

caiana

Luana Maribele Wedekin
UNESP, Brasil

Sandra Makowiecky
UDESC, Brasil

Kazimir Malevich: teoria e história da arte em
montagem

Kazimir Malevich: teoria e história da arte em montagem

Luana Maribele Wedekin / Sandra Makowiecky
UNESP, Brasil / UDESC, Brasil

Introdução

O objeto de reflexão deste artigo são os diagramas analíticos elaborados por Kazimir Malevich entre 1924 e 1927. Foram produzidos quando o artista estava lecionando no Instituto de Cultura Artística de Leningrado (Ginkhuk) e liderava o Departamento Téorico Formal, setor dedicado à análise formal de pinturas. Um diagrama é geralmente compreendido como uma representação visual estruturada e simplificada de um determinado conceito, ideia. Existem diversos tipos de diagramas e são utilizados em quase todas as áreas do conhecimento humano.

O conjunto é composto por 22 diagramas, o primeiro deles determina o modo de disposição do conjunto e os demais estão divididos de acordo com seu conteúdo: “Análise de uma obra de arte” (quadros 1-8), “Análise de sensações” (quadros 9-16) e “Métodos de ensino” (quadros 17-21). Exibem reproduções de obras de arte, tabelas e textos breves em alemão, pois estavam destinados a palestras que Malevich realizaria em Berlim. Tais textos são seleções de muitos dos escritos teóricos deste artista, representando o que ele considerava mais importante para ser publicado fora da Rússia.¹ Malevich e seus colaboradores utilizaram técnica mista sobre papel na confecção dos diagramas, dispoindo de nanquim, aquarela, grafite, impressões em gelatina de prata e colagem (**Fig. 1**).

Os diagramas de Malevich são pouco conhecidos do grande público e têm recebido pouca atenção acadêmica, sendo praticamente ignorados na historiografia russa, provavelmente devido ao fato de pertencerem a acervos fora do país de origem: 17 deles estão no acervo do Museu Stedelijk em Amsterdam e 5 diagramas pertencem à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Após sua apresentação em Berlim em 1927, os diagramas foram exibidos novamente em 1970 na Europa e somente em 1988 voltaram a ser expostos na Rússia.



Fig. 1 Visão geral dos diagramas pedagógicos de Kazimir Malevich na exposição *K. Malevich*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2013/2014, autor não identificado.

O historiador da arte dinamarquês Troels Andersen foi o primeiro estudioso a debruçar-se sobre os diagramas no seu *Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927*, onde forneceu uma tradução completa de seu conteúdo e algumas notas adicionais.² A holandesa Linda Boersma estudou os diagramas e buscou explicar seus temas.³ Mais recentemente, Maria Mileeva analisou os diagramas à luz de seu contexto de produção, além de comparar a teoria de desenvolvimento da arte apresentada por Malevich com a perspectiva de Heinrich Wölfflin, historiador da arte bastante incorporado na história da arte russa.⁴ Christina Lodder focalizou sua análise no diagrama 16, tomando-o como evidência para defender a influência da fotografia aérea no desenvolvimento do Suprematismo.⁵ No catálogo da grande retrospectiva dedicada a Malevich na Tate Gallery, Kokkori e Bouras analisaram os diagramas principalmente a partir da atuação docente de Malevich.⁶ Os diagramas foram o tema da dissertação de uma das autoras no The Courtauld Institute of Art.⁷

O objetivo deste artigo é compreender qual concepção de teoria e história da arte Malevich apresenta em seus diagramas e investigar a forma como a apresenta.

Um aspecto central dos diagramas de Malevich é a apresentação de sua teoria do “elemento adicional”. O artista estava interessado em explicar as mudanças na arte e nos processos dos artistas e, para isso, analisou exemplares da história da arte demonstrando seu argumento. Para compreender os diagramas é preciso recorrer a seus escritos, compreendidos no marco cronológico de 1915 a 1933.

As obras completas de Malevich⁸ estão disponíveis em russo, editadas pela historiadora da arte russa Aleksandra Shatskikh e totalizam o surpreendente número de 5 volumes. Como base para pesquisa deste artigo foram utilizadas as publicações em inglês dos escritos do artista, editadas por Troels Andersen.⁹ Os poucos textos de Malevich traduzidos para o português estão publicados em coletâneas e, quando possível, utilizou-se destas traduções.¹⁰

Diagramas analíticos

O escopo inicial da elaboração dos diagramas era acompanhar as palestras que Malevich realizaria na Alemanha, passando pela Polônia, em 1927. Contudo, estes trabalhos podem ser associados com outras atividades por ele desempenhadas, como sua produção teórica e sua atuação docente. Malevich atuou como professor nos Estúdios Livres de Arte (Svomas) em 1918; posteriormente na Escola de Arte Popular de Vitebsk, entre 1919 e 1921; e, ainda, no Instituto de Cultura Artística de Leningrado (Ginkhuk) a partir de 1923.

A docência impulsionou sua produção teórica, e no período de 1920 a 1927 Malevich produziu poucas pinturas.¹¹ Argumenta-se aqui que a docência criou a necessidade de sistematização de suas ideias tanto de forma escrita, quanto de forma visual. Num registro do artista ensinando no Ginkhuk em 1925, é possível observá-lo com alguns de seus alunos diante de um painel de fundo branco onde estão dispostas reproduções de obras de arte (**Fig. 2**).

Vale ressaltar que sua teoria, assim como seu método pedagógico, foi forjada no processo

criativo empreendido pelo artista e que culminou no Suprematismo. Não tendo educação formal, Malevich tornou-se artista de maneira quase autodidata, à exceção de seus estudos no estúdio de Fiódor Rerberg, provavelmente entre 1905 e 1910.¹² Como típico vanguardista, desprezou a academia e seu apego ao passado: “[...] nenhuma câmara de tortura das Academias pode suportar a passagem do tempo. Formas se movem e nascem, e fazemos descobertas mais e mais novas”.¹³



Fig. 2 Malevich com um grupo de alunos no GINKhUK, ca. 1925, disponível no <http://monoskop.org/GINKhUK>, acesso 27 julho de 2016.

Experimentou tendências simbolistas, impressionistas; flertou com o “cézannismo fauve russo” e com o Cubismo;¹⁴ criou produções ligadas ao Neo-Primitivismo e ao Cubo-Futurismo.¹⁵ As obras que Malevich classificou como “alogismos” estavam associadas à literatura *zaum*, neologismo criado pela justaposição das palavras *za* (além) e *um* (mente/inteligência), ou ainda “suprarracional”, ou “linguagem transcendental do futuro”.¹⁶ Em 1913, Kruchenykh cunhou o termo *zaum* para se referir à “linguagem poética experimental caracterizada pela indeterminação de sentido”.¹⁷ As obras desta fase de Malevich foram identificadas por Shatskikh¹⁸ com o Fevralismo, precursor do Suprematismo, o radical movimento de poética não-objetiva criado pelo artista.

Malevich analisou em seus escritos e em seus diagramas os movimentos que ele mesmo experimentou em termos de criação. O artista reúne sob o termo genérico de “Naturalismo” todas as vertentes artísticas apegadas ao “círculo das coisas”,¹⁹ ao princípio naturalista que busca

imitar as formas da natureza e que ele não considera verdadeiramente criativo. Como movimentos propriamente ditos, aparecem nos diagramas análises de exemplares do Impressionismo, “cézannismo”, Cubismo, Futurismo e Suprematismo.

Revela-se aí uma particular perspectiva de história da arte. Como característico da postura de vanguarda, Malevich rejeitava as produções artísticas associadas aos cânones da arte ocidental:

É um erro acreditar que a era [do mundo antigo e da arte da Renascença] foi o florescimento mais brilhante na arte e que a geração mais jovem deve a qualquer custo se esforçar na direção deste ideal. Este conceito é falso. Isto diverge as forças jovens do fluxo contemporâneo da vida, desmoralizando-os, portanto. Seus corpos voam em aeroplanos, mas arte e vida estão cobertas com os velhos trajes de Neros e Ticianos. Por essa razão são incapazes de ver a nova beleza na nossa vida moderna. Porque vivem pela beleza das eras passadas.²⁰

Os referenciais adotados na vanguarda russa, especialmente no círculo de Malevich no qual se incluíam Mikhail Larionov e Natália Gontcharova, eram a arte popular dos *lubki* (estampas populares) e as placas comerciais (pintadas por artesãos, caracterizavam-se por certa ingenuidade, ignorando os cânones artísticos). Como nas diversas formas de primitivismo que nutriram a arte moderna em diversos contextos, do brasileiro ao russo, distinguia-se por ignorar as regras acadêmicas e chocar pela “grosseria temática e estilística”.²¹

Além disso, os artistas russos estavam bem servidos de referenciais de vanguarda europeia, uma vez que colecionadores russos consumiam obras dos principais artistas modernos europeus: Claude Monet, Édouard Manet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas, Henri Fantin-Latour; Vincent Van Gogh, Eugène Gauguin, Douanier Henri Rousseau, André Derain e os Nabis; Henri Matisse e Pablo Picasso. As pinturas francesas, em quantidade e condições não encontradas em nenhum lugar da Europa, estavam acessíveis a estudantes, pintores e *connoisseurs*, já que os

coleccionadores regularmente abriam suas casas à visitação.²²

Malevich e a tradição pictórica ocidental

A visão particular de história da arte de Malevich está profundamente ligada à sua condição de artista e teórico das artes de vanguarda. O artista viveu uma época na qual ainda não podia contar com historiadores ou críticos capazes de compreender sua trajetória e seu trabalho. Riout descreve como, no século XX, os artistas deixam de esperar que os críticos “expliquem ao público suas intenções e estratégias”, assumindo a pena e participando dos debates.²³

Aleksander Benois, artista que pertenceu ao grupo “Mundo da arte” (vertente aparentada do *Art Nouveau* na Rússia) e que também escrevia críticas de produções contemporâneas, executou o Suprematismo de Malevich na exposição *O.10*, de 1915. Malevich respondeu-lhe de forma a revelar ao mesmo tempo o caráter próprio da vanguarda e seu ponto de vista da história da arte: “Eu não escutei meus pais, e não me pareço com eles. Eu também estou em estágio de desenvolvimento. Eu entendo você: seus pais querem que seus filhos se pareçam com você”.²⁴ Embora a poética de Benois não fosse propriamente acadêmica, ele representava o tipo de esteticismo que Malevich desprezava e que associava ao que compreendia como uma estagnação própria da Academia, uma espécie de conformismo e repetição da tradição em lugar de uma atitude criativa e sintonizada com a vida moderna.

De fato, em sua apreciação da história da arte, Malevich não reverenciou os “pais” da arte ocidental. Das 80 reproduções de obras de arte exibidas nos diagramas analíticos, 46 obras exibidas datam do século XX e 18 reproduções datam do século XIX. As demais datam dos séculos XVIII, XVII, XVI, XV e XIII, sendo que em 8 reproduções não é possível identificar o período ao qual pertencem (3 destas são reproduções de ícones russos). Revela-se aí uma perspectiva de história da arte que, diferentemente do ponto de vista tradicional da disciplina, não retrocede demasiadamente no tempo.

Ao tomar-se o Renascimento como grande marco da constituição da tradição pictórica ocidental, com sua ênfase na representação da tridimensionalidade e seus artifícios como a perspectiva científica, o *chiaroscuro*, a atenção dada à anatomia, a história da arte apresentada por Malevich em seus diagramas não concede senão algumas referências mínimas a este período, e, ainda assim, as obras referidas não são os exemplos mais representativos de suas distintas características. Do Renascimento, Malevich utilizou nos diagramas 13 e 18 somente reproduções de detalhes da obra *Adoração dos reis magos* (1476) e *A primavera* (c. 1482), ambas de Sandro Botticelli.

No diagrama 13 (**Fig. 3**), *A adoração dos reis magos*, na parte superior da moldura quadrangular preta da direita, serve como exemplo de um “sistema de arte” no qual a religião é expressa em meios artísticos. Contudo, neste diagrama Botticelli é disposto acima de uma reprodução de uma pintura de Umberto Boccioni, *Visão simultânea da janela* (1912), que exemplificaria um sistema pictórico no qual o movimento da vida moderna é expresso em meios artísticos.

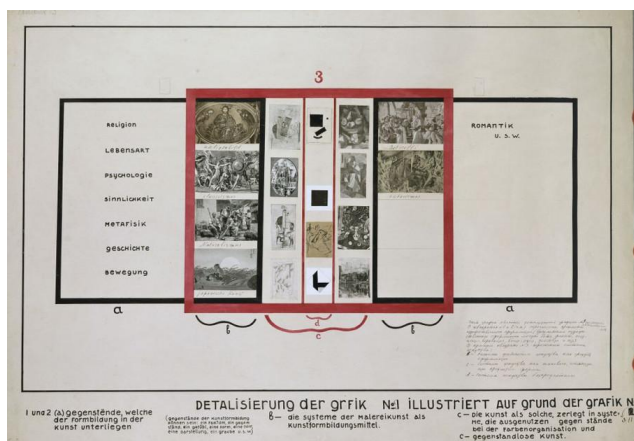


Fig. 3 Kazimir Malevich, *Diagrama 13: detalhe dos diagramas 9 e 11*, 1927, técnica mista sobre papel, 72 x 103 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

O diagrama 13 expõe uma premissa importante da teoria de Malevich, qual seja, a necessidade da arte se tornar independente de qualquer ideologia. Na moldura quadrada preta na esquerda estão os diversos elementos aos quais a arte pode estar subordinada: religião, vida cotidiana, psicologia, sensações, metafísica, história, movimento; e os sistemas de arte

relacionados com tais ideologias, como a arte devocional (Cimabue), Classicismo (Jacques-Louis David), Naturalismo (pintura do século XIX não identificada), pintura japonesa (autor e data não identificados). Entre as molduras pretas e circunscritas por uma moldura quadrangular vermelha, veem-se obras cubistas, abstratas (Wassily Kandinsky e Theo van Doesburg), e no centro de tudo encontram-se obras suprematistas.

Para Malevich o realismo ou o naturalismo não seriam garantias de uma arte viva: “Cada mestre da Renascença obteve resultados consideráveis na anatomia. Mas eles não alcançaram uma verdadeira impressão do corpo”.²⁵ E afirmou: “a um artista é dado talento para que ele possa dar para a vida sua cota de criação e aumentar o fluxo da vida”.²⁶ Ao justapor Sandro Botticelli e Umberto Boccioni, Malevich reconhecia nas formas da experiência da vida moderna, com suas “grandes invenções, conquista do ar, velocidade de viagem, telefones, telégrafos, encouraçados - o reino da eletricidade”²⁷ o dinamismo a ser criado (e não somente reproduzido) em novas formas de arte.

Eclipse da tradição

Certo desprezo pelo cânone renascentista aparece de outro modo na produção artística de Malevich. A obra *Composição com Monalisa*, de 1915 (**Fig. 4**), pode ser identificada com seu período “fevralista”,²⁸ no qual combinava recursos cubistas como colagem e uso de palavras.

Malevich colou na tela uma reprodução meio despedaçada da obra de Leonardo da Vinci, na qual o artista sobrepôs dois “X” em vermelho. A técnica da colagem já é, em si, um manifesto anti-tradição. Os *papier-collés* cubistas surgidos em cerca de 1912 na obra primeiramente de Georges Braque e depois incorporados entusiasticamente por Pablo Picasso, operavam mais um choque e um rompimento com a convenção de representação ilusionista do espaço na tradição pictórica ocidental, uma vez que o relevo e a sobreposição dos planos não eram mais “representados”, mas materialmente apresentados.

Os textos escritos ou colados na tela dizem “apartamento para troca” (передается)

нвартира) “em Moscou” (в Москве) e “eclipse parcial” (затмение ыастиыное). Tais dizeres podem ser (não-) compreendidos à luz do espírito “transracional” da linguagem *zaum*, os “alogismos” experimentados por Malevich em suas pinturas da época e recitados por seus parceiros futuristas na literatura.

A ideia de “eclipse parcial” poderia remeter à uma condição de encobrimento da luz e, portanto, da razão. Tema semelhante já aparecera na ópera *Vitória sobre o sol*, de 1913, da qual Malevich participou com a elaboração dos figurinos e do cenário, e de cujas criações, tudo indica, teria emergido o *Quadrado preto* (1915).



Fig. 4 Kazimir Malevich, *Composição com Mona Lisa*, 1915, óleo sobre tela e colagem, 62 x 49,5 cm, Русский музей (Museo Estatal Ruso), Санкт-Петербургский (San Petersburgo).

Um quadrilátero preto e um branco encimam a Gioconda rasgada. Em lugar do *sfumato* na paisagem ao fundo do retrato de Leonardo da Vinci, Malevich apresenta uma superfície plana em forma de triângulo azul. A planaridade absoluta, a supremacia da superfície mesma da tela já se insinua, mas surge em tensa relação com a imagem *ready-made* da *Mona Lisa*. Malevich ressalta o “antagonismo entre duas normas artísticas (pictóricas) coexistentes”²⁹ e provoca nesta obra um conflito entre figuração e abstração.

Shatskikh sugere ainda que a ideia de “apartamento para troca” referia-se aos artistas esquerdistas de Moscou que estariam por “livrar-se” do velho inquilino, a “arte velha”, simbolizada pela “grande dama da Renascença”.³⁰ O ato iconoclasta de Malevich antecedeu o notório *L.O.O.Q.* de Marcel Duchamp, que data de 1919, todavia é bem pouco divulgado e conhecido.

A relação de Malevich com a arte do passado fica evidente em seus escritos mas também em suas posturas ao assumir funções administrativas na reorganização das instituições culturais após a revolução de outubro de 1917. Com a assinatura do decreto “Da abolição do direito à propriedade privada de propriedades em cidades” as coleções particulares tornaram-se propriedades do Estado e seu gerenciamento foi assumido por artistas de vanguarda como Malevich, Kandinsky, Rodchenko. Comissões de artistas, sob a tutela do Comissariado para Instrução Pública (*Narkompros*), participaram da reestruturação das instituições culturais (museus e escolas de arte), assim como o estabelecimento das novas políticas curatoriais/museológicas.

A criação do “Museu da Cultura Pictórica” foi discutida por artistas como Alexander Tatlin, Ivan Puni, Alexei Karev, Pavel Kuznetsov, Mikhail Matiushin, Nathan Altman, e o próprio Malevich, quem formulou em 1918 uma demanda bastante incisiva:

Nem o cubismo ou o futurismo foram adquiridos pelo Estado burocrático [e aqui, ele devia estar se referindo ao Estado imperial]. No entanto, este capítulo da arte é necessário como uma interpretação moderna do nosso mundo, como os estágios da nossa aspiração para a criatividade. O proletariado deve exigir a construção de museus em que todos os movimentos de arte estejam representados.³¹

Foram necessários ainda dois anos até a abertura do museu, composto exclusivamente de obras de artistas vivos, inclusive a obra *Quadrado Preto* (1915) de Malevich.

Uma história da arte vivida

Os movimentos analisados por Malevich em seus diagramas foram praticamente seus contemporâneos. Mais que isso, o artista evidenciou uma “história da arte vivida”, pois ele mesmo havia experimentado muitas das poéticas analisadas em seus painéis. Concentrou-se especialmente no Cubismo, Futurismo e no Suprematismo.

Obras cubistas são o tema central de 3 diagramas (1-3) e aparecem em mais 11 deles. É o exemplo principal para explicação da teoria do elemento adicional, demonstrando em diversos painéis eminentemente visuais como identificou o elemento adicional no Cubismo, uma fórmula gráfica em forma de foice. O artista analisou também o espectro de cores utilizados por Cézanne e pelos cubistas.



Fig. 5 Kazimir Malevich, *Diagrama 6: A influência do elemento adicional na percepção do modelo*, 1925, técnica mista sobre papel, 54,7 x 76,6 cm, Museum of Modern Art, New York.

Malevich fez ver, por exemplo, as mudanças na representação da natureza sob a influência do elemento adicional cubista e suprematista (uma linha reta), apontadas no diagrama 6 (Fig. 5). Ao exibir simultaneamente reproduções de obras cujo tema é a figura humana desde um desenho acadêmico, um detalhe de *As banhistas* (1890-94) de Paul Cézanne, um esboço a partir de *A abundância* (1910-11) de Henri Le Fauconnier, obras de Picasso até uma composição suprematista, mostrou um crescente desaparecimento do tema e do objeto. Tal argumento visual serviu para reforçar a defesa de uma arte não-objetiva, livre da necessidade de imitar a natureza: “as coisas

desapareceram como fumaça; para ganhar uma nova cultura artística, a arte se aproxima da criação como um fim em si mesmo e como dominação sobre as formas da natureza”.³²

Abaixo de cada reprodução no diagrama 6, dentro de um círculo semelhante a uma lâmina de um microscópio, estão os elementos adicionais identificados por Malevich nos exemplares estudados, à exceção do desenho acadêmico, que não possui elemento adicional pois seria uma arte de imitação e repetição, não de criação.³³

Malevich inicialmente celebrou o Futurismo como o movimento que revelou a beleza da vida moderna e a “dinâmica das coisas”, afirmando que o movimento ensinou a “destruir os velhos hábitos da mente, despindo a pele endurecida do academismo e cuspiendo na face do velho senso comum”.³⁴ Admitiu o Futurismo como “a pura arte da pintura”³⁵ desvincilhada do compromisso realista de reproduzir o que é visto e o enalteceu como criador de “novas formas, a partir de novas relações com a natureza e as coisas”.³⁶

Contudo, para Malevich, mesmo o Futurismo devia ser superado:

Ontem, nós, com as cabeças orgulhosamente erguidas, estávamos defendendo o Futurismo. Agora, com orgulho, nós cuspiamos nele. E digo que aquilo sobre o que cuspiamos será aceito. Você também deve cuspir no velho vestido e colocar novas roupas na arte.³⁷

Formulações similares aparecem em diversos de seus escritos, como em “Novos sistemas na arte”, de 1919: “Ação estética não é estática, mas em movimento perpétuo, e toma parte na construção de novas formas”.³⁸

Sobre o Suprematismo, Malevich escreveu textos, mas também produziu uma brochura intitulada *Suprematismo*. 34 desenhos,³⁹ impressa em 1920 na Escola de Arte Popular de Vitebsk pelo arquiteto e designer russo El Lissitzky, na época totalmente engajado com o coletivo suprematista Unovis (Campões da Nova Arte). Nesta publicação, mais que palavras, Malevich reproduziu as formas suprematistas básicas, primeiro individualmente, e depois em

combinações mais complexas. O manifesto suprematista é um manifesto visual, sintetizado em sua forma seminal, o *Quadrado Preto*.

Não se deve espantar, portanto, que Malevich buscasse apresentar suas ideias de forma visual, como o fez nos diagramas analíticos. Estes são produções peculiares, nem só texto, nem só pintura, mas algo entre o texto, a pintura e a colagem. Uma observação atenta destes quadros revela que não são apenas esquemas de suas ideias para serem apresentadas a um público (de alunos ou de pares –como era o caso das palestras fora da União Soviética). A combinação entre formas geométricas, reproduções de obras de arte e textos cria uma particular configuração, na qual as formas geométricas são parte do argumento e a organização das imagens revelam algo semelhante ao que Georges Didi-Huberman chamou de “pensamento por imagens”, ao se referir ao “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg, cuja elaboração aconteceu quase que concomitantemente aos diagramas.⁴⁰

Arte e história em montagem

Didi-Huberman reproduziu o diagrama 16 (Fig. 6) de Malevich em seu “Atlas ou a Gaia ciência inquieta”.⁴¹ A ideia de “Atlas” foi compreendida por este historiador da arte como uma espécie de procedimento epistemológico baseado sobretudo no conceito de montagem. No diagrama 16, Malevich dispôs reproduções de obras de arte de forma relativamente diferente dos outros. Três molduras retangulares de orientação vertical definem os limites de cada um dos movimentos (Cubismo, Futurismo e Suprematismo). Acima de cada retângulo, obras de artistas destes movimentos. Abaixo, Malevich justapôs imagens diversas: recortes de jornal, reproduções de imagens, o desenho de um violino em papel transparente, um pedaço de madeira. O artista não usou legendas, mas somente imagens para demonstrar os estímulos ambientais recebidos por cada movimento, ao contrário de outros painéis nos quais o texto conduzia, amarrava o sentido.

Observa-se claramente neste diagrama o uso do recurso da montagem. Malevich estava a par das fotomontagens realizadas por artistas na União Soviética, seja nas produções de seu grande colaborador El Lissitzky ou nos cartazes de

Gustav Klutcis, mas criticou o uso da fotomontagem no cinema, considerando o recurso “ecletico” (para ele, o ecletismo era uma “patologia” na arte), algo que impunha uma “barreira no caminho em desenvolvimento da forma da nova arte ‘como tal’”.⁴²

Malevich ressaltou a montagem como uso da lei dos contrastes,⁴³ mas Sergei Eisenstein, de quem o artista se tornou amigo em 1925, definiu assim o procedimento no cinema: “montagem é colisão”, e “da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito. Então, montagem é conflito”.⁴⁴



Fig. 6 Kazimir Malevich, Diagrama 16: A relação entre a percepção pictórica e o ambiente do artista (no Cubismo, Futurismo e Suprematismo), 1925, técnica mista sobre papel, 72,4 x 98, 4 cm, Museum of Modern Art, New York.

No diagrama 16 as imagens colidem entre si, materialmente justapostas, abrindo para o espectador inumeráveis possibilidades de leitura (de forma semelhante às pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg analisadas por Didi-Huberman).⁴⁵ Pode-se ler as imagens como agrupamentos de conteúdos semelhantes, como as máquinas, engrenagens e zepelins no quadro do Futurismo. Mas como explicar a cena do baile? Na moldura relativa ao Cubismo o padrão é outro, pois Malevich dispôs materiais usados pelos cubistas como um pedaço de madeira e recortes de jornal. A montagem é ali uma verdadeira composição cubista. Ao mostrar o ambiente que teria estimulado o Suprematismo, as vistas aéreas exibem evidentes similaridades formais, especialmente a linha diagonal dinâmica e que foi sistematizada como o elemento adicional do movimento.

Ao identificar o procedimento da montagem no diagrama de Malevich, Didi-Huberman⁴⁶ reconhece seu lugar num seleto grupo de pesquisadores-artistas que, contemporaneamente a Warburg, balançaram as estruturas epistemológicas da época, como Walter Benjamin, Georges Bataille, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, e artistas como Kurt Schwitters, László Moholy-Nagy, Man Ray, August Sander, Walker Evans, Marcel Duchamp, Hanna Höch, Georges Grosz.

As produções destes expoentes da vanguarda histórica contribuem para novas perspectivas epistemológicas, novos paradigmas de pensamento pautados pelo anacronismo, pela transposição de fronteiras disciplinares, pela simultaneidade e não-linearidade. Os diagramas analíticos de Malevich podem ser alinhados a esta atitude que Didi-Huberman identificou em Warburg, de “querer pensar todas as imagens em conjunto, com todas as suas relações possíveis”.⁴⁷

Considerações finais

Como o caráter vanguardista de Malevich transforma a teoria e história da arte? Mais especificamente como o artista opera mudanças na história da arte, considerando que sua preocupação central não era a formulação de teorias e sim uma renovação plástica? Inicialmente, pode-se reconhecer que os diagramas, aparentemente uma representação visual estruturada e simplificada de seus conceitos usando as obras de arte, incorporam uma perspectiva de rejeição ao passado e de superação inclusive de movimentos de vanguarda seus contemporâneos como o Futurismo, “cuspindo” neles e compreendendo que mesmo o Suprematismo em breve não seria reconhecido: “Nós, Suprematistas, abrimos o caminho para vocês. Apressem-se! –Pois o amanhã não nos reconhecerá”.⁴⁸

Há, portanto, uma compreensão de tempo cuja passagem é incessante, o movimento é frenético, constante, e a arte só pode ser vista em permanente fluxo, um movimento eclipsando o outro, sem a ideia de “fenômenos de transmissão e imitação de modelos construídos tradicionalmente” como se compreendia no modelo de história da arte de Winckelmann e que Warburg ajudou a questionar.⁴⁹ Nos

diagramas de Malevich predomina uma paradoxal história do presente, de forma não-linear mas simultânea e não-tautológica, uma vez que admite seu próprio desaparecimento: o Suprematismo não é a meta final da arte, logo ele mesmo não será reconhecido.

As montagens nos diagramas de Malevich apontam ainda para um fazer história como ato de anacronismo, uma vez que remonta ao passado através do conhecimento do presente. Estas produções pouco conhecidas de Malevich parecem sublinhar o papel dos artistas na desestabilização dos alicerces da história da arte como disciplina, não mais prerrogativa absoluta dos historiadores e *connoisseurs*, mas tomada também por representantes da vanguarda. Além de promover grandes mudanças nos padrões da arte, Malevich foi capaz de criar novas formas de conhecimento sobre a história da arte e suas teorias.

Didi-Huberman afirmou que “qualquer historiador da arte para inventar uma nova forma de conhecimento deve inventar uma nova forma visual”,⁵⁰ e classifica o *Atlas* de Warburg como um “poema visual”,⁵¹ como um “objeto de vanguarda”.⁵² O que seriam os diagramas? Objetos de arte ou esquemas teóricos? Os diagramas analíticos de Malevich borram as fronteiras entre o que se constituiu tradicionalmente como uma pesquisa de teoria e história da arte e uma produção artística. E é precisamente nesta indeterminação, neste intervalo que reside sua originalidade e potencialidade para transformar e remontar a disciplina.

Notas

¹ Linda Boersma, “On Art, Art Analysis and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich”, en *Kazimir Malevich 1878-1935* [Catálogo], Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988, pp. 206-223.

² Troels Andersen, *Malevich: Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927* [Catálogo], Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.

³ Linda Boersma, *op. cit.*

⁴ Maria Mileeva, *Import and Reception of Western Art in Soviet Russia in the 1920s and 1930s: Selected Exhibitions and Their Role*, Thesis, PhD History of Art, The Courtauld Institute of Art, London, 2011.

⁵ Christina Lodder, “Transfiguring Reality: Suprematism and the Aerial View”, en Mark Dorrian, Frederic Pousin (eds.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, London, New York, I. B. Tauris, 2013, pp. 95-117.

⁶ Maria Kokkori, A. Bouras, “Charting Modernism: Malevich’s Research Tables”, en Achim Borchardt-Hume (ed.), *Malevich*, London, Tate Publishing, 2014, pp. 158-169.

⁷ Luana M. Wedekin, *Kazimir Malevich’s Charts: ‘Image-Thinking’ as a Pedagogical Tool of an Artist-Teacher*, M.A. Dissertation, M.A. History of Art, The Courtauld Institute of Art, London, 2014.

⁸ Kazimir Malevich, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* [Collected Works in Five Volumes], Moscow, Gileia, Aleksandra Shatskikh, 1995-2004.

⁹ Kazimir Malevich, *The Non-Objective World*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1959; Kazimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933*, vol. 2, London, Rapp & Whiting, 1968;

Kazimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933*, vol. 1, London, Rapp & Whiting, 1969.

¹⁰ Kazimir Malevich, “Introdução à teoria do elemento adicional na pintura” y “Suprematismo”, en Hershell B. Chipp (ed.), *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 341-345 y 345-351. [Publicado originalmente em 1927]; Kazimir Malevich, “O Suprematismo - 34 desenhos”, en Jacqueline Lichtenstein (dir.), *A pintura: vanguardas e rupturas*, vol. 14, São Paulo, Editora 34, 2014, pp. 91-101. [Originalmente publicado em 1920].

¹¹ Charlotte Douglas, “Biographical Outline”, en Galina Demosfenova, Yevgenia Petrova, Charlotte Douglas, Irina Vakar, Sharon Mackee, *Malevich: Artist and Theoretician*, Paris, Flammarion, 1990, p. 18.

¹² Charlotte Douglas, “Biographical Outline”, *op. cit.*; John Bowl, “Kazimir Malevich and Fedor Rerberg”, en Charlotte Douglas, Christina Lodder (eds.), *Rethinking Malevich: Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich’s Birth*, London, The Pindar Press, 2007, pp. 1-26.

¹³ Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”, en Kazimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933*, vol. 1, London, Rapp

& Whiting, 1969 a, p. 21. [Originalmente publicado em 1916].

¹⁴ Jean-Claude Marcadé, *L’Avant-Garde Russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 2007.

¹⁵ Charlotte Douglas, “Biographical Outline”, *op. cit.*

¹⁶ Charlotte Douglas, “Introduction”, en V. Khlebnikov, *The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurist*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 3.

¹⁷ Gerald Janecek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego, San Diego State University Press, 1996, p. 1.

¹⁸ Aleksandra Shatskikh, *Black Square Malevich and the Origin of Suprematism*, New Haven and London, Yale University Press, 2012.

¹⁹ Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”, *op. cit.*, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 21.

²¹ Jean-Claude Marcadé, *op. cit.*, p. 25.

²² A. Bird, *A History of Russian Painting*, Boston, G.K.Hall & Co, 1987.

²³ Denys Riout, “Vanguardas e rupturas”, en Jacqueline Lichtenstein (dir.), *A pintura: vanguardas e rupturas*, vol. 14, São Paulo, Editora 34, 2014, p. 11.

²⁴ Kazimir Malevich, “A Letter from Malevich to Benois”, en Kazimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933*, vol. 1, London, Rapp & Whiting, 1969b, p. 44. [Originalmente publicado em 1916].

²⁵ Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”, *op. cit.*, p. 23.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, p. 28.

²⁸ Aleksandra Shatskikh, *op. cit.*

²⁹ Kazimir Malevich, *The Non-Objective World*, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Aleksandra Shatskikh, *op. cit.*, p. 20.

³¹ Kazimir Malevich Apud Irina Karasik, “The Museum of Artistic Culture: The Evolution of the Idea”, en I. Karasik (ed.), *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*, St. Petersburg, State Russian Museum/Palace Editions, 2001, p. 13.

³² Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”, *op. cit.*, p. 19.

³³ Kazimir Malevich, *The Non-Objective World*, *op. cit.*

³⁴ Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ *Ibidem*, p. 34.

³⁶ *Ibidem*, p. 27.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Kazimir Malevich, “On New Systems in Art”, en Kazimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933*. vol. I, London, Rapp & Whiting, 1969c, p. 84. [Originalmente publicado em 1919].

³⁹ Kazimir Malevich, “Suprematism. 34 Drawings”, en Kazimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933*. vol. 1, London, Rapp & Whiting, 1969d, pp. 123-164. [Originalmente publicado em 1920].

⁴⁰ Aby Warburg, *L’Atlas Mnemosyne*, Paris, L’Écarquillé, 2012. [Originalmente publicado em 1928-1929].

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência inquieta*, Lisboa, Imago, 2013b, figura 69.

⁴² Kazimir Malevich, “Suprematism and Images Triumph on the Screens”, en Kazimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I, London, Rapp & Whiting, 1969e, p. 230. [Originalmente publicado em 1925].

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Sergei Eisenstein, *A forma do filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 41-42. [Originalmente publicado em 1929].

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência inquieta*, *op. cit.*

⁴⁷ *Ibidem*, p. 398.

⁴⁸ Kazimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ Cláudia Valladão de Mattos, “Arquivos da Memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea”, *Anais do II Encontro de História da Arte IFCH/UNICAM*, 2006, p. 223.

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, “Atlas, Exhibition at Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011”, documento electrónico: <http://cargocollective.com/ymago/video/>, acesso 07 de Agosto de 2015.

⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas. Como llevar el mundo auestas?* [Catálogo], Madrid, TF Editores/Museu Reina Sofia, 2010, p. 60.

⁵² Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 405.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Wedekin, Luana Maribele y Makowiecky, Sandra; “Kazimir Malevich: teoria e história da arte em montagem”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 9 | Segundo semestre 2016, pp. 44-53.

Fecha de recepción: 19 de julio de 2016

Fecha de aceptación: 28 de octubre de 2016