

compreenderem que qualquer obra de arte, mesmo as que representam formas naturais, é em si um ato de abstração, pois nenhuma forma material e nenhum acontecimento natural podem ser re-realizados. Sendo uma sensação percebida pelos nossos cinco sentidos, toda obra de arte é, em sua existência real, concreta. Creio que será de grande utilidade para o nosso entendimento comum eliminar do nosso léxico teórico esta infeliz palavra “abstrato”.

As formas que estamos criando não são abstratas, mas absolutas. Estão livres de qualquer coisa já existente na natureza e seu conteúdo reside nelas mesmas. Desconhecemos a bíblia que impõe à arte da escultura apenas um certo número de formas possíveis. A forma não é um edito dos céus; é um produto da Humanidade, um meio de expressão. Os homens a escolhem deliberadamente e deliberadamente a modificam, dependendo da maneira pela qual uma forma ou outra respondem aos seus impulsos emocionais. Toda forma que se torna “absoluta” adquire vida própria, fala a sua linguagem própria e representa um único impacto emocional, ligado apenas a ela. As formas agem, as formas influem em nossa psique, as formas são acontecimentos e Seres. Nossa percepção das formas está ligada à nossa percepção da própria existência. O conteúdo emocional de uma forma absoluta é singular, não sendo substituível por nenhum outro meio à disposição de nossas faculdades espirituais. A força emocional de uma forma absoluta é imediata, irresistível e universal. É impossível compreender o conteúdo de uma forma absoluta apenas pela razão. Nossas emoções são a manifestação real desse conteúdo. A psique humana pode ser decomposta ou moldada pela influência de uma forma absoluta. As formas exaltam e deprimem, relacionam e desesperam; ordenam e confundem, são capazes de harmonizar ou de perturbar as nossas forças psíquicas. Têm uma faculdade construtiva ou um perigo destrutivo. Em suma, as formas absolutas manifestam todas as propriedades de uma força real, tendo uma direção positiva e outra negativa.

A mente construtiva que anima nossos impulsos criativos permite-nos recorrer a essa fonte inesgotável de expressão e colocá-la ao serviço da escultura, no momento em que esta atravessava uma fase de total exaustão. Ouso dizer, com total confiança na veracidade de minha afirmação, que só através dos esforços da Idéia Construtiva para tornar a escultura absoluta esta recuperou e adquiriu a nova força necessária para que empreendesse a tarefa que a nova época lhe há de impor.

A condição crítica em que a escultura se encontrava no fim do século passado evidencia-se pelo fato de que nem mesmo a ascensão do naturalismo, possibilitada pelo crescimento do movimento impressionista, foi capaz de despertar a escultura de sua letargia. Sua morte parecia inevitável. Já não é mais assim. A escultura está entrando num período de renascimento. Ela volta a assumir o papel que desempenhou anteriormente na família das artes e na cultura dos povos. Não esqueçamos que todas as grandes épocas, no momento de seu apogeu cultural, manifestaram sua tensão espiritual na escultura. Em todas as grandes épocas, quando uma idéia criativa se tornou predominante e inspirou as massas, foi a escultura que materializou o espírito da

idéia. Foi na escultura que a cosmologia demoníaca do homem primitivo se viu personificada; foi a escultura que deu às massas do Egito confiança e certeza na verdade e onipotência do seu Rei dos Reis, o Sol; foi na escultura que os helenos manifestaram sua idéia da harmonia múltipla do mundo e sua aceitação otimista de todas as leis contraditórias que o regem. E não encontramos completa, nas impetuosas verticais da escultura gótica, a imagem da idéia cristã?

A escultura personifica e inspira as idéias das grandes épocas. Manifesta o ritmo espiritual e o dirige. Todas essas faculdades se perderam no período de declínio de nossa cultura, no século passado. A idéia construtivista devolveu à escultura suas forças e faculdades antigas, das quais a mais poderosa é sua capacidade de agir arquitetonicamente. Essa capacidade permitiu-lhe acompanhar e guiar o ritmo da arquitetura. Voltamos a ver uma prova dessa influência na nova arquitetura de hoje. Isso mostra que a escultura construtiva iniciou um crescimento sólido, porque a arquitetura é a rainha de todas as artes, eixo e encarnação da cultura humana. Por arquitetura entendo não só a construção de casas mas todo o edifício de nossa existência cotidiana.

Os que tentam retardar o crescimento da escultura construtiva cometem um erro quando dizem que ela não é escultura. Pelo contrário, é a velha, gloriosa e poderosa arte renascida em sua forma absoluta, pronta para nos conduzir ao futuro.

Kasimir Malevich, “Introdução à teoria do elemento adicional na pintura”¹⁸

Para a pintura de Cézanne, o vilarejo — enquanto ponto central do meio exigido — não mais se adequava; igualmente estranha a ela era a arte da cidade grande, do trabalho industrializado (e tanto mais estranha quanto mais intenso fosse o condicionamento da cultura do metal pelo trabalho industrializado). Somente com o Cubismo e com o Futurismo tem início a arte do meio industrial, ou seja, é com eles que termina a pintura convencional. A propósito, estas duas culturas (Cubismo e Futurismo) possuem ideologias diferentes. Enquanto o Cubismo, em seu primeiro estágio de evolução, ainda está muito próximo da cultura de Cézanne, o Futurismo já generaliza todos os fenômenos em favor da arte abstrata, aproximando-se, com isto, de uma nova cultura: do Suprematismo não-objetivo.

Ao elemento adicional do Suprematismo denomino “a linha reta suprematista” (de caráter dinâmico). O meio correspondente a esta nova cultura tem sido criado pelas últimas conquistas da tecnologia, especialmente da aviação, de sorte que também se pode qualificar o Suprematismo de “aeronáutico”.

18. Publicado originalmente em tradução alemã do original russo por Kasimir Malevich, *Die Gegenstandslose Welt*, Bauhaus II (Munique, Langen, 1927). A tradução inglesa utilizada por H. B. Chipp é de Howard Dearstyne, de *The Non-Objective World*, Chicago, Theobald, 1959, pp. 61-65. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto alemão, por João Azenha Jr. (N. do Ed. bras.)]

A cultura do Suprematismo pode se manifestar de duas formas diferentes: como suprematismo dinâmico da superfície (com o elemento adicional da "linha reta suprematista") ou como suprematismo estático no espaço — a arquitetura abstrata (com o elemento adicional do "quadrado suprematista").

Como dissemos, a arte do Cubismo e do Suprematismo deve ser considerada, portanto, como a arte do meio industrial, tenso. Sua existência depende deste meio, assim como a existência da cultura de Cézanne dependia do meio da "província". Para fomentar a capacidade dos que lidam com arte, o Estado deveria se preocupar em propiciar aos artistas de diferentes culturas o acesso a seu meio correspondente (ao "clima" que lhes é benéfico), o que até certo ponto seria possível se as academias não tivessem sua sede sempre nas grandes cidades, mas também no interior, na província.

A natureza virgem, a natureza do agricultor, a província, a cidade, a grande indústria... constituem meios diferentes, aos quais melhor se adapta, com os quais está mais intimamente relacionada uma determinada cultura artística.

Podemos falar, portanto, referindo-nos ao elemento adicional de diferentes culturas pictóricas, de meios propícios e não-propícios. Se colocássemos no campo, isolado da cidade, um futurista, um cubista ou um suprematista, ele perderia paulatinamente o elemento adicional a que se liga intimamente e, sob a influência do novo meio, regressaria a um estágio inicial (à imitação da natureza).

A forma da foice do Cubismo e a linha reta do Suprematismo, ambas familiares a ele, seriam reprimidas pelas relações exteriores com o novo meio, no qual não se pode reconhecer nenhum elemento da cultura do metal, do movimento incessante, da geometria e da tensão. Seu impulso de criação não mais seria estimulado a trabalhar intensivamente, mas se deixaria levar cada vez mais pela influência do novo meio e acabaria por se adaptar à província. 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-lo 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.

Isto caracteriza não apenas a atitude daquele que mora na província, como também a dos habitantes da grande cidade, pois eles — até eles! — ainda não se integraram à cultura metalizada da cidade grande, à cultura da nova natureza humana. Eles continuam a se afastar da cidade em busca da paz campestre, o que também explica a tendência de muitos pintores à

retratação da natureza rural. A cultura pictórica da província rebela-se contra a arte da cidade grande (contra o Futurismo, etc.) e tenta combatê-la, pois ela (a arte da cidade grande) não é representativa da objetividade e parece doentia. Mas se fosse correto pensar que o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo são doenças, teríamos necessariamente de chegar à conclusão de que a própria cidade, o próprio centro dinâmico são fenômenos enfermos, pois sobretudo a eles se atribui a "modificação doentia" da arte e dos criadores de arte.

Os novos movimentos artísticos só podem existir em uma sociedade que assimilou o ritmo da cidade grande, o elemento metálico da indústria. Não pode haver Futurismo onde a sociedade ainda preserva um tipo de vida idílico, rural.

Os pintores temem a cidade metalizada, pois não encontram nela o elemento efetivamente pictórico... na cidade impera o Futurismo.

O Futurismo não é a arte da província, mas a arte do trabalho industrializado. Os futuristas e os trabalhadores da indústria trabalham a par e passo: criam objetos e formas móveis tanto nas obras de arte quanto nas máquinas. Sua consciência está sempre em atividade. A forma de suas obras independe do clima, das estações do ano, etc... elas são a expressão dos ritmos de nosso tempo. Seus trabalhos não são regidos por nenhuma lei natural, ao contrário do que acontece com o trabalho do homem do campo. O conteúdo da cidade é a dinâmica, contra o que a província sempre protesta. A província luta por preservar sua tranqüilidade. Ela pressente na metalização a expressão de uma nova ordem de vida, na qual encontram seu fim formas primitivas, reduzidas, de economia, assim como o conforto da vida do campo. Portanto, a província protesta contra tudo o que vem da cidade, contra tudo o que parece novo e não familiar, mesmo quando se trata de máquinas agrícolas.

Mas é preciso considerar a hipótese de que a cultura da cidade mais cedo ou mais tarde abrangerá toda a província e a subordinará à sua tecnologia. Somente quando isto acontecer a arte futurista poderá desenvolver-se com força total e prosperar tanto na cidade quanto na província. Contudo, o Futurismo ainda está exposto hoje à perseguição inescrupulosa dos adeptos da arte idílica da província. Os adeptos desta arte, porém, apenas são provincianos no que diz respeito à sua atitude frente à arte; no mais, eles já apresentam uma inclinação à "maquinologia futurista", pois a própria vida já é futurista.

Quanto mais movimentada for a vida, tanto mais intensa e coerente será a criação da forma dinâmica.

O futurista de forma alguma deve retratar máquinas; sua função é criar novas formas abstratas.

A máquina é, de certo modo, a forma "externa" do movimento utilitário, que produz novas formas e fórmulas formais através da multiplicação pela energia criadora dos futuristas.

Nesse sentido, o elemento diferenciador entre a "multiplicação" da forma produzida pelos futuristas e a dos pintores assim chamados realistas (natura-

listas) pode ser reconhecido na medida em que a multiplicação feita pelo futurista é crescente, ao passo que a do realista nunca passa de $1 \times 1 = 1$.

O sub e o supraconsciente desempenham um papel preponderante na criação do futurista (na medida em que ele transforma o elemento da cidade) da mesma forma como é importante para qualquer outro artista.

O elemento científico, teórico, tem uma importância absolutamente secundária. *Para o trabalhador que precisa construir máquinas (que precisa criar elementos dinâmicos) o Futurismo se transforma na arte que corresponde a seu meio, pois sua vida dinâmica (do trabalhador) constitui o conteúdo desta cultura artística.*

Para a pintura convencional (a pintura de cavalete) o Futurismo não tem qualquer sentido — ela pertence à província. Assim, a pintura se encontra em uma encruzilhada e pode optar entre prosseguir na direção da organização material metálica ou na direção da arte de cavalete, da pintura plástica.

Uma parte dela, portanto, mantém seus antigos princípios; a outra, porém, começa a se movimentar em um novo caminho: adentra o espaço real e expressa a força dinâmica da cidade nas novas fórmulas do Cubismo e do Futurismo. Uma terceira parte se degenera na forma industrial (um caminho errôneo tomado pela arte, o qual na melhor das hipóteses conduz a uma escolha estética do material, a partir da qual poderão surgir mais tarde obras de arte). Na produção utilitária da indústria, a pintura e a arquitetura não encontram qualquer aplicação. Somente por engano pôde surgir uma arte aplicada (cuja função é criar formas úteis).

A prática mostra que o Futurismo é rejeitado e perseguido, ao passo que a arte da província é protegida e cultivada. Conclui-se daí que a arte da província ainda não foi superada mesmo na cidade grande.

Observamos também que a pintura tendencial (a arte política, a arte da propaganda), na qual ganham expressão as idéias de doutrinas sociais ou religiosas atualmente em voga, é colocada em primeiro plano. Com isto chegase, inevitável e principalmente, à representação da pessoa do líder, do professor ou do mártir, para que as massas possam se reconhecer a si mesmas e a seu ideal nestas pessoas. A arte que surgiu do meio dinâmico da cidade é rejeitada, já que lhe são estranhas quaisquer representações no sentido a que nos referimos.

Podemos concluir, portanto, que a arte pode enveredar por três caminhos diferentes: o da arte da província, o da arte da cidade e o da arte aplicada.

Por conseguinte, os artistas formam três campos que lutam entre si e confrontam seu conhecimento, seu temperamento e sua força.

Os adeptos da arte pictórica da província acusam os artistas da cidade de produzirem uma arte ininteligível às massas (à maioria das pessoas). Sem dúvida, a representação de um homem do campo arando o solo é muito mais facilmente compreendida por um camponês do que a representação de um trabalhador que utiliza complicadas máquinas...

Mas o futurista objeta que seus quadros também poderiam ser compreendidos pela maioria, se ela se desse ao trabalho de abandonar seu ponto de

vista habitual e obsoleto e se deixasse levar por um novo modo de ver que, embora não familiar, se justifica plenamente.

O trabalhador que constrói o moderno arado motorizado tem toda a razão quando afirma que este novo arado (quando seu mecanismo pode ser entendido) é tão fácil de se operar quanto o primitivo e obsoleto arado; para isto, basta apenas reconhecer a nova forma de evolução do antigo arado para entender que ele representa um valioso avanço.

*Kasimir Malevich, "Suprematismo"*¹⁹

Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento puro na arte plástica.

Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado; essencial é o sentimento como tal, completamente independente do meio em que foi evocado.

A assim chamada "concretização" do sentimento na consciência significa basicamente a concretização da *reflexão* acerca de um sentimento através de uma concepção realista. Tal concepção realista não tem, na arte do Suprematismo, qualquer valor... E não apenas na arte do Suprematismo, mas na arte como um todo, pois o valor real, perene, de uma obra de arte (qualquer que seja a "escola" a que ela possa pertencer) está única e exclusivamente no sentimento expresso.

O naturalismo acadêmico, o naturalismo dos impressionistas, o Cé-zanneísmo, o Cubismo, etc... todos eles de certa forma não passam de métodos dialéticos que, em si, de modo algum determinam o real valor de uma obra de arte.

Uma representação objetiva (aquela que tem como objetivo a representação do concreto) é algo que, em si, nada tem a ver com a arte; e não obstante, a utilização da objetividade em uma obra de arte não exclui a possibilidade de ela ser de grande valor artístico.

Para o Suprematista, portanto, o meio de representação apropriado é sempre aquele que possibilita a representação tão completa quanto possível do sentimento como tal, e que ignora o aspecto familiar dos objetos.

A objetividade, em si, não tem qualquer sentido; os conceitos da consciência não têm qualquer valor.

O sentimento é o elemento determinante... e desta forma a arte chega à representação não-objetiva, ao Suprematismo.

Chega a um "deserto", no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido.

Tudo o que determinava a estrutura objetiva ideal da vida e da "arte",

19. Malevich, *The Non-Objective World*, pp. 67-100, *passim*. [A tradução brasileira foi feita por João Azenha Jr., a partir do texto alemão, extraído de *Die Gegenstandslose Welt*, citado na nota 18 deste capítulo. (N. do Ed. bras.)]

idéias, conceitos e concepções ... tudo isto o artista rejeitou para dar ouvidos tão-somente ao puro sentimento.

A arte do passado, que (pelo menos ostensivamente) estava a serviço da religião e do Estado, deve, na arte pura (e inaplicada) do Suprematismo, acordar para uma vida nova e construir um mundo novo: o mundo do sentimento...

Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu 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!"

Buscavam-se palavras "exterminadoras" para se afugentar o símbolo do deserto e para se ver no "quadrado morto" o amado retrato da "realidade" ("a objetividade real" e o "sentimento" espiritual).

O quadrado parecia incompreensível e perigoso à crítica e à sociedade... e naturalmente isto era de esperar.

A escalada às alturas da não-objetividade da arte é árdua e dolorosa... não obstante recompensadora. O elemento familiar fica cada vez mais para trás... Pouco a pouco desaparecem os contornos dos objetos; e assim, passo a passo, o mundo dos conceitos objetivos — "tudo o que amávamos e do que vivíamos" — acaba por se tornar invisível.

Não mais "retratos da realidade"! Não mais concepções ideais! Nada além de um deserto!

Mas esse deserto é preenchido pelo espírito do senso da não-objetividade, que perpassa todas as coisas.

Também eu fui assaltado por um misto de timidez e de medo quando tive de deixar "o mundo da vontade e dos conceitos", no qual eu havia vivido e criado, e na concretude do qual eu havia acreditado.

Mas o sentimento recompensador da não-objetividade libertadora impeliu-me para o deserto, onde nada é concreto além do sentimento... — e então o sentimento transformou-se na substância de minha vida.

Esta vida não era o "quadrado vazio" que eu havia exposto, mas o sentimento da não-objetividade.

Reconheci que a "coisa" e o "conceito" eram considerados o retrato do sentimento e entendi a falsidade do mundo da vontade e dos conceitos.

Seria a garrafa de leite o símbolo do leite?

O Suprematismo é a arte pura redescoberta, que no decorrer do tempo deixou de ser vista graças ao acúmulo de "coisas".

A mim me parece que a arte de Rafael, Rubens, Rembrandt, e outros, transformou-se para a crítica e para a sociedade em nada mais do que uma concretização de incontáveis "coisas" que obscurecem seu real valor: o sentimento que lhes deu origem. Digno de admiração era tão-somente o virtuosismo da representação objetiva.

Se fosse possível extrair e ocultar o sentimento expresso na obra dos

grandes mestres, seu efetivo valor artístico, portanto, a sociedade, juntamente com a crítica e com os estudiosos de arte, nem sequer se aperceberiam disto.

Não é de estranhar, portanto, que o quadrado que criei não tivesse qualquer sentido para a sociedade.

Se pretendemos julgar uma obra de arte pelo virtuosismo da representação objetiva — pela vivacidade da ilusão — e se acreditamos reconhecer na representação objetiva como tal o retrato do sentimento gerador, nunca compartilharemos do conteúdo recompensador de uma obra de arte.

A maioria das pessoas (a sociedade) está convencida até hoje de que a arte está fadada a desaparecer se desistir de imitar a "tão amada realidade"; e então, esta mesma sociedade observa com espanto a propagação cada vez maior do odiado elemento do sentimento puro, a abstração...

A arte não mais deseja servir ao Estado e à Religião, não mais quer ilustrar a história dos costumes, não mais quer saber do objeto (como tal), e acredita poder existir por si, independentemente da coisa (livre, portanto, "da fonte de vida provada durante tanto tempo").

Mas a essência e o significado da criação artística continuam incompreendidos, assim como a essência do trabalho criativo em geral; pois o sentimento continua a ser em toda a parte a única fonte de toda a criação.

Os sentimentos que ganham vida no homem são mais fortes do que o próprio homem... eles precisam achar uma saída a qualquer custo — precisam assumir uma forma; precisam ser comunicados ou empregados.

Não foi senão o anseio pela velocidade..., pelo vôo... que, buscando uma forma, deu origem ao avião. Pois o avião não foi inventado para levar cartas comerciais de Berlim a Moscou, e sim para obedecer ao impulso irresistível do sentimento "velocidade" que assumiu uma forma exterior.

Naturalmente o "estômago faminto" e a razão que está a seu serviço sempre têm a última palavra quando se trata de determinar a origem e a finalidade de um valor existente... mas este é um outro assunto.

E com a arte se verifica o mesmo processo observado na tecnologia criativa... Na pintura (naturalmente refiro-me aqui à arte reconhecida da pintura) não se pode reconhecer por detrás de um retrato tecnicamente perfeito do Sr. Müller ou da genial representação de uma florista do Postdamer Platz nenhum traço da real essência da arte, um traço sequer do sentimento puro. A pintura é a ditadura de um método de representação, cuja finalidade é representar o Sr. Müller, seu meio, suas idéias.

O quadrado preto sobre fundo branco foi a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o "Nada" exterior a esse sentimento.

Mas a maioria das pessoas (a sociedade) via na não-objetividade da representação o fim da arte, e não reconhecia o fato evidente de que o sentimento ganhava forma exterior.

O quadrado do Suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, representavam não ornamentos, mas a sensação de ritmo.

O Suprematismo não dá vida a um novo mundo de sentimentos, a uma nova representação direta do mundo dos sentimentos.

O quadrado se modifica e dá origem a novas formas, cujos elementos são ordenados desta ou daquela maneira, de acordo com o sentimento que lhes deu origem.

Quando observamos uma coluna antiga, cuja construção — em termos da funcionabilidade de sua técnica de construção — nada mais nos diz, percebemos nela a forma de um sentimento puro. Não mais vemos ali uma necessidade técnico-estrutural, mas uma obra de arte como tal.

A “vida prática”, como o vagabundo desabrigado, força sua passagem em toda forma artística e acredita ser a causa e a finalidade do surgimento desta forma. Mas o vagabundo não fica muito tempo em um lugar, e quando novamente se vai (quando a utilização de uma obra de arte não mais parece servir a “finalidades práticas”), a obra de arte readquire seu pleno valor.

Antigas obras de arte são mantidas e cuidadosamente preservadas em museus não para que possam ser utilizadas para finalidades práticas, mas para que se possa apreciar nelas seu eterno caráter artístico.

A diferença entre a arte nova, não-objetiva (“sem finalidade”) e a arte antiga está no fato de o valor artístico pleno da última apenas se tornar visível (ser reconhecido) quando a vida, em busca de uma nova finalidade, a abandonou ao passo que o elemento artístico não-aplicado da primeira transcende à própria vida e fecha as portas à “utilização prática”.

E assim, a nova arte não-objetiva existe como expressão do sentimento puro, que não visa a quaisquer valores práticos, quaisquer idéias, qualquer “terra prometida”...

Os Suprematistas desistiram, por sua livre e espontânea vontade, da representação objetiva da realidade que os cercava, para atingirem o ápice da verdadeira arte “desmascarada” e de lá poderem observar a vida sob o prisma do puro sentimento artístico.

No mundo da objetividade, nada é tão “sólido e inabalável” quanto acreditamos ver em nossa mente. Não deveríamos aceitar nada como sendo determinado, como algo construído para toda a eternidade. Tudo o quanto esteja “firmemente estabelecido” ou que seja familiar pode ser deslocado e levado a uma nova ordenação (a princípio não-familiar). Por que então não seria possível reordenar isto artisticamente?...

Nossa vida é um espetáculo no qual o sentimento da não-objetividade é representado pelas imagens objetivas.

O bispo nada mais é do que um ator que quer comunicar a um meio constituído para esta finalidade, através de gestos e palavras, um sentimento religioso (ou antes a forma religiosa do reflexo de um sentimento). O auxiliar de escritório, o ferreiro, o soldado, o contador, o general ... todos estes são papéis retirados desta ou daquela peça de teatro, que são representados por determinadas pessoas, onde os “atores” ficam de tal sorte extasiados, que confundem a peça (e os papéis que nela representam) com sua própria vida. Quase nunca conseguimos ver o verdadeiro rosto das pessoas; e quando per-

guntamos a alguém quem ele é, temos como resposta: “engenheiro”, “fazendeiro”, etc., ou seja, obtemos a descrição do papel que é representado por estas pessoas neste ou naquele espetáculo dos sentimentos.

A designação de tal papel também é anotada e certificada nos passaportes, ao lado do nome e sobrenome de seus titulares; com isto, não se coloca em dúvida o surpreendente fato de que o titular de tal passaporte é o engenheiro Ivã e não o pintor Casemiro.

Na verdade, o que cada indivíduo sabe a respeito de si é muito pouco, pois “a verdadeira face humana” não pode ser reconhecida por detrás da já citada máscara, que é considerada, erroneamente, “a verdadeira face”.

A filosofia do suprematismo tem todas as razões para ver com ceticismo tanto a máscara quanto a “verdadeira face”, pois o que ela discute é a realidade da face humana (a realidade de uma forma humana).

Em suas representações, os artistas sempre tiveram uma predileção toda especial pela face humana, pois nela viam a melhor possibilidade de expressão para seus sentimentos (a mímica versátil, móvel, expressiva). Os suprematistas, ao contrário, deixaram de lado a representação da face humana (e da objetividade naturalista) e encontraram novos traços para a reprodução direta dos sentimentos (e não dos reflexos “exteriorizados” dos sentimentos), pois o suprematista não observa nem *tateia*, sente.

Vemos, portanto, que a arte de fins do século XIX e começo do século XX se liberta do peso morto dos ideais políticos e religiosos que lhe haviam sido impostos, e se encontra a si mesma — encontra a forma que corresponde ao seu real valor; e ao lado dos dois “ângulos de visão de mundo” já citados, enumera um terceiro, independente e igualmente válido.

É certo que, tanto quanto antes, o público continua convencido de que o artista cria coisas desnecessárias, inúteis; ele não pensa que estas coisas inúteis sobrevivem através dos séculos e mantêm-se “atuais”, ao passo que as coisas necessárias, úteis, não duram muito tempo.

O público não tem consciência de que desconhece o valor real, efetivo das coisas. Este é também o motivo do fracasso crônico de todo o utilitarismo. Uma ordem real, absoluta, somente seria obtida no convívio comum das pessoas se a humanidade se propusesse a dar forma a esta ordem tendo por base seus valores perenes. Obviamente, portanto, o momento artístico precisaria ser visto em todos os aspectos como o momento decisivo; enquanto isto não ocorrer, prevalecerá na sociedade humana a inquietude das “ordenações provisórias” ao invés da ansiada tranqüilidade de uma “ordem absoluta”, pois a “ordem provisória” é aferida pela medida dos conhecimentos utilitaristas em voga, e esta medida é, como sabemos, altamente mutável.

À luz do que se expôs, portanto, todas as obras de arte que fazem parte da “vida prática” ou que são exigidas por ela são, de certa forma, “desvalorizadas”. Somente no momento em que elas são libertadas do ônus da possibilidade de aplicação prática (quando, portanto, vão para os museus) é que se reconhece seu efetivo (e absoluto) valor artístico.

A sensação de sentar, de levantar ou de andar são sobretudo sensações

plásticas, que propiciam o surgimento de seus “utensílios” correspondentes e que também determinam sua forma básica.

A cadeira, a cama, a mesa não são objetos que se prestam a uma utilidade, mas são as formas assumidas por sensações plásticas, de sorte que à noção corrente de que todos os objetos do uso diário seriam o resultado de considerações práticas subjazem falsas premissas.

Temos oportunidades o suficiente para nos convenceremos de que nunca estaremos em condições de reconhecer a real utilidade das coisas e de que nunca conseguiremos construir um objeto efetivamente útil. Ao que parece, somente somos capazes de sentir a essência de uma utilidade absoluta; mas dado que a sensação sempre é não-objetiva, toda e qualquer tentativa de se reconhecer a utilidade de um objeto é utopia. A tentativa de se confinar o sentimento a uma concepção da consciência ou de substituí-lo por um conceito e dar-lhe uma forma utilitária concreta tem como consequência o surgimento de todas aquelas “inúteis coisas úteis” que, de um dia para outro, se tornam alvo de zombaria.

Não se pode repetir com tanta frequência que somente através da criação artística, sub ou supraconsciente, surjam valores reais, absolutos.

A nova arte do Suprematismo que, dando expressão exterior a sentimentos pictóricos, criou novas formas e relações formais se transformará em uma nova arquitetura na medida em que transpuser da superfície da tela para o espaço estas formas e relações.

Na pintura como na arquitetura, o elemento suprematista está livre de tendências sociais ou materialistas de qualquer espécie.

Toda idéia social, por maior e mais significativa que possa ser, nasce da sensação de fome; toda obra de arte, por menor e menos significativa que possa parecer, nasce ou do sentimento plástico ou do pictórico. Seria mais do que oportuno reconhecermos que os problemas da arte e os do estômago ou da razão estão bem distantes um do outro.

Agora que a arte, graças ao Suprematismo, encontrou-se a si mesma, encontrou sua pura e inaplicada forma e reconheceu a infalibilidade do sentimento não-objetivo, ela tenta estabelecer uma nova e verdadeira ordenação do mundo, uma nova visão de mundo. Ela reconhece a não-objetividade do mundo e não mais se esforça em oferecer ilustrações para a história dos costumes.

O sentimento não-objetivo de fato sempre foi, em todas as épocas, a única possibilidade geradora de uma obra de arte, de sorte que o Suprematismo, neste sentido, nada acrescenta de novo; não obstante, a arte do passado, por ter-se valido da objetividade, sem querer abrigou toda uma série de sentimentos estranhos à sua essência.

Mas uma árvore continua sendo uma árvore, mesmo se uma coruja constrói seu ninho em uma das concavidades do tronco.

Grças ao Suprematismo, *abrem-se às artes plásticas novas possibilidades, na medida em que, abandonando as assim chamadas “considerações práticas”, um sentimento plástico, reproduzido sobre a tela, pode ser transposto para*

o espaço. O artista (o pintor) não mais está preso à tela (à superfície do quadro) e pode transpor suas composições dela para o espaço.

Wassily Kandinsky, “A Arte Concreta”, 1938²⁰

Todas as artes provêm da mesma e única raiz.

Por conseguinte, todas as artes são idênticas.

Mas o fato misterioso e inestimável é que os “frutos” procedentes do mesmo tronco são diferentes.

A diferença se manifesta pelos meios de cada arte singular — pelos meios da expressão.

Isto é muito simples à primeira vista. A música se exprime pelo som, a pintura pela cor, etc. Coisas geralmente conhecidas.

Mas a diferença não termina aqui. A música, por exemplo, organiza os seus meios (os sons) no tempo, e a pintura os seus (as cores) sobre um plano. O tempo e o plano devem ser “medidos” com exatidão, e o som e a cor devem ser “limitados” também com exatidão — esses “limites” são a base da “balança” e, portanto, da composição.

Leis enigmáticas, mas precisas, da composição destroem as diferenças, já que são as mesmas em todas as artes.

Gostaria de sublinhar de passagem que a diferença orgânica entre o tempo e o plano costuma ser exagerada. O compositor toma o ouvinte pela mão, fá-lo penetrar em sua obra musical, guia-o passo a passo e o abandona uma vez terminado o “trecho”. A exatidão é perfeita. Na pintura ela é imperfeita. Mas... o pintor não está privado desse poder de “guia” — pode, se quiser, forçar o espectador a começar por aqui, a seguir um caminho exato em sua obra pictórica e a “sair” por ali. Trata-se de questões excessivamente complicadas, ainda pouco conhecidas e sobretudo raramente resolvidas.

Desejo apenas dizer que o parentesco entre a pintura e a música é evidente. Mas ele se manifesta ainda mais profundamente. Sem dúvida conheceis a questão das “associações” provocadas pelos meios das diferentes artes. Alguns cientistas (principalmente os físicos) e artistas (notadamente os músicos) observaram há muito tempo que, por exemplo, um som musical provoca uma associação de uma cor precisa. (Ver, por exemplo, as correspondências fixadas por Scriabin.) Noutras palavras: “ouvimos” a cor e “vemos” o som.

Há coisa de trinta anos publiquei um livrinho que tratava exatamente desta questão²¹. O AMARELO, por exemplo, tem a capacidade especial de “su-

20. De *XX^e Siècle* (Paris), n.º 1 (1938), reproduzido no n.º 13 (Natal de 1959), pp. 9-11. Ver também o ensaio de Kandinsky “Do problema da forma” (cap. III, supra), c. 1912, que, embora escrito no momento em que ele começava seus primeiros quadros expressionistas abstratos, antecipa, em sua ideologia, grande parte da arte abstrata de anos posteriores. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, ed. 1938, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)]

21. Ver seu ensaio “Wirkung der Farbe”, escrito em 1910 e publicado em 1912 em *Über das Geistige in der Kunst*, reproduzido no capítulo III (supra).