

palhados diante dos nossos olhos. São aqueles fragmentos, e não qualquer argumento racional, que constituem o apelo às armas do *Manifesto Intervencionista*.

II

Quando Marinetti fez uma leitura do seu *Zang Tumb Tuuum* em São Petersburgo, no inverno de 1914, a audiência, composta amplamente de poetas e pintores de vanguarda, mostrou-se cética. Em sua vívida memória do período, *The One and a Half Eyed Archer* (1933), Benedikt Livshits recorda que durante a discussão que se seguiu à leitura, Marinetti ficou enfurecido ao ouvir a objeção dos russos de que a “destruição da sintaxe” e as “palavras em liberdade” eram coisa antiga se comparadas à poesia *zaúm* de Khliébnikov, uma poesia de que Marinetti nunca tinha ouvido falar. O próprio Livshits objetou também à poética de Marinetti, argumentando que a chamada destruição da sintaxe era violada pela própria *performance* de Marinetti. Ele perguntou a Marinetti:

Qual o sentido de amontoar palavras amorfas, um conglomerado que você chama de “palavras em liberdade”? Eliminar o papel intermediário da razão pela produção da desordem, certo? Contudo, há um grande abismo entre a composição tipográfica do seu *Zang Tumb Tuuum* e a sua recitação. [...] vale a pena destruir a sentença tradicional, mesmo do jeito que você faz, a fim de reinstalá-la, restaurar o seu atributo lógico através de gestos sugestivos, mímica, entonação e onomatopéia?²⁹

Forçado a admitir que havia alguma verdade nessa objeção, Marinetti insistiu em que, contudo, os seus manifestos pregavam uma doutrina completamente revolucionária e que os pintores futuristas italianos estavam fazendo algo completamente novo. E de fato Livshits admite que:

29. Benedikt Livshits, *The One-and-a-Half-Eyed Archer*, ed. e trad. de John E. Bowlit, Newtonville, Mass., Oriental Research Partners, 1977, p. 191. Subseqüentemente citado como *OHA*.

Apesar de todas as diferenças ásperas entre a nossa ideologia (não uma ideologia de grupo – Não havia nenhuma! – mas a individual) e a de Marinetti, concordamos com os italianos em algumas coisas: postulávamos as mesmas tarefas técnicas e formais e praticávamos uma arte semelhante.

OHA 186-87

Semelhante naquilo em que a preocupação central dos russos, assim como dos italianos e franceses de vanguarda desses anos, era a crise de representação. É interessante observar que o único pintor que saiu em defesa de Marinetti quando da visita deste último a Moscou não foi, digamos, Mikhail Lariônov, um ocidentalizado (que, ao contrário, escreveu diatribes contra Marinetti nos jornais)³⁰, mas sim o mais descompromissado dos abstracionistas, Kazimir Maliévitch. Livshits nos diz que “[Maliévitch] foi o único a assumir o papel de representante do futurismo russo e ir ao encontro de Marinetti na estação” (OHA 183). Talvez com esse gesto Maliévitch pretendesse expressar o reconhecimento de sua afinidade com pintores tais como Boccioni e Carrà, uma afinidade decorrente da sua comum ligação com o cubismo³¹.

As obras não-objetivas de Maliévitch, começando com o *Quadrado Negro* de 1915, receberam tanta atenção que tendemos a negligenciar as pinturas e colagens protocubistas que as precederam e que, como diversos críticos argumentaram recentemente³², assentaram as bases da transição para a abstração. Vejamos, por

30. OHA 190; Vladímir Márkov, *Russian Futurism: History and Doctrine*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 150.

31. Sobre a relação do futurismo italiano com o russo, ver o seguinte: Márkov, *Russian Futurism*, pp. 147-63; Giovanni Lista, “Un Siècle futuriste”, em *Futurisme: Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 15-84; Charlotte Douglas, “The New Russian Art and Italian Futurism”, *Art Journal*, 34, nº 3, primavera 1975, pp. 229-39; Ellen Chances, “Mayakovsky's 'vse-taki' and Boccioni: A case Study in Comparable Technique”, em *The Ardis Anthology of Russian Futurism*, ed. de Ellendea Proffer e Carl R. Proffer, Ann Arbor, Ardis, 1980, pp. 345-52.

32. Ver Andrei B. Nakov, “Prologue”, em *Écrits*, de Kazimir Maliévitch, ed. de Andrei B. Nakov, trad. de Andrée Robel-Chicurel, Paris, Éditions Champ Libre, 1975, pp. 29-73; Susan P. Compton, “Malevich's Suprematism: The Higher Intuition”, *Burlington Magazine*, 118, 1976:577-85; Charlotte Douglas, “Birth of a 'Royal Infant': Malevich and 'Victory over the Sun'”, *Art in America*, 62, mar. / abr. 1974:45-51; e particularmente W. Sherwin Simmons, “Kasimir Malevich's 'Black Square': The Transformed Self”, parte 1: “Cubism and the Ilusionistic Portrait”, *Arts Magazine*, 53, nº 2,

exemplo, a colagem de 1914 chamada *Mulher na Coluna de Cartaz* (Gravura 3).

Donald Judd, escrevendo da perspectiva do minimalismo, com o seu firme compromisso com a abstração, fez algumas observações agudas sobre essa obra do seu grande precursor:

Em *Mulher na Coluna de Cartaz*, de 1914, dois retângulos, um de tamanho médio, vertical e rosa, o outro duas vezes maior, horizontal e amarelo, e um pouco oblíquo no lado direito, estão pintados bem por cima de pequenas partes cubistas. As duas áreas se ligam localmente ao resto da pintura apenas por uma linha preta que se estende levemente para dentro do rosa e por uma área preta que repete em um ângulo maior a disposição oblíqua do lado direito do amarelo. Uma área púrpura e uma azul estão pintadas de maneira completamente plana, embora envolvidas pelos elementos cubistas, e uma faixa rosa, ao longo do canto direito, está completamente livre, apenas tocando a área azul no recanto. [...] Nessa pintura, a cor está se tornando independente, como são as duas ou três formas planas³³.

A ênfase de Judd nas zonas de cor independentes é importante porque aponta para a diferença central entre as obras de Malévitch e Picasso que o influenciaram tão fortemente nesse período³⁴. Do ponto de vista de Malévitch, a arte cubista permaneceu, apesar das suas grandes inovações, enraizada em sua fé tradicional na síntese pictórica:

Não há nada único na natureza: tudo consiste em vários elementos e dá possibilidades para comparação. Tome-se uma lâmpada – ela consiste nas mais variadas unidades, formal e pictoricamente. A formação técnica criou o organismo da lâmpada de uma massa de unidades diferentes e separadas; o resultado é um organismo vivo que não é uma cópia. Similarmente, uma construção cubista é formada das mais variadas unidades numa organização definida. [...]

out. 1978:116-25; parte 2: "The New Laws of Transrationalism", nov. 1978:130-41; e parte 3: "The Icon Unmasked", dez. 1978:126-41, completa essa importante história.

33. Donald Judd, "Malevich: Independent Form, Color, Surface", *Art in America*, 62, mar. / abr. 1974:56.

34. Ver Simmons, "Cubism and the Illusionistic Portrait", pp. 116-24, para uma descrição detalhada da reação evolutiva de Malévitch aos Picassos na coleção Chchukin em Moscou. Mas para um contra-argumento, ver Rainer Crone, "Malevich and Khlebnikov: Suprematism Reinterpreted", *Artforum*, dez. 1978:38-45. Crone argumenta que a influência decisiva sobre as pinturas suprematistas foi a da poesia de Khlebnikov.

Assim como a natureza decompõe um corpo em seus elementos, do mesmo modo o cubismo pulveriza as velhas conclusões sobre pintura e constrói outras novas de acordo com o seu próprio sistema³⁵.

Esta passagem é tirada do ensaio de 1919 “On New Systems in Art” (“Sobre Novos Sistemas de Arte”), no qual Maliévitch defende o cubismo contra a acusação de “decadência burguesa” (EA 1:101). A “construção [...] das mais variadas unidades numa organização definida”, a “decompos[ição do] corpo em seus elementos” e a sua reconstrução em um novo “sistema” – estas eram as características da construção cubista que Maliévitch destaca para louvar. Contudo, tal “harmonia de contradições” produz uma estase. O futurismo, argumenta Maliévitch, resolve esse problema pelo fato de renunciar ao “pictórico” em favor do “dinâmico”. A “síntese da energia do movimento urbano [...] a *dinâmica* de Moscou, Berlim ou New York pode ser apresentada na concepção futurista como uma medida de tensão verdadeira” (EA 1:115).

O que Maliévitch parece querer dizer com “tensão verdadeira” é que na colagem futurista russa as mensagens ou materiais pré-formados conservam a sua identidade separada. As letras *Y* e *B*, o número 25, as palavras e frases **AFRIKANSYAN** (africano), **KVARTIRA** (apartamento), *razoshelsya bez* (sem aquecimento a gás) e **THÉVENOT** (veio separado sem) podem ser vistas como segmentos parcialmente percebidos de anúncios e notícias que se poderiam achar num quiosque, mas não são sujeitos ao trocadilhismo ou jogo de palavras que encontramos em Picasso. O *B*, em outras palavras, poderia ser muito bem um *R*, o *Y* um *K*, o 25 um 26, sem alterar a estrutura básica dos significados na colagem. Além disso, a fotografia do homem, meio oculta atrás do grande retângulo rosa (no alto, centro-direita) e reemergindo como um rosto do outro lado (centro-esquerda), não tem o *status* equívoco que atribuímos ao impres-

35. F. T. Maliévitch, “On New Systems in Art” (1919), em *Essays on Art, 1915-1933*, ed. de Troels Andersen, trad. de Xenia Glowacki-Prus e Arnold McMillain, 2 vols., Copenhagen, Borgen, 1968, 1:98, 101. Subseqüentemente citado como *EA*.

so ou à pintura de maçãs e peras na colagem de Picasso. Aqui, para começar, tudo permanece o que era: uma fotografia, um número, uma letra, uma palavra, um plano, um pedaço de renda. O título da colagem, nesse aspecto, submete o processo de significação a um questionamento mais radical do que os títulos de Picasso ou Braque: aqui a imagem da mulher não é decomposta ou fragmentada como, digamos, em *Ma Jolie*, de Picasso; ou melhor, a “mulher” se torna uma espécie de termo perdido, apenas vagamente evocada pelos pedaços de renda, a forma oval branca à esquerda, a curva em S violeta³⁶. Ironicamente, a pessoa “pintada” não é uma mulher de modo algum, mas um homem em negro, pintado de maneira completamente realista, exceto pelo fato de que o rosto é cortado da silhueta do corpo escondido atrás do plano rosa.

Na colagem de Picasso a imagem está sendo constantemente lida como alguma coisa mais: o “URNAL” de “[J]OURNAL” sugere URINAL, a forma do violino parece um torso feminino, o copo de vinho encaixado no impresso é também um homem lendo um jornal. A transformação é central ao processo. Na colagem de Maliévitch, ao contrário, o plano amarelo é para ser lido como um plano amarelo, um cilindro como um cilindro e o tamanho de cada objeto é o que o autor quer que seja. Assim, a letra *B* é cerca de quatro vezes o tamanho da tira de bordado de renda e igual em tamanho ao homem da fotografia.

Na sua recusa de sintetizar formas díspares, então, a colagem de Maliévitch enfatiza o diálogo do artista com a materialidade. De fato, é nesse aspecto da colagem que Maliévitch irá fixar-se na sua discussão do cubismo no *New Art* de 1928:

36. W. Sherwin Simmons sustenta que “o retângulo rosa que flutua na parte superior da composição [...] parece substituir a face real da mulher. [...] Parece que Maliévitch quis esboçar uma analogia entre a ‘face’ rosa do plano e a face da mulher, pois à esquerda uma pequena fotografia colada da cabeça de um homem pressiona sua face contra o retângulo rosa enquanto à direita outra fotografia de um homem dança ‘cheek to cheek’ com a forma” (p. 121). Isso é, acho, alegorizar a pintura, e eu concordaria com Donald Judd de que o plano rosa deve ser “lido” como um plano rosa.

uma série de questões foram levantadas em relação ao aparecimento da *collage*. [...]

Examinando a superfície da pintura a partir do seu aspecto pictórico, da própria colagem em si mesma, vemos que ela se desenvolve dentro do espaço como uma torre. Origina-se da superfície plana da tela, que é bidimensional e pintada em tom único. A colagem, contudo, não funciona como um plano. Como a superfície, ela passa para a tridimensionalidade, isto é, tem volume, que chega até nós [...] no espaço verdadeiro. [...] Essa ilusão de volume desdobra-se diante dos nossos olhos ainda sobre o plano da tela bidimensional desde o momento da colagem, isto é, a projeção da superfície para nós no espaço verdadeiro; de nossa parte, queremos perceber isso de todos os lados, desde que o volume verdadeiro é criado e a pintura se desenvolve perpendicularmente³⁷.

EA 2:59-60

Como tal, as colagens protocubistas de Maliévitch de 1913-1914 – *Mulher na Coluna de Cartaz*, *Soldado da Primeira Divisão* (com o seu termômetro de verdade e um selo postal afixado na tela) e *Eclipse Parcial com Mona Lisa* (Fig. 2.8), no qual a Mona Lisa, com um X atravessado no rosto e outro no busto, é jocosamente inserida numa estrutura de planos semi-abstrata, geométrica, precedendo assim, por mais de cinco anos, a famosa *L.H.O.O.Q.* de Duchamp³⁸ – antecipam tanto a colagem dadá quanto, em termos do tratamento de cor e plano, as pinturas suprematistas não-figurativistas, que iriam começar com o *Quadrado Negro* de 1915. Mais importante ainda: a ênfase de Maliévitch sobre a materialidade, sobre a relação da obra de colagem com o espaço externo, conduz a uma consideração da construção da colagem como uma antecipação das instalações e da arte ambiental do nosso tempo. Aqui a contribuição decisiva foi dada pelo grande rival russo de Maliévitch, Tátlin.

A visita de Tátlin ao estúdio de Picasso no Boulevard Raspail, no verão de 1913, é lendária. Eis aqui o relato ficcionalizado de Guy Davenport em seu *Tatlin!*:

37. De acordo com as notas em EA 2:160-61, *New Art (Novoie iskusstvo)* consistiu em uma série de palestras, proferidas em 1928-1929. O manuscrito original se perdeu, e os artigos foram traduzidos do ucraniano com o russo. As ilustrações originais foram recuperadas e reproduzidas aqui; as suas principais fontes são *Les Peintres cubistes*, de Apollinaire, e *Pittura, scultura futuriste*, de Boccioni (1924).

38. Ver Nakov, "Prologue", em Maliévitch, *Écrits*, pp. 59-61.

Ele estava cortando papéis e colando-os em quadros. Papel de parede, jornal, papel de construção. Ali estava um violão de papel com fios de amarrar à guisa de cordas.

- Ele devora o meu estúdio com os olhos - diz Picasso para Lipschitz.

- Diga a ele - disse Tátlin - que entendo o que está fazendo.

Picasso deu de ombros.

- Isso é o que a escultura deveria ser.

Ele estava olhando para uma taça de sorvete completa, com uma colher modelada em estuque, e pintada de malva e pontos cor-de-rosa.

Picasso estava jubilante. Apertou a mão de Tátlin...

- Pergunte a Picasso se posso me tornar seu discípulo. Diga-lhe que sou um marreiro acostumado ao trabalho doméstico e que varrerei o chão e limparei seus pincéis.

- Não, não - disse Picasso. - Não desperdice nem um minuto. Faça o que você quer fazer, o que pode. Realize toda uma existência de trabalho numa semana. Não planeje nada: faça³⁹.

Tátlin, diz a continuação da história, teve um tal choque de inspiração ao ver as construções de Picasso que, quando do seu retorno à Rússia, começou a fazer as colagens de madeira e metal que conduziram aos grandes "contra-relevos" de 1914-1915. Contudo, como discute Margit Rowell num importante ensaio em *October*⁴⁰, as diferenças entre as *assemblages* dos dois artistas são pelo menos tão grandes quanto as semelhanças. Numa construção ou numa colagem de Picasso, as propriedades intrínsecas do *medium* são, como observei na discussão de Maliévitch, menos importantes do que a função oscilante que a peça-colagem exerce na síntese pictorial mais ampla. Como colocou o próprio Picasso:

A folha de jornal nunca foi usada a fim de se fazer um jornal. Foi usada para se tornar uma garrafa ou qualquer coisa desse tipo. Nunca foi usada literalmente, mas sempre como um elemento deslocado de seu significado habitual para outro significado⁴¹.

Mas, para Tátlin, a construção substitui a composição. É o respeito pela *faktura* (textura) do material em si mesmo que faz a diferença. Na verdade, o material dita a forma. As possibilidades

39. Guy Davenport, *Tatlin! Six Stories*, New York, Charles Scribner's Sons, 1974, pp. 22-23.

40. Margit Rowell, "Vladimir Tatlin: From / *Faktura*", *October*, 7, inverno 1978:83-108.

41. Ver Gilot e Lake, *Life with Picasso*, p. 70.