

SUPREMATISMO

AARON SCHARF

O suprematismo é menos um movimento artístico do que uma atitude de espírito que parece refletir a ambivalência da existência contemporânea. Foi quase a atuação de um só homem. Kasimir Malevich (1878-1935) foi o seu espírito condutor. O movimento surgiu na Rússia por volta de 1913. A intenção de Malevich era expressar a "cultura metálica do nosso tempo"; não por imitação, mas por criação. Malevich desdenhava a iconografia tradicional da arte representacional. Suas formas elementares pretendiam anular as respostas condicionadas do artista ao seu meio ambiente e criar novas realidades "não menos significativas do que as realidades da própria natureza".

A geometria de Malevich fundamentava-se na linha reta, forma elementar suprema que simboliza a ascendência do homem sobre o caos da natureza. O quadrado, que nunca se encontra na natureza, era o elemento suprematista básico: o fecundador de todas as outras formas suprematistas. O quadrado era um repúdio ao mundo das aparências e da arte passada. Em 1915, junto com outras telas fundamentalistas, sua tela de um quadrado negro sobre fundo branco foi exposta pela primeira vez em Petrogrado, então a capital da Rússia. Mas não se tratava meramente de um quadrado, e Malevich ficou irritado com a intransigência dos críticos, que não foram capazes de entender a verdadeira natureza dessa forma onipotente. Vazio? Não era um quadrado vazio, insistia ele. Ele estava cheio da ausência de qualquer objeto; estava prenhe de significado.

Além disso, não era nas pinturas, mas nos pequenos desenhos de elementos suprematistas, feitos por Malevich entre 1913 e 1917, que residiam as mais sutis implicações do suprematismo [ilustração 65]. Não pretos, mas cinzentos, eles eram cuidadosa e deliberadamente sombreados a lápis. O quadrado e suas permutações — a cruz, o retângulo — pretendiam mostrar os sinais da mão — uma asserção da ação humana —, e isso é central para a filosofia do suprematismo. Mas, embora as formas geométricas pretendessem transmitir a supremacia do espírito sobre a matéria, também era essencial que demonstrassem uma outra qualidade. "Por que escureci o meu quadrado com um lápis?", perguntou Malevich. "Porque é o ato mais humilde que a sensibilidade humana pode desempenhar."

Que significado têm, então, os campos brancos vazios em que pairam as formas suprematistas? [ilustração 66]. Representam as extensões ilimitáveis do espaço exterior; e, mais ainda, do espaço interior. O azul do céu, o azul da tradição, esse dossel colorido que o impedia de ver o infinito tinha que ser rasgado, acreditava Malevich. "Desfiz a fronteira azul dos limites da cor", proclamou ele "Emergi no branco. A meu lado, camaradas pilotos, nadem nesse infinito. Eu

estabeleci o semáforo do suprematismo. Nadem! O livre mar branco, infinito, estende-se diante de vocês!" Esse transcendentalismo cósmico faz eco ao jargão metafísico de Wassily Kandinsky e às especulações teosóficas da lendária Madame Blavatzky, cujos espíritos germinais influenciaram Malevich.

A arte, acreditava Malevich, destina-se a ser inútil. Jamais deverá procurar satisfazer necessidades materiais. O artista deve manter sua independência espiritual para poder criar. E, embora, como tantos dos artistas seus colegas na Rússia, Malevich tenha acolhido com satisfação a Revolução de 1917, ele nunca subscreveu a doutrina de que a arte devia servir a um propósito utilitário, orientada para a máquina, para as ideologias sociais e políticas. Opôs-se à subserviência do artista ao Estado, tanto quanto rejeitou a obediência às aparências naturais. O artista tem que ser livre. O Estado, protestou ele, cria uma estrutura de realidade que passa a ser a consciência das massas. Assim, a consciência do indivíduo é moldada por aqueles que sustentam o organismo do Estado. Rejeitando qualquer espécie de arte propagandística, Malevich insistiu em que os que sucumbem a esse poder arregimentador são qualificados como leais defensores do Estado. E aqueles que conservam sua individualidade, sua consciência subjetiva, são encarados com suspeita e tratados como criaturas perigosas.

Ele repudiou qualquer casamento de conveniência entre o artista e o engenheiro. Essa idéia, que tinha ganhado raízes na Europa durante as primeiras duas décadas do século, foi muito ampliada pelas exigências da Revolução Russa. Artistas e cientistas, insistiu Malevich, criam através de métodos totalmente diferentes. Enquanto as obras verdadeiramente criativas são temporais, as invenções da ciência e da tecnologia são circunstanciais. Se o socialismo, advertiu ele, confia na infalibilidade da ciência e da tecnologia, um grande desapontamento o aguarda. As obras de arte são manifestações da mente subconsciente (ou superconsciente, como ele chamou), e essa mente é mais infalível do que a consciente. Não obstante a explicitação desses pontos de vista, Malevich continuou trabalhando e lecionando na Rússia, embora com decrescente importância, até a sua morte em 1935, quando foi sepultado num caixão que ele cobrira de formas suprematistas.

À luz das declarações de Malevich, é evidente que não só o suprematismo refletiu a essência material do mundo feito pelo homem, como também comunicou um anseio pelo inexplicável mistério do universo. Embora reduzidas a simples formas geométricas, as composições de Malevich parecem ser, por vezes, referências quase literais a objetos reais: aeroplanos em vôo, conjuntos arquitetônicos como se fossem vistos do alto. Em obras como *Composição Suprematista Expressando o Sentimento da Telegrafia Sem Fios* (1915), os pontos e traços do código internacional são diretamente empregados. Sobre a *tabula rasa*, ele coloca formas que comunicam *sentimentos* acerca do universo e acerca do espaço: impressões de sons, *Composição de Elementos Suprematistas Combinados Expressando a Sensação de Sons Metálicos* (1915), de atração magnética, de vontades místicas e ondas místicas, *Composição Suprematista Transmitindo o Sentimento de uma Onda Mística Proveniente do Espaço Exterior* (1917).

Sua tela mais conhecida, *Composição Suprematista: Branco Sobre Branco* (c. 1918), um quadrado branco inclinado sobre um fundo branco, tem sido interpretada de muitas maneiras [ilustração 67]. Ignoramos realmente o que Malevich pretendeu representar. Mas, no contexto de suas outras obras e considerando suas próprias declarações, não será audacioso demais supor que pretendia

transmitir algo como a emancipação final: um estado de nirvana, a afirmação final de consciência suprematista. O quadrado (a vontade humana, talvez o homem?) solta a sua materialidade e funde-se com o infinito. Um tênue vestígio de sua presença é tudo o que resta.

Junho de 1966

DE STIJL

A EVOLUÇÃO E DISSOLUÇÃO DO NEOPLASTICISMO: 1917-1931

KENNETH FRAMPTON

*"A Arte é apenas um substituto enquanto a beleza da vida ainda for deficiente.
Desaparecerá proporcionalmente, à medida que a vida adquirir equilíbrio."*
Piet Mondrian

O movimento De Stijl ou neoplástico, que perdurou como força ativa por escassos 14 anos, de 1917 a 1931, pode ser essencialmente caracterizado pelo trabalho de três homens: os pintores Piet Mondrian e Theo van Doesburg e o arquiteto Gerrit Rietveld. Os outros sete membros originais do nebuloso grupo de nove, formado em 1917-1918 sob a liderança de Van Doesburg — os artistas plásticos Van der Leek, Vantongerloo e Huszar, os arquitetos Oud, Wils e Van't Hoff, e o poeta Kok —, devem ser vistos em retrospecto como figuras catalíticas, mas relativamente marginais, que, embora desempenhassem papéis essenciais, não produziram de fato obras concretas ou teóricas que viessem, em última instância, a tornar-se centrais para o estilo maduro do movimento. De qualquer modo, era inicialmente uma união não muito coesa, que se encontrava formalmente ligada pelo aparecimento da maioria desses artistas como signatários do primeiro manifesto De Stijl, publicado sob a égide editorial de Van Doesburg no primeiro número (do segundo ano) da revista *De Stijl*, que saiu em novembro de 1918. Esse grupo estava em constante estado de fluxo, e pelo menos um membro fundador, Bart van der Leek,¹ iria dissociar-se menos de um ano depois da fundação do movimento, e outros, como Rietveld, foram recrutados em anos subseqüentes como substitutos.

O movimento De Stijl nasceu com a fusão de dois modos de pensamento afins. Eram eles, em primeiro lugar, a filosofia neoplatônica do matemático Dr. Schoenmaekers, que publicou em Bussum, em 1915 e 1916, suas influentes obras intituladas *Het nieuwe Wereldbeeld* (*A nova imagem do mundo*) e *Beeldende Wiskunde* (*Princípios de matemática plástica*) e, em segundo lugar, os conceitos arquiteturais "recebidos" de Hendrik Petrus Berlage² e Frank Lloyd Wright.

Como afirmou o historiador de arte holandês H.L.C. Jaffé, cumpre reconhecer ter sido Schoenmaekers quem virtualmente formulou os princípios plásticos e filosóficos do movimento De Stijl, quando, em seu livro *A nova imagem do mundo*, referiu-se à preeminência cósmica da ortogonal da seguinte maneira: "Os dois contrários fundamentais completos que dão forma à Terra são a linha horizontal de energia, isto é, o curso da Terra em redor do Sol, e o movimento vertical, profundamente espacial, dos raios que se originam no centro do Sol"...³ e mais adiante, na mesma obra, escreveu sobre o sistema de cores primárias de De Stijl: "As três cores principais são essencialmente o amarelo, o azul e o vermelho. São as únicas cores existentes... O amarelo é o movimento do raio... O azul é a cor contrastante do amarelo.. Como cor, azul é o firmamento, é a linha, a horizontali-