



KAZIMIR MALEVICH E O PLANO MODERNO

KAZIMIR MALEVICH AND THE MODERN PLAN

KAZIMIR MALEVICH Y EL PLAN MODERNO

TEORIAS E MÉTODOS NO CAMPO AMPLIADO

Autor 1

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano

Professor Associado III; FAUUSP
roqueiro@usp.br

Autor 2

OLIVEIRA, Victor Eduardo Moreira de

Mestrando - FAUUSP
victor.eduardo.oliveira@alumni.usp.br

Autor 3

IMBRUNITO, Maria Isabel

Professora Doutora; FAU Mackenzie – FAU USJT
imbronito@gmail.com



KAZIMIR MALEVICH E O PLANO MODERNO

RESUMO

A obra “O quadrado preto sobre fundo branco” (1913), de Kazimir Malevich, concentra o resultado de um processo de depuração da experiência pictórica onde o espaço ilusionista (a representação) se reduz ao campo planificado de justamente um “quadrado preto” disposto no centro de um “fundo branco” também quadrado. Mesmo sendo precursora da experiência construtiva, a obra de Malevich representa, ao mesmo tempo, o inevitável esgotamento de uma proposição estética cujo principal objetivo é a sua própria simplificação no seu grau mais elevado. Nesses termos, este texto eleje a obra suprematista como um exemplo capaz de representar em si a própria aporia que identifica o projeto moderno: o dilema de perseverar em uma proposta estética que trilha um percurso de síntese em direção ao “zero” não só nas artes visuais, mas também no desenho industrial, na arquitetura e no urbanismo. Não há três respostas para esse beco sem saída. Apenas duas: ou a repetição infinita ou um controverso retorno à subjetividade, ou seja, à própria figura tradicional do artista.

PALAVRAS-CHAVE: espaço. suprematismo. abstracionismo. Modernismo.

ABSTRACT

The work “The black square on a white background” (1913), by Kazimir Malevich, concentrates the result of a process of purification of the pictorial experience where the illusionistic space (the representation) is reduced to the planned field of precisely a “black square” arranged in the center of a “white background” also square. Even though it is a precursor of constructive experience, Malevich's work represents, at the same time, the inevitable exhaustion of an aesthetic proposition whose main objective is its own simplification to its highest degree. In these terms, this text chooses the suprematist work as an example capable of representing in itself the very aporia that identifies the modern project: the dilemma of persevering in an aesthetic proposal that follows a path of synthesis towards “zero” not only in the arts visuals, but also in industrial design, architecture and urbanism. There are no three answers to this dead end. Only two: either infinite repetition or a controversial return to subjectivity, that is, to the artist's own traditional figure.

KEYWORDS: space. suprematism. abstracionism. modernism.

RESUMEN

La obra “El cuadrado negro sobre fondo blanco” (1913), de Kazimir Malevich, concentra el resultado de un proceso de depuración de la experiencia pictórica donde el espacio ilusionista (la representación) se reduce al campo planificado precisamente de un “negro”. cuadrado” dispuesto en el centro de un “fondo blanco” también cuadrado. Si bien es precursora de la experiencia constructiva, la obra de Malevich representa, al mismo tiempo, el inevitable agotamiento de una propuesta estética cuyo principal objetivo es su propia simplificación al máximo grado. En estos términos, este texto elige la obra suprematista como un ejemplo capaz de representar en sí mismo la aporía misma que identifica el proyecto moderno: el dilema de perseverar en una propuesta estética que sigue un camino de síntesis hacia el “cero” no sólo en las artes. visuales, pero también en diseño industrial, arquitectura y urbanismo. No hay tres respuestas a este callejón sin salida. Sólo dos: o la repetición infinita o un controvertido retorno a la subjetividad, es decir, a la figura tradicional del propio artista.

PALABRAS-CLAVE: espacio. Suprematismo. abstracción. modernismo



O inevitável processo moderno de dissolução da arte na vida pode ser diagnosticado em duas frentes aparentemente autônomas, mas que se entrelaçam: de um lado, o achatamento da profundidade linear e a consequente aproximação entre o plano pictórico e o plano real, operação visual deflagrada pela pincelada impressionista e desdobrada nas superfícies facetadas da pintura cubista; e de outro, a incorporação do raciocínio artístico “construtivo”, operado em uma gradação crescente de escala (pintura, escultura, design gráfico, design industrial, arquitetura e urbanismo), como inteligência racionalizadora que responde às novas demandas de uma estrutura social eminentemente urbana em franco processo de transformação de seus meios de produção.¹

Nessa segunda categoria, a experiência artística perde seu caráter romântico, como obra original do gênio criador, característica que historicamente conferiu a condição de obra de arte à realização do artista. A incorporação de parâmetros geométricos precisos à abstração da imagem e da forma exclui a informalidade do gesto em nome de uma racionalidade pretensamente matricial, capaz de ordenar todas as instâncias práticas do cotidiano a partir de um desenho que se pretende universal, imune a qualquer leitura narrativa de conteúdos locais, e que culminaria na desejável irreversibilidade da dissolução da arte na vida, em todas as suas escalas e especificidades.

Essa nova dimensão projetual da arte, conduzida a partir de um sentido de beleza específico, decorrente da relação entre concepção estética, indústria e pedagogia, desdobra-se em diferentes vertentes, como o suprematismo na Rússia, o neoplasticismo na Holanda e a própria Bauhaus na Alemanha. Porém, em que pese o fato de suas evidentes particularidades, os movimentos de vanguarda conhecidos como “construtivos” possuem como ponto em comum a perspectiva de constituição de uma nova ordem formal resultante da absoluta ausência de separação entre a obra do artista e o mundo que a envolve: a busca pela “expressão pura”² em Malevich; o achatamento do espaço ilusionista em Mondrian; e a arte como projeto dos componentes do mundo moderno, do objeto ao plano urbano, por parte da Bauhaus.

A construção do plano nas pinturas de Kazimir Malevich e Piet Mondrian revela modos distintos de rompimento com a representação da profundidade e, consequentemente, com o espaço ilusionista, elo que ainda os une à figuração. Entretanto, notem que a simples compressão da perspectiva e a consequente eliminação da profundidade não foram suficientes para a construção de uma superfície sem um espaço contido dentro dela.

O processo de simplificação da forma pictórica, em nome da constituição de “um mundo sem objetos”, nas próprias palavras de Malevich, culmina em uma de suas principais obras, símbolo

¹ Cf.: BANHAM, 1979:93/315

² GULLAR, 1998:134/137



inequívoco do suprematismo, o conhecido “Quadrado preto sobre fundo branco”³ (1913). Nessa obra, o artista russo pretende produzir uma superfície que capture a imagem antes que ela ganhe a forma convencional da representação objetiva. Porém, apesar da pintura em questão simbolizar uma das manifestações mais radicais da abstração geométrica, revela um incontestável elo com a tradição narrativa, pois ainda é um “quadrado preto sobre um fundo branco”.

O título da obra indica justamente sua relação com a “representação”. Sim, o quadrado preto é uma figura geométrica genérica e não necessariamente uma forma retirada da realidade visível e colocada no “espaço pictórico”. Entretanto, ao atribuir um nome real a uma figura também real, o autor ativa a memória do observador e, nesse instante, a almejada anulação de um “outro”, pretensamente externo a operação formal da sensibilidade pura, dá lugar à construção de uma imagem literal.

Para além da relação de correspondência entre a obra, seu título e a memória do observador, o “Quadrado preto sobre fundo branco”, paradoxalmente, preserva e essencializa a principal característica do espaço ilusionista, ainda não superada pelo suprematismo: a histórica estrutura espacial constituída por uma “figura” “sobre” um “fundo”.

A autonomia identificada na pintura de Malevich, aparentemente livre das contaminações do mundo real, resulta em uma figura geométrica elementar, o quadrado, disposta simetricamente sobre um fundo, também quadrado. Todo sinal de subjetividade é reduzido a zero. Não há qualquer deslocamento do quadrado sobre o fundo que indique a presença de uma indesejável herança compositiva. O quadrado preto encontra-se exatamente no centro da tela, restando apenas uma regular margem branca ao seu redor. Entretanto, a decisão pela objetividade absoluta, anuladora de qualquer resquício de pessoalidade, resulta em uma construção simétrica, convergente, estática e, desta maneira, ainda ligada à tradição da própria pintura.

Se não considerarmos o título da obra como veículo mediador para sua devida compreensão, o quadrado preto inscrito em uma homogênea e contraditória “moldura” branca alude, curiosamente, a uma profundidade pré-moderna, clássica, como um plano de fundo escuro atrás de uma borda clara aderente ao plano da tela, sendo assim, mais próxima do observador, exatamente o oposto daquilo que o título da pintura anuncia.

Sendo o quadrado preto uma redução proporcional e centralizada dos limites da tela quadrada, nossa percepção tende, inevitavelmente, a ligar as arestas de ambos, configurando um “x”

³ Adotou-se no texto o nome “Quadrado preto sobre fundo branco”, apesar de existirem referências à mesma pintura apenas como “Quadrado Preto”. O próprio Malevich se referia a sua pintura como sendo um “quadrado preto sobre um fundo branco”: “Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, em me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: ‘Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!’” (CHIPP, 1996:346).



virtual cujas linhas diagonais se cruzam exatamente no centro da tela, local para onde nosso foco tende a estacionar. Trata-se de uma típica sensação de convergência, herdeira da perspectiva linear. Mesmo sem a grafia das linhas diagonais que se encontram em um ponto central, em virtude de seu posicionamento centralizado em relação ao fundo branco, o quadrado preto também consiste em seu oposto absoluto: não um plano sobre outro plano, mas uma profundidade infinita, uma espécie de buraco negro. [01], [02]

Contudo, quando nos condicionamos a compreender a pintura como um “quadrado preto sobre um fundo branco”, a imagem imediata e mais evidente do quadrado como um buraco, como uma profundidade central em penumbra “emoldurada” pela margem luminosa, é substituída pelo seu inverso (não menos tradicional), a sobreposição.

Se por um lado a profundidade central desloca o centro para o fundo do espaço pictórico, a sobreposição revelada de antemão no título da obra, ao contrário, joga a borda para trás, aproximando, conseqüentemente, o centro da pintura do próprio plano físico da tela. Apesar de se constituírem como modos inversos de percepção da profundidade no plano, em ambos os casos se reconhece a presença resistente de um componente histórico da pintura: a concepção ilusionista do espaço. No título, o uso de duas palavras intimamente ligadas à representação do espaço ilusionista, “sobre” e “fundo”, revelam a persistente construção do espaço pictórico ainda como “representação”.

O fundo branco, como o próprio nome já diz, funciona como um plano anterior, localizado atrás do quadrado preto, como uma zona vazia precedente à existência do quadrado sobreposto à ela. Mesmo resultando de um processo de redução absoluta dos elementos retirados da realidade, o quadrado, quando disposto simetricamente sobre uma superfície homogênea, ainda preserva uma estrutura espacial clássica sobre o plano da tela.

Trata-se de um dilema aparentemente insolúvel da arte moderna: como planificar a profundidade ilusionista da visualidade renascentista e igualar definitivamente os planos da arte e da vida em uma superfície unitária, integral e uniforme?

A questão é que a objetividade radical de Malevich não é movida pela crença de que a arte, no caso a pintura, tem o poder ou a missão de prestar-se como uma matriz formal capaz de transformar o espaço da vida em um processo de desdobramento contínuo e pretensamente infinito, “plano / espaço / arquitetura / cidade”, como é possível observar na Bauhaus e no De Stijl, consideradas as diferenças e as motivações específicas de cada um dos movimentos.

Pelo menos no “Quadrado preto sobre fundo branco” e parcialmente em sua versão mais essencial, o “Quadrado branco sobre fundo branco” (1918), o mundo “projetado” por Malevitch parece não desejar expandir-se ao espaço real, ao contrário, reafirma o caráter estático do plano pictórico ao definir-se como uma forma centralizada que reproduz o perímetro da tela.

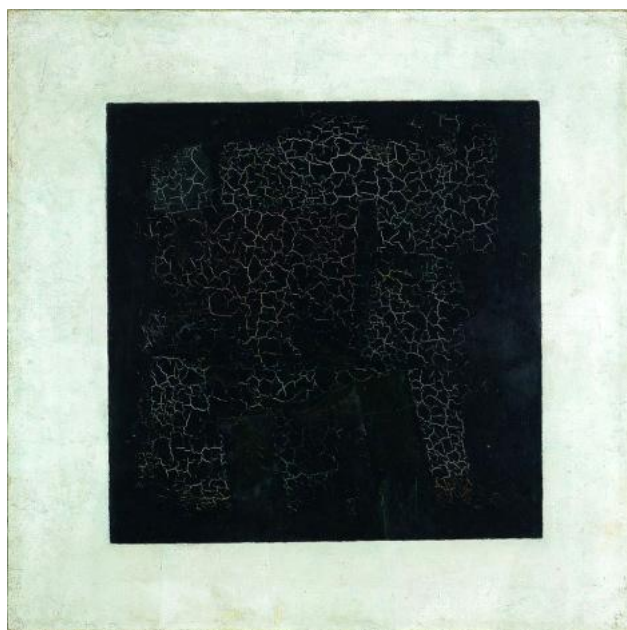


Figura 1. *Quadrado preto sobre fundo branco* – Kasimir Malevich (1915) óleo s/ tela. 79,5 x 79,5cm (acervo Tretyakov Gallery, Moscou)

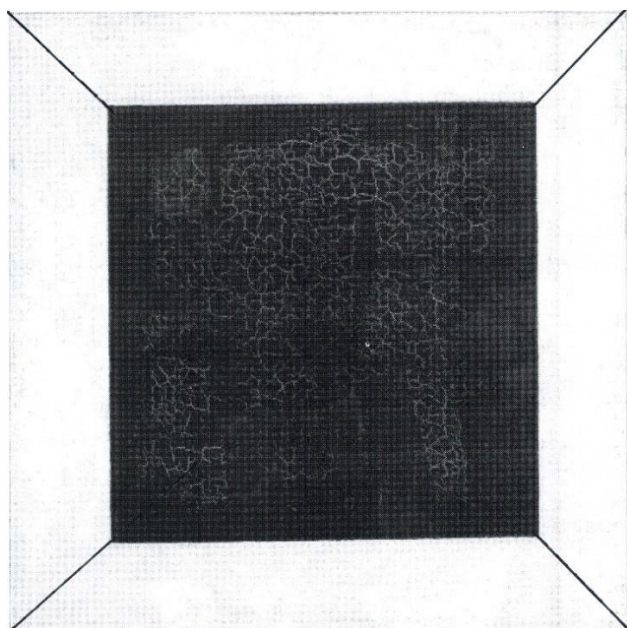


Figura 02. Reprodução do *Quadrado preto sobre fundo branco*, com a adição das linhas diagonais (intervenção dos autores)



Trata-se de um dilema aparentemente insolúvel da arte moderna: como planificar a profundidade ilusionista da visualidade renascentista e igualar definitivamente os planos da arte e da vida em uma superfície unitária, integral e uniforme?

A questão é que a objetividade radical de Malevich não é movida pela crença de que a arte, no caso a pintura, tem o poder ou a missão de prestar-se como uma matriz formal capaz de transformar o espaço da vida em um processo de desdobramento contínuo e pretensamente infinito, “plano / espaço / arquitetura / cidade”, como é possível observar na Bauhaus e no De Stijl, consideradas as diferenças e as motivações específicas de cada um dos movimentos.

Pelo menos no “Quadrado preto sobre fundo branco” e parcialmente em sua versão mais essencial, o “Quadrado branco sobre fundo branco” (1918), o mundo “projetado” por Malevitch parece não desejar expandir-se ao espaço real, ao contrário, reafirma o caráter estático do plano pictórico ao definir-se como uma forma centralizada que reproduz o perímetro da tela.

Assim Malevich definiu, em tópicos, o suprematismo:

1. Uma generalização de todos os fenômenos; 2. A linha reta suprematista (dinâmica em caráter); 3. O suprematismo dinâmico do plano; 4. O suprematismo estático no espaço – arquitetura abstrata (com o elemento adicional do ‘quadrado suprematista) ... uma sensação plástica realizada na tela pode ser transportada para o espaço; 5. O quadrado (preto) = sensação, o campo branco = vazio além dessa sensação (...) (MALEVICH in RICKEY, 2002:42. grifo meu)

Segundo a própria definição de Malevich, a porção branca da tela é o vazio que antecede a presença da forma suprematista exemplar: o quadrado. Esse vazio representa o recorte de um espaço puro, da arquitetura: a parede branca. Em outro trecho, o artista afirma que a “sensação plástica realizada na tela pode ser transportada para o espaço”. Entretanto, no “Quadrado preto sobre fundo branco”, o espaço que emana da tela é justamente uma borda regular resultante da disposição centralizada do quadrado sobre uma tela também quadrada, como uma espécie de moldura deslocada para o interior da própria pintura.

Ao invés de trazer o espaço da arquitetura para o interior da pintura, ou, ao contrário, expandir a superfície pictórica para além dos limites da tela, a famosa pintura de Malevich sintetiza uma relação de correspondência literal entre a figura suprematista e o vazio, no caso, o “fundo branco”. A forma da figura é a forma da tela. A dimensão da tela, como ampliação proporcional e uniforme de seu conteúdo, o quadrado, não dá margem ao exercício de qualquer escolha de ordem subjetiva, autoral, que derive da afeição pelo jogo das equivalências e das densidades.

Em outro trecho, Malevich revela o motivo da escolha do quadrado como figura síntese do suprematismo: "Em 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso do universo da



representação, procurei refúgio na forma do quadrado."⁴ A forma geométrica do quadrado não é retirada nem da natureza, nem da própria pintura tradicional, desse modo, não consiste em uma figura que contém memória própria, pois não remete a nada, apenas à realidade sem o significado representacional da própria figura.

Diferentemente de seu contemporâneo e adversário, Vladimir Tatlin, para o qual a arte é um instrumento para a efetiva transformação da vida, em todas as suas circunstâncias e escalas, para Malevich, a abstração geométrica funciona como um veículo de esvaziamento do mundo dos objetos e das aparências, sem qualquer conotação social ou utilitária aparente.

A primeira aparição pública do "Quadrado preto sobre fundo branco" ocorreu em 1915, dois anos após sua confecção, na cidade de São Petesburgo, na exposição coletiva denominada "Última Exposição Futurista de Quadros: 1-10". Malevich apresenta mais de 20 pinturas na referida exposição, todas elas contidas nas paredes de uma mesma sala. Seu "quadrado preto" assume nítido papel de destaque em relação aos demais quadros pois não está tradicionalmente pendurado sobre a parede, como todos os outros, mas está fixado no ângulo reto formado pelo encontro de duas paredes perpendiculares, como uma hipotenusa. A tela adquire um estatuto inédito, salta do confortável plano da parede e ganha o espaço. [03]

O aparentemente improvável modo escolhido por Malevich para instalar seu quadro no espaço expositivo, curiosamente, parece desdobrar uma obra de Tatlin, seu oponente, realizada um ano antes, intitulada "Contra-relevo de canto", um feixe de cabos de aço tracionados, entremeados por chapas metálicas dobradas, e com suas extremidades fixadas em paredes perpendiculares entre si. Nessa obra de Tatlin, os limites e as convenções sobre os estatutos da pintura e da escultura são completamente subvertidos. A bidimensionalidade da tela sobre o plano vertical da parede se fragmenta e se espacializa, ao passo que o peso e a tradicional materialidade maciça da escultura são substituídas, respectivamente, por leveza e porosidade. [04]

Sem o caráter sublime que caracteriza as pinturas de Malevich, as obras de Tatlin são efetivamente construtivas, preenchem o espaço com materiais extraídos da indústria, como aço, cobre e vidro, e utilizados na própria arquitetura. Para Tatlin, a arte não apenas invade o espaço da vida, como se realiza a partir de elementos previamente produzidos e que preservam sua materialidade original, mesmo quando deslocados de sua utilidade de origem, numa espécie de *ready-made* abstrato, no qual a matéria-prima, apesar de retirada de seu contexto original, não carrega consigo a estrita função que condiciona seu aspecto, como a conhecida "A fonte" (1913), de Marcel Duchamp, também do mesmo período.

Mas são nas pinturas de Malevich que sucedem o "Quadrado preto sobre fundo branco" que a passagem da "sensação plástica" do plano da tela para o plano da arquitetura parece se efetivar com maior clareza. Nessas pinturas, o paralelismo e a simetria entre conteúdo e continente, isto

⁴ MALEVICH in DEMPSEY, 2003:103



é, entre a figura suprematista e a tela, dá lugar a um movimento vibrante, sugerindo uma ocasionalidade que em nada lembra a ortogonalidade estática expressa pela relação entre o quadrado preto e seu fundo branco correspondente.

Malevich polariza em duas hipóteses distintas a construção da imagem do infinito, do universal: de um lado, o quadrado preto, uma imensidão que “reduz tudo a nada”⁵, e de outro, a disposição aparentemente aleatória de planos recortados, preenchidos uniformemente pela cor, sem linha, sobre o fundo branco da tela.

Entretanto, vale lembrar que esse deslizamento das figuras sobre a tela - que revela, inclusive, uma irracionalidade pouco construtiva - faz com que muitas delas escapem do plano pictórico, “sangrando” os limites reais da tela. Isto é, o fundo branco deixa de ser um plano de contenção da figura suprematista, tornando-se o suporte para uma experiência dinâmica que ultrapassa os próprios limites da tela. Em algumas pinturas, apreendemos uma forma quadrada ou retangular porque nossa percepção completa mentalmente o restante da figura fora do campo da tela. Inconscientemente, o observador transporta para a superfície da vida, da “arquitetura”, a figura representada apenas parcialmente na tela.

Em obras como “Composição suprematista” e “Pintura suprematista”, a disposição de figuras geométricas coloridas, colocadas nas mais variadas posições, inclusive paralelas aos limites ortogonais da tela, tanto sobre o onipresente “fundo branco”, como sobrepostas entre si, comunicam a construção de um espaço dinâmico, em pleno movimento. [05], [06]

A remoção das pistas sobre elementos do mundo real não se reduz mais ao quadrado, mas também não abre qualquer tipo de licença ao gesto “humano”. Figuras geométricas derivadas do polígono e do círculo deslizam “livremente” sobre a superfície branca do fundo, como se fossem figuras recortadas, caídas no chão, posicionadas supostamente de modo aleatório, mas, ao contrário, a disposição é em nada involuntária. O desalinhamento das figuras em relação aos limites ortogonais da tela, associado à sobreposição entre elas, revela a existência de uma persistente profundidade no espaço pictórico, mesmo que rasa. Nota-se que o plano da pintura ainda representa a tridimensionalidade do espaço ilusionista, fator que aproxima a pintura de Malevich à história da própria representação.

⁵ MALEVICH in GOMPERTZ, 2013:187

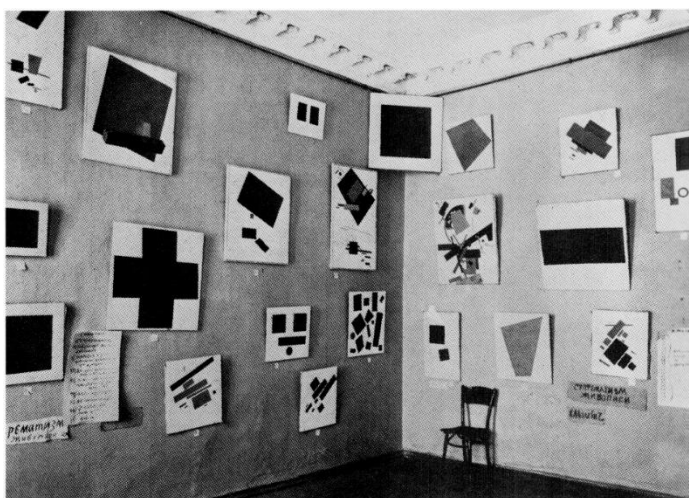


Figura 3. Última Exposição Futurista de Quadros: 1-10 – São Petesburgo (1915) – Kazimir Malevich (in DEMPSEY, 2003:104)

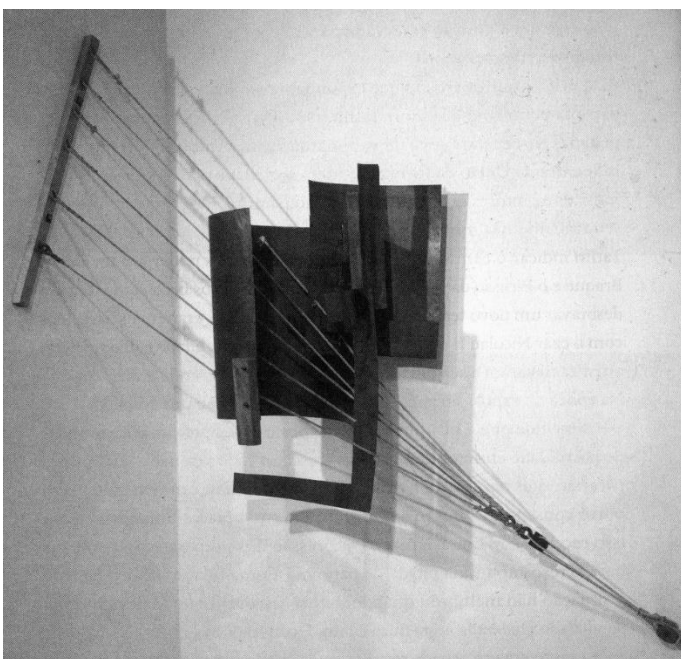


Figura 04. Contrarrelevo de canto (1914/1915) Vladimir Tatlin (in GOMPERTZ, 2013:194)

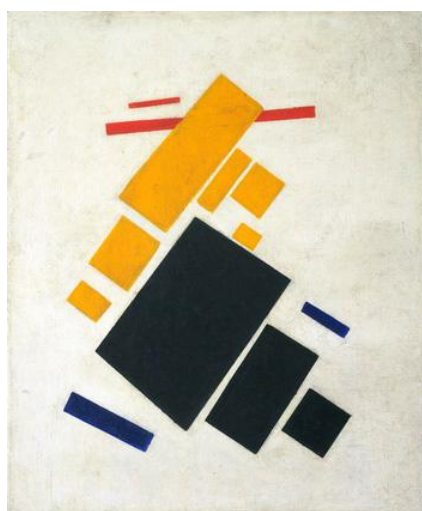


Figura 05. *Composição suprematista: avião voando* (1914/1915) Kazimir Malevich – óleo s/ tela. 58,1 x 48,3cm (acervo Museu de Arte Moderna de Nova York)



Figura 06. *Composição suprematista: avião voando* (1914/1915) Kazimir Malevich – óleo s/ tela. 58,1 x 48,3cm (acervo Museu de Arte Moderna de Nova York)



Como dito, quando a figura suprematista de Malevich escapa do fundo branco e ocupa virtualmente o plano da arquitetura, isto é, o espaço real, a sensação plástica continua para além dos limites da tela. Porém, para a efetiva continuidade moderna entre plano pictórico e plano arquitetônico, faz-se necessária a diluição dos limites e a constituição de uma unidade entre obra e espaço, sendo assim, entre pintura e arquitetura. A continuidade do plano pictórico ao plano arquitetônico não resulta apenas na eliminação da moldura, histórico limite que confere autonomia à pintura, independentemente do lugar onde está exposta, mas de uma adequação do espaço real para a recepção da pintura.

Por emanar um espaço que ultrapassa seus próprios limites físicos, parte das pinturas de Malevich -- principalmente aquelas compostas por várias figuras geométricas em movimento -- apelam para uma necessária transformação do espaço que as envolve. A fruição da pintura moderna pressupõe a condicional existência do espaço moderno. O plano da arquitetura deve identificar-se, justamente, pelo mesmo esvaziamento de representação e de memória que confere a condição moderna à pintura.

Apesar de não se justificar pelo cunho social e político, a pintura de Malevich também parte da construção de uma unidade entre arte e vida pelo menos na escala do ambiente onde suas obras são expostas, enquanto que, para Tatlin, tal unidade possui um caráter existencial.

Sensibilidade construtiva a serviço da revolução encabeçada por Lênin, a arte deve se aproximar da vida do povo por uma nova via, abstrata, que rompa com o caráter narrativo da figuração. A linguagem bolchevique é a linguagem construtiva, que deve se disseminar em todas as instâncias formais de uma nova hipótese de vida comunal: nos cartazes, na tipografia, no vestuário, no mobiliário, nos cenários teatrais, na arquitetura e no urbanismo. De gênio incompreendido, recluso em seu ateliê, o artista assume postos de comando na produção da vida moderna, sendo os principais, o projetista e o professor. Nessa nova circunstância, a arte não apenas se aproxima da vida, mas define a imagem e o significado de todos os domínios da vida.

Diferentemente de Tatlin, para Malevich, a arte não deve comunicar de modo imediato uma nova categoria de beleza - pujante, mas racionalizadora - aplicável na elaboração das imagens e das formas do mundo concreto. Ao contrário, a pintura deve ativar o inconsciente do observador a partir da imagem de uma abstração absoluta, que não culmina na simples disposição de formas geométricas sobre a tela branca, mas da



subtração de toda e qualquer mensagem narrativa que possa ainda permanecer na figura geométrica.

El Lissitzky lança mão de figuras geométricas parecidas com aquelas utilizadas por Malevich, mas a maneira como as organiza sobre o plano acaba por comunicar, de modo inequívoco, o caráter combativo e renovador inerente à mensagem revolucionária. Por seu turno, Malevich busca o significado primário da forma ao negar tanto a utilidade social, como a mera esteticidade da arte.

Todavia, a concepção de um “mundo sem objetos” postulada pelo fundador do suprematismo, aproxima-se, inevitavelmente, da crítica à propriedade de bens materiais e ao acúmulo, que identifica a nascente postura ideológica do proletariado russo e o consequente modo de vida comunal, onde a rotina privada reduz-se apenas ao tempo reservado ao descanso, sendo todas as demais atividades da vida compartilhadas em equipamentos públicos.⁶

Nas palavras de Malevich, “(...) No momento em que o homem apreendesse a realidade do dado, o combate terminaria e se teria atingido a uma eterna e imutável perfeição. Desgraçadamente isso jamais acontece e a luta interminável prossegue”. (MALEVICH in RICHIEY, 2002:42)

No trecho acima, o artista revela aquela que talvez seja uma das contradições mais instigantes da própria arte moderna, principalmente no interior de sua vertente construtiva: a “eterna e imutável perfeição” só seria “atingida” se, de fato, a arte moderna tivesse alcançado o objetivo de transformar radicalmente a consciência dos cidadãos e cidadãs em favor de uma nova moral estética, baseada na renovação absoluta dos valores históricos a partir da indistinção entre arte e vida.

Entretanto, o itinerário intelectual moderno, da figuração à abstração, em diferentes correntes das vanguardas, revela um inevitável processo de síntese formal que, via de regra, culmina em um ponto final, uma espécie de encruzilhada que só permite duas possibilidades de continuidade: a exaustiva repetição da síntese que atingiu seu limite ou a renovação a partir da subversão de seus próprios pressupostos, como um *turning point*. Em muitos dos casos, o esgotamento do exercício da síntese resulta em um incontornável retorno à figuração.

Como podemos observar nas próprias palavras de Malevich, “a luta interminável prossegue” pois a unidade plena entre arte e vida, em todas as suas circunstâncias,

⁶ C.f.: Sobre a rotina diária da vida em uma comuna russa, ver MARQUES, Ricardo de A. *Metrópole – Abstração* (2006).



consiste em um objetivo inatingível. O artista reconhece que a “eterna e imutável perfeição” decorrente da efetiva apreensão da “realidade do dado” consiste em uma hipótese sem possibilidade de concretização, uma utopia, pois a arte não tem como disciplinar todas as esferas da vida. Não se trata apenas de uma conversão para uma nova visualidade, mas da obsessão pela homogeneização do comportamento a partir do pretenso papel formador da arte.

Se o percurso da vertente construtiva da arte moderna tende à síntese, resultante de um gradual processo de depuração da imagem e da forma a partir da eliminação de toda margem à subjetividade, poderíamos dizer que seu ponto de culminância, assim como seu objetivo, é a formalização de um “zero absoluto”.

Tanto a “Composição Suprematista”, de Malevich, como a série “Boogie-woogie” de Mondrian resultam da consciência sobre o esgotamento de determinadas hipóteses de construção pictórica, pois simbolizam a revisão sobre o grau extremo de um itinerário plástico. Desse momento em diante, ou o artista elabora uma nova questão que o motive a especular outras possibilidades, ou estará condenado a reproduzir indefinidamente o mesmo “grau-zero” que representa o estado absoluto daquela experiência material, ou seja, a “perfeição”.

Pinturas como o “Quadrado Preto sobre fundo branco”, de Malevich, e “Composição em cor B” de Mondrian, representam justamente essas situações limite que exigem do artista uma revisão de seus próprios procedimentos. O “Quadrado branco sobre fundo branco” é elaborado cinco anos após o “quadrado preto”. Como podemos perceber, não se trata de uma proposição imediatamente posterior, mas é elaborada somente após o período, digamos, experimental de Malevich, identificado pelas figuras geométricas sobrepostas e soltas sobre o fundo branco da tela.

Como pensamento que unifica pedagogia e ação real no mundo, o procedimento estético unitário, das artes visuais à planificação urbana, proposto pelas vanguardas construtivas, pressupõe na visibilidade da forma a inteligibilidade integral de seus componentes e, consequentemente, de seu processo de produção e montagem. Isto é, tanto a disposição em série da forma no espaço, como a constituição individual da forma, consequência da organização de partes padronizadas, revela na imagem desse espaço projetado em todas as suas escalas, a convicção na standardização dos objetos e dos espaços público e doméstico como procedimento intelectual que vislumbra justamente o projeto mais ambicioso da vertente construtiva da arte moderna: a dissolução da arte na vida, desde que a vida possa ser projetada a partir dos pressupostos modernos da arte.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole – Abstração**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHIPP, Herschel Browing. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DE FEO, Vittorio. **Arquitetura Construtivista: URSS 1917/1936**. São Paulo: Worldwhitewall Editora Ltda., 2005.

FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa**. São Paulo: Editora 34, 2012

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SCHAPIRO, Meyer. **Arte Moderna: séculos XIX e XX - ensaios escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 2010.

SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

VICENS, Francis. **Arte abstrata e arte figurativa**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.