o estímulo ao centro da repartição.

Posteriormente, ondas de cor são direcionadas para diferentes objetos ordenados neste gráfico da existência cotidiana e da religião. A cor, em todas as suas manifestações, é aplicada para expressar vários conteúdos.

Na arte moderna a cor não expressa uma temática secundária, apenas submete-se às leis independentes da pintura colorida e da pintura “como tal”. Todavia, em vários trabalhos existem intenções imitativas - em variados graus - ao lado dessas pinturas e pinturas coloridas.

Ilustrações:

De cima para baixo, da esquerda para a direita:

B. Kustodiev: A mulher do comerciante na hora do chá.

Litografia.

Miniatura não identificada.

Pintura não identificada. Séc. XIX.

V. Vasnetsov: Crucificação.

Pintura não identificada. Séc. XIX.

P. Cézanne: Banhista. Ninfas aquáticas. 1883-85 (Venturi, n. 538).

V. Ticiano: Cristo coroado com espinhos. Alte Pinakothek, Munique.

Inscrição sobre o círculo exterior: Estímulo da cor.

Inscrição sobre o círculo interior: Campo de percepção da cor.

Inscrição sobre o quadrado: Pintura colorida como tal.

Inscrição sob o quadrado: Pintura como tal.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x102 cm. (Doc. 23)

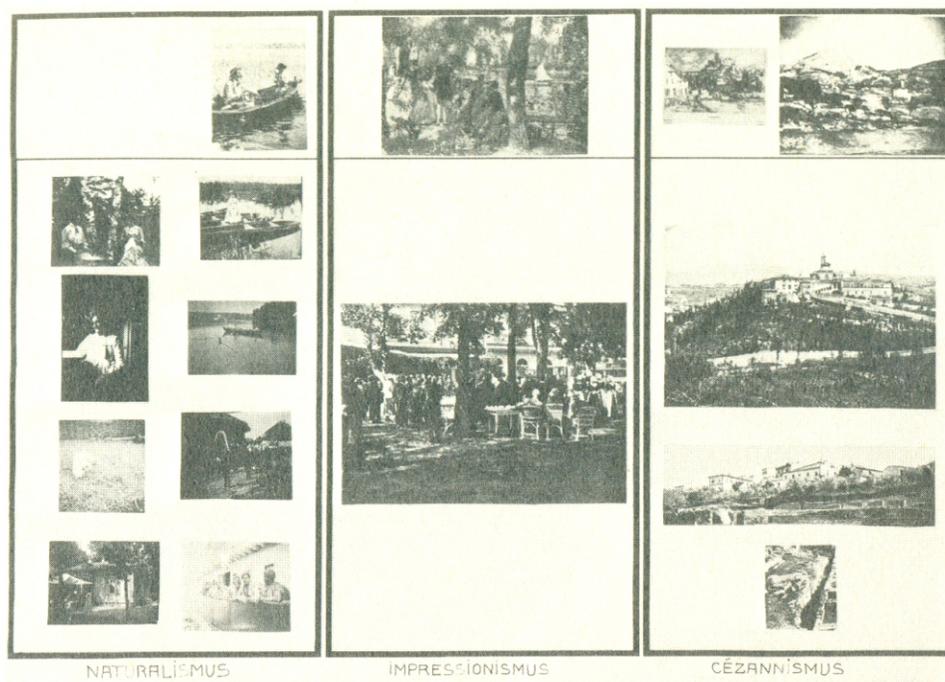


Fig. 17

Gráfico n. 15:

Naturalismo. Impressionismo. Cézannismo.

Ilustrações:

Fileira superior:

Pintura do século XIX (não identificada).

A. Renoir: La Grenouillère. Museu Ermitage, São Petersburgo.

P. Cézanne: Planalto da Montanha Sant-Victoire. 1883-1885 (Venturi 423).

Abaixo fotografias e reproduções. Entre as fotografias, na coluna da esquerda, existe uma imagem da datcha de Maliévitch, em Nemchinovka.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x98 cm. (Doc. 24)

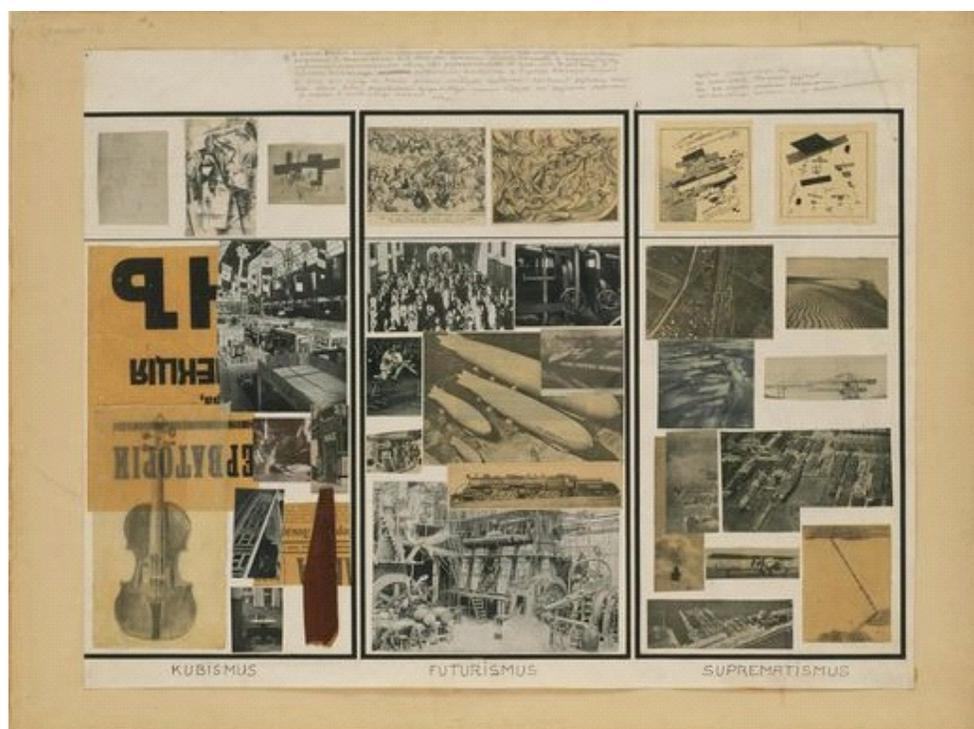


Fig. 18

Gráfico n. 16:

Cubismo, Futurismo, Suprematismo.

Inscrição de Maliévitch:

O sexto [?] quadro mostra as circunstâncias de ordem dinâmica que mudam a estrutura Suprematista em uma direção dinâmica. Esta mudança pode ser considerada como um desenvolvimento prejudicial causado pelo fato de que a força estimuladora estava ligada à cultura pictórica e que o estímulo não alcançou o centro diretor, das artes. A partir disto, pode-se perceber que o ambiente não pode sempre ser considerado uma base formal para um desenvolvimento de um tipo ou outro. O Suprematismo aéreo é assim um resultado do estímulo transferido do (quadro) para a (-)(célula) (-) K. Maliévitch.

Divide-se tudo corretamente de acordo com os estados do movimento subdivididos de acordo com os vários graus de mobilidade (estáticos), velocidade, dinâmicos e linhas de direção.

Ilustrações:

No alto, da esquerda para a direita:

Desenho a partir de Picasso: Violino. 1912 (Zervos, n. 350).

Desenho a partir de Picasso: Cabeça de Homem. 1912 (Zervos, n. 314).

G. Braque: Natureza-morta com clarinete. 1913.

G. Severini: Dança pan-pan em Mônaco, Paris.

Desenho a partir de Boccioni: Estado da alma.

K. Maliévitch: Duas litografias.

Na metade inferior:

L. Russolo: Trem em alta velocidade.

Fotografias, recortes de jornal, esboço de um violino, fragmento de um cartaz, pedaço de madeira, etc.

Notas: Um dos recortes de jornal data de dezembro de 1925.

As notas originais não foram traduzidas para o alemão.

Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. 63,5x82,6 cm. (820.35)

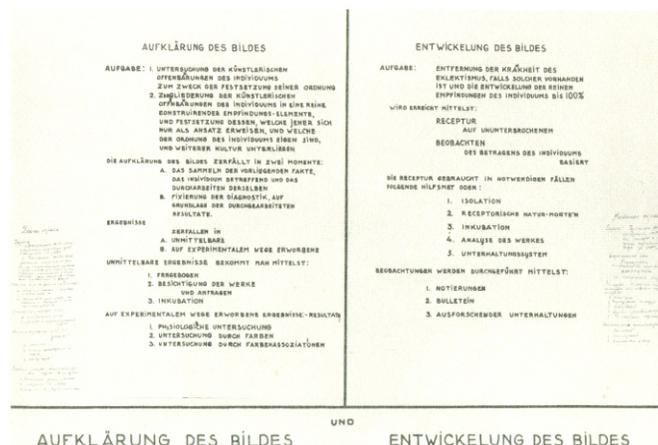


Fig. 19

Gráfico n. 17:

Esclarecimento da imagem.

A intenção é

1. Investigar as manifestações individuais na pintura e definir sua disposição para separar os elementos emocionais formativos em suas manifestações pictóricas.
2. Definir quais elementos são efêmeros e quais serão mantidos como características à disposição do indivíduo.

O procedimento de esclarecimento tem dois estágios

- a. A informação sobre o indivíduo é coletada e avaliada.
- b. Um diagnóstico é feito com base na informação avaliada.

Informação é derivada de

- a. Observação inicial.
- b. Experimentos.

A observação inicial é obtida por meio de

1. Questionários.
2. Exame das obras e entrevista.
3. Incubação.

As observações Experimentais são resultado de

1. Testes fisiológicos.
2. Testes de cor.
3. Testes com associação de cor.

Desenvolver a imagem

A intenção é

apagar a doença do ecletismo onde quer que ela possa ser descoberta e desenvolver cem por cento sensações puras no indivíduo.

Isso é alcançado por meio de

prescrição baseada em observações contínuas do comportamento individual.

À prescrição podem ser somados os seguintes dispositivos

1. Isolamento.
2. Prescrição de uma natureza morta.
3. Incubação.
4. Análise da obra.
5. Entrevista.

A observação é feita por meio de

1. Anotações.
2. Boletins.
3. Entrevistas.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x98,5 cm. (Doc 25)

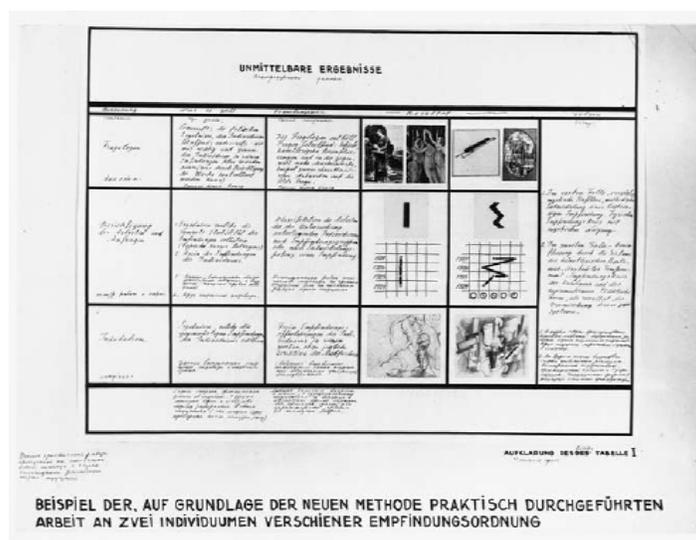


Fig. 20

Gráfico n. 18:
Esclarecimento da imagem. Informação primária.

Título:	O que é realizado	Método de realização	Resultados	Conclusão
Questionário	1. Informação fatural sobre o indivíduo. 2. Informação sobre o grau no qual ele está apto a entender suas sensações. (Isto pode ser investigado por meio de um exame de seu trabalho)	O questionário contém questões sobre a escola, influências artísticas e obras preferidas até o momento. (Duas respostas características são mostradas nas colunas 4-5)	(G. Moreau: Orfeu. 1865, Louvre. S. Botticelli: Detalhe da Primavera. Uffizi, Florença. Suprematismo, Desenho - idem gráfico n. 6. P. Picasso: Natureza-morta espanhola. 1912)	Primeiro indivíduo: Influências místicas predominam. Uma sensação permanente é metodicamente desenvolvida. A esfera das sensações é lírica com uma tendência mística.
Exame dos trabalhos	1. Informação sobre a permanência de comportamento e sensações individuais (curva média de comportamento). 2. A esfera das sensações individuais.	Os trabalhos são classificados com base nas sensações expressas em vários graus.	(Esquemas de desenvolvimento)	Segundo indivíduo: está sob a influência do realismo pictórico. Seu temperamento é instável. A esfera das sensações é aquela do Cubismo e do Suprematismo. A combinação destes dois sistemas resulta em uma forma eclética.
Incubação	Uma noção mais clara das sensações que prevalecem no indivíduo.	O indivíduo revela suas sensações livremente, sem a interferência do investigador.	(Dois desenhos originais feitos pelas pessoas analisadas)	

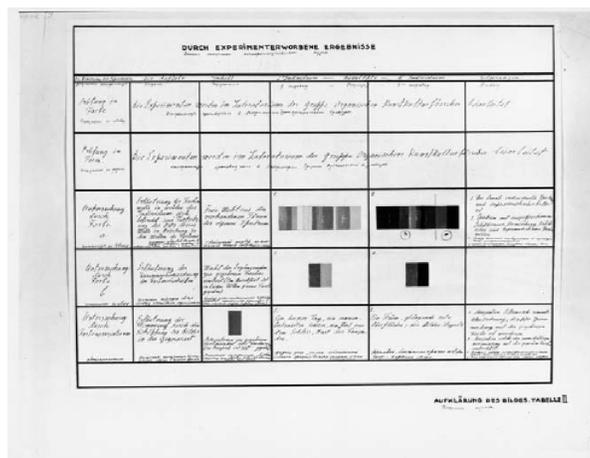


Fig. 21

Gráfico n. 19:
Observação experimental.
Informação recebida por meio de trabalho experimental.

Arte experimental	Intenção	Conteúdos	Resultados do primeiro indivíduo	Segundo Indivíduo	Conclusão
Teste de cor Teste de forma	(Estas experiências são realizadas no Laboratório da cultura orgânica)				
Teste de cor "a"	Para esclarecer a extensão de ondas de cor predominante no indivíduo. Para definir a posição do alcance dentro de um sistema de onda.	Escolha livre dentro dos tons que são encontrados no próprio espectro individual.	(Espectro colorido)	(Espectro colorido)	Primeira pessoa: Individual, espectro tonal Impressionista. Segunda pessoa: Espectro eclético, mistura de ondas de cor cubista e suprematista.
Teste de cor "b"	Para esclarecer as conexões entre unidades de cor.	Uma unidade de cor é dada. Uma unidade de cor complementar deve ser selecionada. (Aqui, o cinza é a cor dada)	(Amostra De cor)	(Amostra De cor)	
Associação de cor	Para esclarecer a que tipo de imagens tende o indivíduo no momento.	Uma unidade de cor para uma extensão de unidades é determinada. Ao indivíduo é pedido mencionar associações. (Aqui o vermelho é a unidade dada)	Dia quente, um castelo à luz do sol. Um banquete na frente do castelo, os dançarinos estão descansando.	Bonde, uma superfície vermelha brilhante, uma pintura de Léger.	Primeira pessoa: Associações literário-românticas. Nenhum vínculo direto é preservado com a cor dada. Segunda pessoa: a associação está diretamente ligada com a cor dada.
Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x98 cm. (Doc 27)					

FIXATION DER DIAGNOSTIK AUF GRUNDLAGE DER FOLGERUNGEN

<i>Bestimmung des Individuums:</i> <i>lyrisch-lyrisch</i>	<i>Lyrisch mit mystischer Fassung</i> <i>lyrisch-mystisch</i>	<i>Maler Realist</i> <i>realistisch</i>
<i>System der künstlerischen Auffassung:</i> <i>lyrisch-lyrisch</i>	<i>Definit, rein in seiner Auffassung</i> <i>definitiv</i>	<i>Schiller für einen realistischen Maler</i> <i>realistisch</i>
<i>Die im Individuum sich so wenig oder überhaupt keine Auffassung, jedoch sich als Lyrisch-lyrisch, lyrisch oder Lyrisch-lyrisch form gehalten</i> <i>lyrisch-lyrisch</i>		<i>Realismus einer realistischen Auffassung in der Form der Lyrisch-lyrisch und der Lyrisch-lyrisch, in der Lyrisch-lyrisch und Lyrisch-lyrisch der Lyrisch-lyrisch Lyrisch-lyrisch der Lyrisch-lyrisch</i> <i>realistisch</i>

AUFKLÄRUNG DES BILDES TABELLE III

Fig. 22

Gráfico n. 20:

O diagnóstico é declarado com base nas conclusões anteriores.

1. Disposição do indivíduo	Lírica, com inclinação mística.	Realismo pictórico.
2. Sistema de expressão pictórica	Definida pela pura sensação.	Eclético.
3. As sensações do indivíduo são puras ou mistas? Se mistas, quais elementos são encontrados na forma eclética?		Eclético; o ecletismo contém elementos do Cubismo e do Suprematismo. Anteriormente também influências de Cézanne. No momento os elementos cubistas prevalecem.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 72x98,5 cm. (Doc. 28)

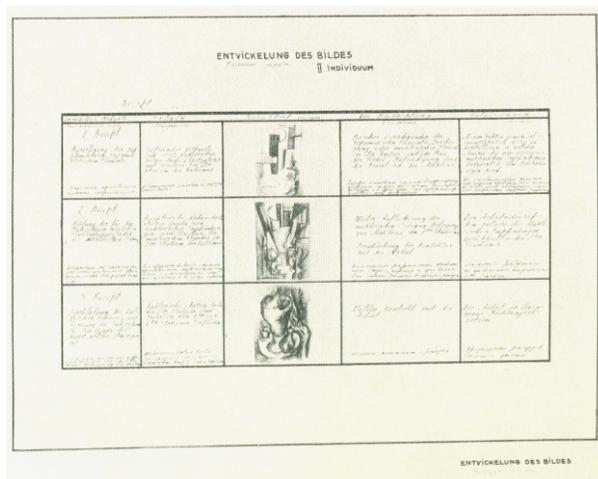


Fig. 23

Gráfico n. 21:
Desenvolvendo a imagem.
Segundo indivíduo.

Tarefa inicial	Conteúdos	Resultados	Conclusão	Dedução
Remover o elemento adicional do Suprematismo	Liberado por meio de conversação. 100% natureza morta.	(Desenho)	Logo são dispensados os elementos do Suprematismo. Características pictóricas elementares aparecem (textura, a forma de foice). Satisfação pelo trabalho.	Com base nesses fatos é essencial avaliar o grau no qual as sensações pictóricas desenvolvidas recentemente podem ser consideradas características do indivíduo.
Testar o quanto a estrutura pictórica pode ser abalada	Prescrição de natureza morta com uma dose de sensação pictórica pura. Não vai além da primeira fase do Cubismo.	(Desenho)	A estrutura pictórica é dissipada mais adiante. Transição para a primeira fase. Satisfação crescente pelo trabalho.	O indivíduo deveria ser encorajado a aderir às associações pictóricas da primeira fase.
Liberar a estrutura do Cubismo. Definir e colocar o indivíduo na fase apropriada de Desenvolvimento Pictórico.	Naturezas mortas pictóricas do primeiro estágio. Isolamento do segundo e terceiro estágios do Cubismo.	(Desenho)	Satisfação completa pelo trabalho.	Continuar o trabalho na mesma direção.

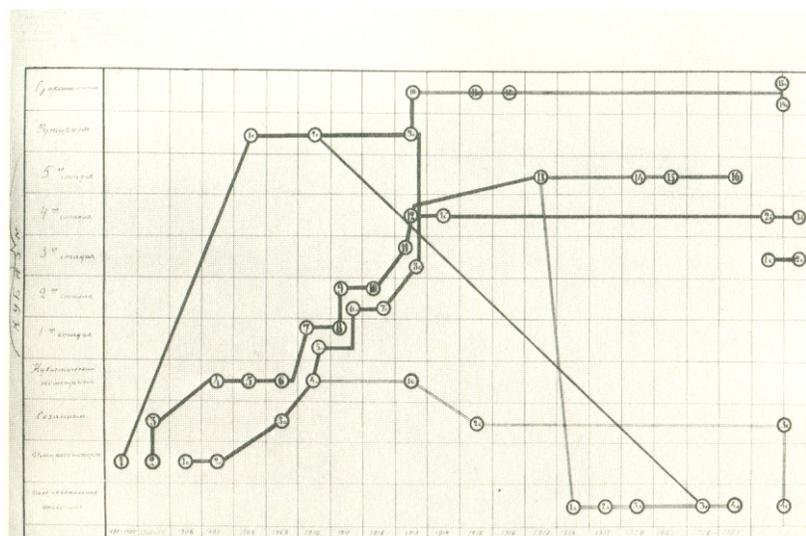


Fig. 24

Gráfico n. 22:

O desenvolvimento histórico da nova pintura de 1880-1926 no Ocidente e na Rússia. As conclusões esboçadas por nós e no Ocidente.

Legendas do lado esquerdo (de cima para baixo): Pintura imitativa; Impressionismo; Cézanismo; Cubismo geométrico; Cubismo. Primeiro estágio; Cubismo. Segundo estágio; Cubismo. Terceiro estágio; Cubismo. Quarto estágio; Cubismo. Quinto estágio; Futurismo; Suprematismo.

Museu Stedelijk, Amsterdã. 69x104 cm. (Doc. 30)

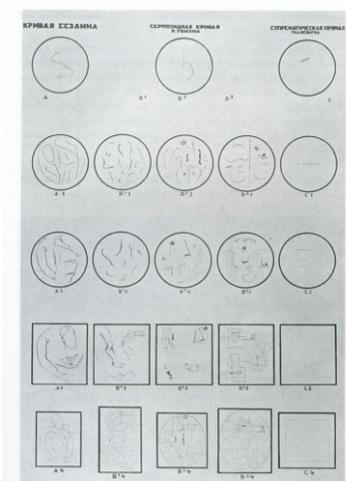


Fig. 25

Investigação analítica do desenvolvimento da forma nas culturas pictóricas de Cézanne (A, A1, A2, etc.), do Cubismo (B, B1, B2, etc.) e do Suprematismo (C, C1, C2, etc.). Elementos adicionais destas culturas.

Reproduzido em: MALEVICH, K., *The non-objective world: the manifesto of Suprematism*, Mineola: Dover, 2003, p. 41.



Fig. 26

Paul Cézanne
Madame Cézanne na cadeira amarela, 1888-1890, ost, 81x65 cm. Instituto de Artes de Chicago, Chicago, Fondation Wilson C. Mead.



Fig. 27

Claude Monet
Catedral de Rouen, 1894, ost, 100x65 cm. Museu Púchkin, Moscou.



Fig. 28

Kazimir Maliévitch
Igreja, c. 1905, óleo sobre cartão, 60,3x44 cm. Coleção George Costakis, Atenas.

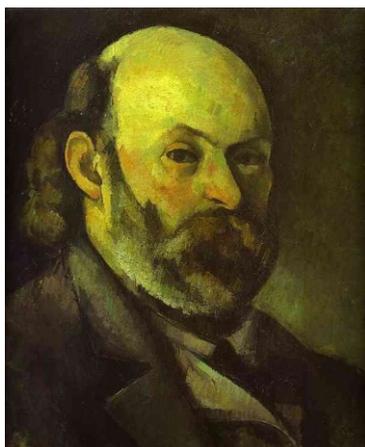


Fig. 29

Paul Cézanne
Auto-retrato, c. 1882, ost, 46x38 cm. Museu Púchkin, Moscou.

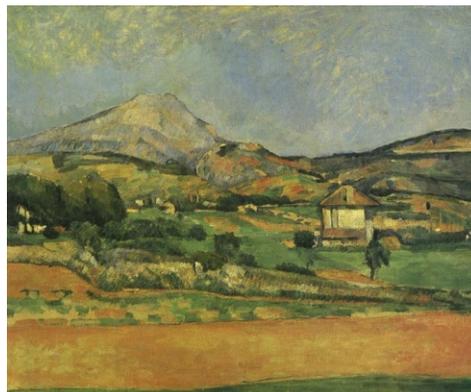


Fig. 30

Paul Cézanne
Planalto da Montanha Sainte-Victoire ou Montanha Sainte-Victoire, vista do caminho de Valcros, 1882-1885, ost, 52x72 cm. Museu Púchkin, Moscou.

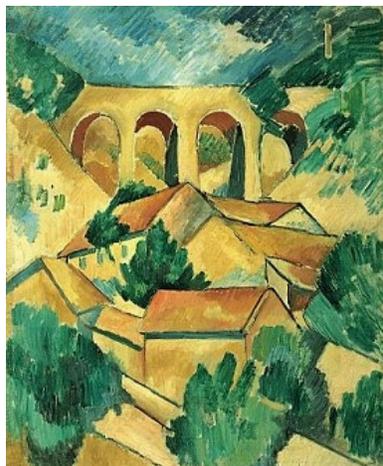


Fig. 31

Georges Braque
Viaduto, 1908, ost, 72,5x59 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centre Georges Pompidou, Paris.



Fig. 32

Pablo Picasso
Natureza morta espanhola, 1912, ost, oval de 46x33 cm. Coleção Particular.



Fig. 33

Pablo Picasso
Três Músicos (Músicos), 1921, ost, 200,7x 222, cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.



Fig. 34

Carlo Carrà
Força Centrifuga, 1912. Ost, 91 x 51,5 cm. Coleção G. Mattioli, Milão.



Fig. 35

Gino Severini
Boulevard, 1909-1910. Ost, 65 x 92 cm. Coleção Sr. e Sra. Eric Estorick.



Fig. 36

Umberto Boccioni
Formas únicas na continuidade do espaço, 1913. Bronze, 1,10 m de altura. MAC-USP, São Paulo.