

DIALÉTICA DAS FORMAS: A TEORIA DO ELEMENTO ADICIONAL EM PINTURA DE KAZÍMIR MALIÉVITCH

Angela Nucci*

Motivados pela necessidade de estabelecer novos critérios de avaliação da atividade artística muitos artistas da vanguarda russa buscaram durante as primeiras décadas do século 20 uma fundamentação teórica das artes com base em fundamentos científicos.

Embora tenham existido divergências teóricas e ideológicas na concepção do próprio termo ciência da arte, essa ligação entre artes e ciências não implicava em uma afirmação de postulados científicos dogmáticos, na equiparação de valores ou na suplantação de um conhecimento por outro, mas sim na tentativa de dissipar a oposição entre as disciplinas por meio da associação de dois modos de percepção do mundo, que isolados pareciam incapazes de fornecer uma visão total da realidade.

Além disso, frente às exigências do partido bolchevique que havia agregado grande parte dos artistas da vanguarda em seu quadro funcional, a consolidação de uma ciência da arte tornava-se necessária não apenas para delimitar e justificar social e moralmente a atuação dos grupos artísticos, mas funcionava enquanto resposta e crítica à abordagem subjetiva que definia grande parte da produção teórica realizada até então.

Ainda sob o impacto de importantes descobertas e teses, a exemplo da teoria da evolução das espécies de Darwin, foram desenvolvidos alguns trabalhos que buscavam estabelecer associações entre o campo das artes e biologia. Como apontado pela pesquisadora Charlotte Douglas (1984), na Rússia, a visão de um mundo dinâmico e em permanente evolução, tal como demonstrado pelas teses evolutivas da biologia, forneceu as bases para uma teoria modernista de transformação e evolução das formas artísticas. Neste sentido, a teoria de Darwin constituiu-se como um dos exemplos mais plausíveis de como a forma poderia ser determinada por uma série de fatores externos a ela; ou seja, demonstrava a existência de uma lei natural de interação entre organismo e ambiente.

Inserida nesse panorama, a Teoria do elemento adicional em pintura (1923-1926) de Kazímir S. Maliévitch propunha a investigação dos fenômenos observáveis na arte e nos artistas em duas dimensões principais. Em primeiro, propunha uma pesquisa analítica da “nova pintura de cavalete” (os “ismos”) capaz de revelar suas estruturas e determinar com precisão a filiação

* Doutoranda em História da Arte, IFCH – Unicamp. Agência financiadora: Cnpq.

de uma obra a um sistema pictórico ou outro; e em segundo, a aplicação pedagógica da teoria que, desvendando a visão particular do pintor sobre o mundo e a influência do ambiente sobre este, tornaria possível ao professor orientar o desenvolvimento dos alunos de acordo com as tendências naturais, evitando o efeito “prejudicial” do ecletismo no processo de aprendizagem.

Essa crítica ao ecletismo foi foco de debates teóricos não só na voz de Maliévitch, mas do teórico e crítico produtivista Nicolai Tarabukin ou mesmo em diversos textos do formalismo russo. Antidogmático em essência, o ecletismo – interpretado como a ausência de estilo por utilizar variados modelos e oferecer múltiplas interpretações da realidade – entrava em atrito com os postulados modernistas e as ambições científicas de diferentes correntes que buscavam consolidar suas teorias, reivindicando ao mesmo tempo o direito de deter uma suposta verdade ou visão de mundo.

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

Para Maliévitch, não a imitação, mas a análise dos sistemas Impressionista, Cézannista, Cubista, Futurista e Suprematista – por suas naturezas inventivas – formavam o conjunto teórico-prático necessário à formação dos jovens artistas e à compreensão de sua época. Vale ressaltar, que na Teoria do elemento adicional a obra de arte deixa de ser abordada por meio de uma conjunção histórica linear para ser analisada como fenômeno inserido em uma sucessão dialética de formas. Assim, a não-figuração é analisada pelo artista enquanto movimento coerente com a transformação das formas artísticas, inserindo-se num contexto não propriamente hierárquico.

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

Partindo do pressuposto de que uma dada forma corresponde a uma determinada concepção de mundo, a destruição de uma forma antiga abriria caminho à destruição de uma velha concepção. Assim, a força do elemento adicional dentro da arte pictórica afetaria o modo de percepção dos fenômenos e esta tomada de consciência ultrapassaria os limites

exclusivamente estéticos, alcançando o sujeito uma nova compreensão das relações do trabalho, da religião e da política.

Todavia, aponta Maliévitch, a sociedade compreendia a arte apenas sob o aspecto imitativo, o que era representado pelo trabalho dos artistas mais fiéis à realidade visível do que a sua intuição criadora. Assim, tudo o que não correspondia à norma era considerado doentio pela maioria da sociedade erudita e pela crítica; inversamente, uma parcela dos artistas considerava o ponto de vista da maioria anormal.

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

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

O “diagnóstico” só seria possível na medida em que fossem identificados os “germes” artísticos; estruturas formais que ao se infiltrarem em um sistema desenvolvem-se e provocam sua mudança, os quais Maliévitch nomeava de “elementos adicionais” (*pribavotchnyi èlement*)¹.

Nesse sentido, o estudo da cultura pictórica seria comparável à análise bacteriológica esclarecendo a causa das perturbações nos artistas e nos organismos pictóricos. Em contrapartida, a correspondência quase imediata entre as formas adotadas nas obras realistas e as imagens da natureza indicaria a ausência de qualquer espécie de elemento adicional e o consequente estado de “sanidade” desta corrente artística.

Como discorre Maliévitch sobre a questão:

Os primórdios do Futurismo e do Cubismo conduziram muitos médicos à suposição que os Futuristas e Cubistas, como o resultado de uma perturbação patológica, perderam a capacidade de perceber o fenômeno em sua totalidade e eles tentaram provar esta hipótese

¹ Traduções francesas mais usuais: *élément ajouté* e *élément additionnel*; traduções inglesas: *additional element* e *supplementary element*.

comparando desenhos dos Cubistas com desenhos de doentes mentais nos quais o tema foi desmembrado e apresentado como partes separadas, sem conexão.

[...]

Os críticos, invariavelmente, buscaram apresentar toda forma nova da arte como, primeiramente, um fenômeno insalubre. Agradou-lhes recentemente rastrear estas novas formas artísticas na classe patológica, chamando os artistas de Filisteus, místicos, idealistas, etc., mas reprovando os artistas, acima de tudo, com a acusação de que seus trabalhos eram ininteligíveis às “massas populares”. (MALEVICH, 2003: 48).

Por meio da Teoria do elemento adicional em pintura, Maliévitch elaborou um modelo capaz de analisar as transformações estilísticas da arte, propondo a desmistificação do processo criativo em resposta ao suposto caráter inacessível da arte moderna. A pintura, até então vista como o reflexo de um impulso meramente emocional do artista, poderia ser investigada a partir de relações formais definidas pela combinação de retas e curvas e de valores de cor.

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

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

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

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

Na Introdução à Teoria do elemento adicional em pintura publicada pela Bauhaus (1927), Maliévitch descreve os experimentos realizados no Instituto estatal da cultura artística de Leningrado - *Guinkhuk*, nos quais ministrava aos estudantes diferentes dosagens dos elementos

adicionais, verificando a influência assim como a resistência ou vulnerabilidade dos estudantes à ação destes elementos. Portanto, para Maliévitch, se corretamente identificados e isolados, os elementos adicionais poderiam atuar como reagentes ou inibidores dos processos criativos nos artistas e na transformação dos sistemas artísticos.

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

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

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

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

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

Segundo a concepção Romântica, a tuberculose foi vista frequentemente como um estimulante à criatividade artística. Depois da descoberta do agente responsável pela doença, em 1882, escritores começaram a apontar produtos do bacilo da tuberculose como os agentes que promoveram gênios; dois dentre tais escritores eram os médicos

Lawrence Flick e Arthur Jacobson, os quais no livro *Gênio: Algumas Reavaliações* (1926) expõem: “Agora é completamente concebível que os subprodutos tuberculosos são capazes de afetar profundamente o mecanismo de mentes criativas, assim como influenciar suas criações”. Às vezes, porém, o próprio bacilo foi citado como uma causa de gênios: “Foi dito que um homem é o que seus micróbios lhe fazem, e em nada isto pareceria mais verdadeiro que com o gênio”. O modelo de Maliévitch, no qual o elemento adicional muda a habilidade do artista para perceber também como muda seu comportamento artístico, deve muito a esta ideia da tuberculose como uma doença que induz à criatividade e estimula a visão artística. Neste contexto, o uso por Maliévitch da bactéria da tuberculose como uma metáfora para o elemento adicional implica que a pintura moderna que manifesta elementos adicionais é um produto do gênio. (LOOPER, 1995: 45)

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

A escolha do termo elemento adicional parece estar inserida na tentativa comum aos artistas da época de elevar as experimentações formais da vanguarda ao status de pesquisa científica, na busca de credibilidade frente às prerrogativas do regime soviético. Por outro lado, é relevante notar que Maliévitch se apropria de um conjunto de ideias bastante conservador, alterando-o não apenas por uma questão estratégica, mas marcadamente ideológica.

Todavia, é preciso lembrar que o tom científico, caro durante os anos 20, foi na década de 10 frequentemente tema de paródias e chacotas para os artistas do Futurismo russo, grupo ao qual Maliévitch estava profundamente integrado.

Opondo-se aos cânones estéticos do passado, ao bom gosto e às normas da sociedade burguesa, publicando de maneira provocativa seus manifestos em papel higiênico ou de embalagem (como em “Uma Bofetada no gosto público”, de 1912), anunciando aos berros suas conferências, desfilando com rostos pintados e colheres de madeira na lapela ou apresentando-se com roupas extravagantes (a exemplo da célebre camisa amarela de Maiakovski) os artistas futuristas chocavam o público, provocavam o riso, mas acima de tudo questionavam os valores

quebradiços de uma sociedade burguesa em vias de uma grande revolução. Seus quadros, poemas e manifestos ridicularizavam a utilização de galicismos ou terminologias científicas tão comuns nos círculos eruditos russos da época, e mesmo determinados deslocamentos linguísticos e neologismos empregados na *zaum* demonstravam a intenção de criar jogos irônicos ou burlescos com as palavras. A própria ideia de uma língua *transmental*, “além da razão” prova que o universo criado pelos artistas futuristas visava romper com a lógica comum e com a noção e valoração de pensamento racional.

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

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

Na província, os elementos da cidade assimilados pelo pintor desaparecem do mesmo modo como uma enfermidade adquirida na cidade é curada em uma clínica de recuperação (no campo). Tais considerações podem perfeitamente contribuir para que as pessoas em geral e a crítica especializada considerem o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo como manifestações de enfermidades, das quais o artista pode se curar... Bastaria afastá-los do centro energético da cidade – de sorte que ele não veja máquinas, motores e fios e se entregue à adorável contemplação de colinas, prados, vacas, camponeses e gansos – para curá-lo do sofrimento cubista ou futurista. Se após uma estada mais prolongada na província, um futurista ou um cubista retornasse à cidade com uma série de adoráveis paisagens, ele seria alegremente recebido por seus amigos e pelos críticos como alguém que redescobriu a arte sadia. (MALEVITCH. In CHIPPI, 1996: 342)

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

Ao colocar em dúvida o senso lógico do mundo em proveito de uma visão “supraconsciente” ou *transmental*, Maliévitch parece retomar a atitude futurista de desdém em relação ao saber secular, racional e científico. Diferente de muitos pensadores contemporâneos, como L. Trotski (“Literatura e Revolução”, de 1923), Maliévitch admite a necessidade da análise objetiva da arte, mas não encerra o trabalho artístico em uma sistematização exclusivamente teórica ou científicista, pois não acreditava na ciência ou na tecnologia como meio utópico de vencer a natureza e atender às necessidades da sociedade socialista. Ou ainda, ainda, como aponta o pesquisador Frédéric Valabrègue:

Maliévitch delinea sua evolução pictórica por grades e esquemas rigorosos. Trata-se de expor com clareza um conjunto de problemas, antes de ultrapassá-los. O estágio científico é necessário. É um momento da verdade e da autenticidade, dois imperativos imprescindíveis de uma criação artística digna deste nome. Mas este estágio prova ser rapidamente insuficiente se ele não está inserido em uma visão mais ampla: a filosofia do sem-objeto que é um absoluto englobando os limites da verdade científica. (VALABRÈGUE, 1994: 207).

Referências Bibliográficas

- CHIPP, Herschel B., *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CONIO, Gérard. (trad.e pref.), *Le Constructivisme Russe*, 2 vol., Lausanne: l'Âge d'Homme, 1987.
- DOUGLAS, Charlotte, “Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art”. *Art Journal*, vol. 44, nº 2, Art and Science: Part I, Life Sciences, 1984, pp. 153-161. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198422%2944%3A2%3C153%3AEATB MI%3E2.0.CO%3B2-6>>. Acesso em: 06 jul. 2007.
- LODDER, Christina, *El Constructivismo ruso*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- LOOPER, Matthew G., “The Pathology of Painting: Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich”. The Johns Hopkins University Press and the Society for Literature and Science, 1995. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/configurations/v003/3.1looper.html>. Acesso em: 06 jul. 2007.
- MALÉVITCH, K. S., *Écrits - présentés par Andrei Nakov*, Paris: Édition Gérard Lebovici, 1986.
- _____, *La Lumière et la Couleur*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981.

_____, *Les Arts de la Representation – Quatorze articles traduits de l’ukrainien et annotés par Jen-Claude et Valentine Marcadé, suivi de Jen-Claude Marcadé: Nouveaux aspects de la recherche Malévitchienne*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 1994.