



1. Nikolay Tarabukin

Quem foi Nikolay Tarabukin? Por que adotá-lo como fonte e ponto de vista privilegiado sobre o debate artístico na Rússia revolucionária? Nascido em Moscou, em 1889, e tendo estudado filosofia, história da arte e filologia na Universidade de Moscou, Tarabukin participou do núcleo original do construtivismo russo, tornando-se um dos mais ativos e proeminentes membros do movimento, como debatedor, pensador, teórico da arte e autor de textos historiográficos. De 1921 a 1924, Tarabukin foi secretário acadêmico do INKhUK, o Instituto de Cultura Artística, órgão estatal que funcionou de 1920 a 1924, e cujos debates e pesquisas, desenvolvidos pelo Grupo Geral de Análise Objetiva, do qual o autor fazia parte, resultaram diretamente na constituição, em março de 1921, do primeiro Grupo de Trabalho Construtivista. Tarabukin colaborou também com a OBMOKhU, a Sociedade dos Jovens Artistas, um grupo de agitação fundado em 1919, nascido dos Ateliers Livres, que sucederam à dissolução das escolas e academias de arte do *Ancien Régime* czarista.

A OBMOKhU realizou duas mostras, em 1919 e 1920, que apresentavam principalmente cartazes e projetos congêneres, de agitação e propaganda, destinados à mobilização para a Guerra Civil contra os Brancos. A terceira mostra da OBMOKhU, entre maio e junho de 1921, apresentou construções, tornando-se um marco histórico do movimento construtivista e, nesta qualidade, um ponto de referência decisivo, para se situar a emergência do produtivismo como desdobramento crítico do construtivismo. Desta terceira mostra fizeram parte vários trabalhos de Rodchenko (1891-1956), que consistiam em construções espaciais, suspensas por fio, e que levavam adiante a proposta do célebre *Contra-relevo de Canto* ou *Angular*, de Tatlin (1885-1953), feito em 1914-15, após retornar de Paris, onde viu as construções e colagens de Picasso e Braque.

Enfim, foi das atividades destes dois núcleos de pesquisa e debate, INKhUK e OBMOKhU, bem como de instituições congêneres, a VKhUTEMAS (Oficinas Técnico-Artísticas Avançadas) - que funcionava como escola de arquitetura e *design* -, e ainda de debates difundidos em diversas publicações, entre as quais a revista LEF (Jornal da Frente de Esquerda nas Artes)¹, que se engendrou a plataforma construtivista. Logo depois, num intervalo de poucos meses, surge destes mesmos núcleos o movimento produtivista no último trimestre de 1921, propondo o utilitarismo como uma radicalização materialista do construtivismo. Tarabukin, construtivista de primeira hora, foi também um dos autores do movimento de crítica e aprofundamento do construtivismo. Deste modo, ele situa-se entre outros teóricos e escritores produtivistas, com trajetória análoga, como Ossip Brik (1888-1945), Boris Arvatov (1896-1940), Boris Kushner (1888-1937) e Alexei Gan (1889-1940). Ou seja, as referências

1. Para maiores detalhes sobre a publicação, em suas duas fases, como LEF (Moscou, 1923-5, ed.: B. Arvatov, N. Aseev, O. Brik, B. Kushner, V. Mayakovskii, S. Tretyakov e N. Chuzhak) e como Novyi LEF (Moscou, 1927-8, ed. V. Mayakovskii e S. Tretyakov) ver o excelente estudo em que essa revista é abundantemente citada, de LODDER, Christina. *Russian Constructivism. New Haven and London, Yale University Press, 1990, p. 323 (para o Index de citações).*

a Tarabukin, a seguir, não devem ser recebidas como referências a um autor original e singular, mas, como termos de um debate que, em primeiro lugar, é coletivo e público. Igualmente, cumpre ter presente que o construtivismo constitui, além de fenômeno coletivo, também movimento intrinsecamente interdisciplinar, visto que muitos, deste grupo de autores, não se limitaram a escrever, mas trabalharam também em outros campos, como as artes gráficas, a arquitetura, etc.... Dentre os escritos do grupo, as obras de Tarabukin, *Do Cavalete à Máquina* e *Por uma Teoria da Pintura*, publicadas na Rússia em 1923, destacam-se como aquelas que chegaram ao Ocidente, ainda que tendo difusão muito restrita; de todo modo, elas foram traduzidas para o francês, o inglês e o espanhol.

Como muitos construtivistas e produtivistas, Tarabukin caiu em desgraça com a ascensão do stalinismo. O autor não chegou a ser preso como Gan, Kushner, Punin (1888-1953) e outros, mas, no seu caso específico, as portas das editoras se fecharam a partir de 1928, ano em que o seu estudo sobre Bogaevskii foi atacado como “formalista”. Neste ano, também, foi fechada a Academia do Estado de Ciências Artísticas, a GAKhN, centro de pesquisas no qual, Tarabukin, após sua passagem pelo INKhUK, dirigiu uma seção, de 1924 a 28, ocupando-se de cinema e teatro, e principalmente do estudo das obras de Eisenstein e Meyerhold. Tarabukin perdeu daí condição de atuar publicamente e se refugiou num círculo restrito de amigos. Posteriormente a essa data, encontra-se apenas uma referência ao trabalho de Tarabukin, feita pelo filósofo A. F. Losev, em *Dialética do Mito* (Moscou, 1930)². Outros trabalhos de Tarabukin foram editados apenas postumamente, a partir de 1973. Um dos seus estudos mais importantes, *Filosofia do Ícone*, escrito em 1916, veio a ser publicado só em 1999. Há notícia, segundo informa Nakov em 1972 no prefácio da edição francesa das obras de Tarabukin, de que a “obra maior” deste último, *O Problema do Espaço na Pintura*, escrita em 1927, iria ser editada pelo grupo de pesquisas semióticas sobre arte, da Universidade de Tartou, na Letônia.

2. NAKOV, Andrei Boris. “Notice Biographique”. In TARABOUKINE, Nikolay. *Le Dernier Tableau/ Du Chevalet à la Machine; Pour une Théorie de la Peinture/ Écrits sur l’art et l’histoire de l’art à l’époque du constructivisme russe. Présentés para A. B. Nakov, trad. du russe par Michel Pétris et Andrei B. Nakov. Paris, éditions Champ Libre, 1980, p. 19.*

2. Os mais e os menos construtivistas

Quanto à designação do movimento aqui referido como construtivista, e, ao termo distintivo, de produtivismo, cumpre ter em vista, que a última designação, embora corresponda à segunda fase do construtivismo, não desfruta de circulação corrente na terminologia ocidental. Com efeito, é muito mais difundida a designação construtivismo, mesmo quando se faz referência ao produtivismo. Costuma-se então falar, às vezes, de construtivismo utilitarista ... - como se esta designação, tal um predicado suplementar, correspondesse a uma fração minoritária ou secundária, o que vem a resultar num grande equívoco histórico. Em suma, no Ocidente, disseminaram-se contra-sensos em torno do termo construtivista e é preciso, a bem da verdade e do rigor, esclarecer tais equívocos e sobreposições, antes de se fazer qualquer consideração quanto ao movimento russo, isto é, ao construtivismo original, enquanto tal³.

Assim, quando se menciona o termo construtivismo, nos países ocidentais, é comum que ele seja entendido como sinônimo de estilos artísticos

3. Os contra-sensos em torno da difusão do termo construtivismo são historiados em LODDER. *Op. cit.*, p. 1-5. Além disso, para um comentário

pautados pela abstração e geometrização. Neste sentido, identifica-se correntemente o construtivismo com sucedâneos ocidentais de mesma denominação: certos produtos da Bauhaus alemã, o neoplasticismo holandês, o grupo francês Abstração-Criação, o manifesto *Circle*, publicado na Inglaterra, em 1937, e a escola suíça de Ulm, do segundo pós-guerra. É certo que todos estes grupos desdobraram-se, segundo graus variados, a partir de ecos do construtivismo russo, mas, a rigor, eles pouco tem a ver com os princípios e objetivos originais do construtivismo russo.

Deve-se esta confusão histórica em parte à repressão stalinista, em parte ao interesse pessoal de alguns artistas emigrados, que, apagando os traços de origem, apresentaram-se nos países ocidentais como construtivistas autênticos, quando consistiam, na verdade, em opositores da tendência majoritária do movimento construtivista, que, ao se encaminhar para o produtivismo, aprofundou as suas relações originárias com o processo revolucionário. Tais dissidentes, entre os quais os irmãos Naum Gabo (1890- 1977) e Antoine Pevsner (1866-1962), recuam diante dos avanços da revolução, observe-se, nos anos de 1921, 1922, portanto, em período muito anterior ao stalinismo. São estes artistas auto-exilados, que divergem do construtivismo, e, sem esquecer de outros, como Wassily Kandinsky (1866-1944) e Marc Chagall (1887-1985), que nunca se disseram construtivistas - mas, que, sendo emigrados russos e tendo circulado nos meios artísticos de então, não operaram para desfazer a confusão - que contribuíram, de várias maneiras, para que se estabelecesse uma contrafação do movimento, capaz, no caso, de ser conjugada ao capitalismo. Também não se deve esquecer, neste *imbroglio*, o papel da Guerra Fria, que secundou a operação, iniciada pelo stalinismo, de apagamento das origens e diretrizes do construtivismo⁴.

3. A origem

Logo, antes de se entrar propriamente no pensamento de Tarabukin, que se desenvolve, no que tange ao livro *Do Cavalete à Máquina*, de 1922/1923, em torno das controvérsias entre o produtivismo e o construtivismo, é preciso delimitar o terreno em que esta polêmica se desenvolve. Vale dizer, é importante começar por sumarizar o perfil histórico do construtivismo, delineando a sua significação histórica frente à arte precedente, e percorrendo rapidamente o trajeto das suas fontes à emergência do produtivismo, que acarretou a cisão da qual provém, fundamentalmente, a versão ocidental do construtivismo.

Três aspectos ressaltam como posições características do construtivismo original: 1) a vinculação direta e de primeira hora com o movimento revolucionário de outubro de 1917, fundamental para o desígnio construtivista de mudar não só as artes, mas a vida social, como um todo; 2) o internacionalismo, ou a oposição frente ao eslavismo e aos demais movimentos culturais regionalistas, cujo peso moldou funda e notoriamente a tradição cultural da Rússia e das regiões por ela dominadas; 3) a forte interação entre teoria e prática, e a correlata ambição interdisciplinar, que movia o construtivismo a investir, a partir da pintura, sobre diversos campos de linguagem: a escultura-construção, a propaganda-agitação, as artes gráficas, a arquitetura, o design, a

esclarecedor acerca dos conflitos ideológicos e de interesse, envolvidos em torno da difusão deste termo, no Ocidente, ver o interessante texto de BUCHLOH, Benjamin H. D.. "Cold war constructivism". In GUILBAUT, Serge (ed.). Reconstructing Modernism/ Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 85-112. Ver também ALBERA, François. "O que é o construtivismo". In Eisenstein e o Construtivismo Russo. São Paulo, editora Cosac & Naify, 2002, p. 165-71. (coleção Cinema, Teatro e Modernidade) [ALBERA, François. Eisenstein et le Constructivisme Russe. Lausanne, L'Age d'Homme, 1990, p. 118-143.]

4. Ver, a propósito das polêmicas entre os construtivistas, BUCHLOCH. *Op. cit.*; ver também LODDER. *Op. cit.*

fotomontagem, etc...

A vocação interdisciplinar levou um número significativo de construtivistas a conjugar o rigor formal com a não especialização, fazendo com que cada um, individualmente considerado, atuasse em múltiplas frentes: no ensino e na prática criativa, e em várias ordens de linguagem, conforme mencionado. Assim, por exemplo, o poeta Maiakóvskii fez também artes gráficas, tendo se aplicado, neste sentido, não só à edição de livros, mas também à elaboração visual de cartazes.

4. Um novo pacto teoria-prática

Este último aspecto, o da forte interação entre teoria e prática, possui teor enigmático e pede consideração demorada. É, no entanto, indispensável à compreensão do construtivismo e não pode absolutamente ser negligenciado. Para se apreciar o porte histórico da nova espécie de associação entre teoria e prática, promovida pelo construtivismo, cabe estabelecer um paralelo, uma vez que este movimento se pretende situado explicitamente no termo de um vasto arco histórico.

Noutras palavras, o construtivismo é um movimento que deve ser considerado também como um projeto teórico e não só em razão das suas realizações artísticas. Se, por este teor intrínseco e complexo de interação entre teoria e prática, o construtivismo se diferencia de quase todos os movimentos artísticos ocidentais, ele, entretanto, equipara-se, deste ângulo, à vigorosa associação entre artistas e teóricos humanistas, ocorrida em Florença, no século 15, que marcou o resgate do classicismo helenístico e engendrou, em consequência, aquilo que viria a ser denominado de sistema pictórico renascentista.

Neste sentido, o primeiro marco de tal arco histórico, que põe o princípio daquilo que os construtivistas denominarão de *pintura de cavalete*, pode ser emblematicamente assinalado pelo surgimento do *Tratado da Pintura* (1436) de Leon Battista Alberti (1404-72). Assim, como que para estabelecer uma polarização explícita, Tarabukin pronuncia em 1921 a conferência “Foi Pintado o Último Quadro” e escreve, no ano seguinte, a obra, aqui em questão, *Do Cavalete à Máquina*. Saliente-se que este desafio histórico não assinala uma idiossincrasia autoral, uma vez que Tarabukin é apenas um a mais, num coro de muitos construtivistas, a apontar a *morte da pintura*.

Aqui duas ressalvas se fazem necessárias: em primeiro lugar, quando Tarabukin alude à *morte da pintura*, não está se referindo ao seu desaparecimento físico. “Enquanto houver demanda, haverá oferta de pintura e ela continuará”, ele diz. De fato, o que está, sim, em pauta é a perda de importância histórica da pintura; trocando em miúdos, o que afirmam os construtivistas, é que a pintura, após ter funcionado, desde a Renascença, como princípio visual da cultura ocidental, agora, vê-se sem valor histórico e supérflua, à luz da prioridade que exercera, por séculos, como paradigma de outras linguagens. Por que?

Indo à questão posta pelo construtivismo, a idéia de *morte da pintura* refere-se à possível extinção da arte como atividade especial e de bases artesanais, visto que mediante o termo *arte de cavalete*, Tarabukin e outros com-

preendem também todas as demais artes, literatura, teatro, música, etc. Deste modo, a *morte da arte* significa, no caso, a dissolução da arte na vida, e a elevação concomitante da qualidade geral desta a um valor equiparável ao da arte.

Assim, a *morte da arte* torna-se um desiderato comum de muitos artistas do período. No Ocidente, os cubistas e futuristas, e, a seguir, os dadaístas e surrealistas, clamam analogamente pela *morte da arte*, como atividade especial. Neste sentido, segundo anuncia um manifesto de 1921, “os construtivistas declaram fora da lei a arte e seus padres”; ou, ainda, “o pintor é um preconceito do passado, a pintura pereceu”, conforme Malévitch (1878-1935). Escreve analogamente o ex-pintor Rodchenko: “abaixo a arte, meio de fugir de uma vida desprovida de sentido! (...) abaixo os mosteiros, as instituições, os estúdios, os ateliers, os gabinetes de trabalho e as ilhas.”⁵

Para se distinguir precisamente o que está em discussão neste confronto acerca da caducidade da pintura ou da arte de cavalete, é útil retomar a comparação histórica, acima, entre o construtivismo e o *Quattrocento* italiano. Assim, cabe recordar que Cavallini (ativo 1273-1308), Cimabue (c. 1240-1302) e Giotto (c. 1267-1337) atualizaram, entre o final do *Duecento* e o início do *Trecento*, a pintura mural ou o chamado *afresco* à luz do talhe humanista da escultura gótica, elaborando, nesta operação de empréstimo, os primeiros fatores de uma nova racionalidade pictórica. Paralelamente, a pintura de retábulos ganhará importância e autonomia diante da arquitetura e, propiciará, correndo noutra pista, a partir da assimilação da técnica do óleo, um outro gênero de quadros, para a nova clientela burguesa. Neste processo, que segue um curso não linear, de modificações e desenvolvimentos das novas matrizes pictóricas, Brunelleschi (1377-1446) e Alberti formularão, no início do *Quattrocento*, a teoria da arte, que articula geometria, retórica e elementos da filosofia plotiniana ou neoplatônica. Reconcebem, nestes termos, a prática pictórica não mais em bases empíricas, mas como ofício de cunho liberal. Completou-se, nestes termos, a base do sistema pictórico e estético, de caráter metafísico, sobre o qual se edificaria a pintura na Europa Ocidental por mais de quatro séculos.

Observando agora os antecedentes e preliminares do construtivismo, pode-se afirmar que, em síntese, as experiências iniciais da pintura moderna, verificadas no período que vai desde a primeira metade do século 19, com o romantismo e o realismo, até Cézanne (1839-1906) e o cubismo, no início do século 20, procedem à dissolução do sistema renascentista e esboçam novos paradigmas. O construtivismo se concebe como o corolário deste processo e estrutura-se como princípio de um novo sistema estético, ao reunir a prática artística e o pensamento crítico estético numa nova síntese.

Noutras palavras, mediante o construtivismo, tal como se dera por meio de Brunelleschi e Alberti, cinco séculos antes, projeta-se a sistemática de um novo campo: o da arte não representativa. Entretanto, a fim de que não nos percamos nesta comparação, importa insistir que, se os dois arquitetos do *Quattrocento* formularam o campo visual da estética contemplativa e os fundamentos metafísicos da pintura, como atividade oposta e complementar ao sistema produtor de mercadorias - no qual se destacaram, como expoentes, os seus patrocinadores, os banqueiros florentinos Médici -, já o construtivismo, ao

5. Apud ALBERA. Op. cit., 2002, p. 171; Op. cit., 1990, p. 126.

despontar, nos termos apontados, como corolário das primeiras pesquisas modernas, vem rematar, por sua vez, a destruição, já começada pelos artistas modernos precedentes, do campo estético contemplativo, e elaborar os princípios do domínio estético materialista, fundado num novo diálogo entre os processos da arte, do trabalho e da produção.

Neste sentido, é que o construtivismo poderá se apresentar coerentemente como um produto direto da revolução de outubro e como fator do seu aprofundamento. Analogamente, ele se projetará, fundamentalmente e à diferença dos seus sucedâneos ocidentais, a partir do questionamento e da reestruturação não apenas funcional, mas radical das práticas artísticas, inclusive, de sua inserção nas estruturas econômico-sociais. E por isso também é que o construtivismo sucumbirá como indesejável, quando as novas diretrizes da ditadura stalinista procederem à restauração da desigualdade de poder e das divisões de trabalho nas relações de produção, resgatando, em nome da produtividade, o modelo capitalista do trabalho alienado.

Pode-se enfim resumir o que já foi afirmado e adiantar acerca do rumo desta investigação, que a interação das questões da teoria e da prática, à luz das mudanças nas relações trazidas pela revolução de outubro, implica, na prática estética de tratamento e organização dos materiais, uma atividade teórica concomitante, e que tal atividade se dá ao modo de um exercício de pensamento, capaz de refletir sobre o conjunto das relações sociais potencialmente afetadas pelo trabalho artístico.

Em síntese, o ato estético conjugado a uma teoria da história econômico-social, o marxismo, implica a determinação recíproca, no pensamento e na elaboração prática, dos momentos da produção e do consumo ou da recepção, momentos estes, que, no capitalismo, se oferecem não só como distintos, mas isolados. Exceção neste âmbito, fora da URSS, são os artistas que operam e intervêm também sobre a recepção de seus trabalhos; assim, os dadaístas e Duchamp se distinguem, neste sentido, no Ocidente, trabalhando previamente a recepção de seus trabalhos. No construtivismo, entretanto, a integração teoria-prática é a regra.

Deste modo, para se precisar em termos mais concretos a contraposição entre os princípios do construtivismo russo, desdobrados no produtivismo, e aqueles de seus sucedâneos ocidentais, pode-se fixar tal distinção, nos termos de um processo de afirmação crescente, ao longo de certos eixos, que funcionam inter-relacionados, traduzindo os seus movimentos próprios na potência dos outros. São tais eixos dados pelas seguintes diretrizes: primeiro, ao invés de se pretextar a geometria como modelo contemplativo, de linguagem abstrata, a partir de pressupostos idealistas, tal como fizera o suprematismo e se faria recorrentemente no construtivismo ocidental, imbuído, em certos casos de doutrinas espiritualistas e místicas, já no caso russo, o que é determinante é a consideração da inter-relação fundamental e efetiva entre a estrutura da obra, vale dizer, o *tratamento dos seus materiais* próprios ou o *processo de sua produção*, e sua *forma e função* finais, buscando objetivar um regime de experiência estética não contemplativa ou passiva, mas radicalmente ativa e *interessada*, na acepção kantiana, vale dizer, como produto vinculado à mudança dos costumes e valores sociais.

Assim, dá-se a configuração da forma da obra, de acordo com o propósito de conjugar, com o impacto ao modo do *estranhamento*, como queria o teórico formalista Victor Chkloski, e a reflexão estética materialista, a tarefa ético-política de reconstrução, em sintonia com o processo revolucionário, da vida cotidiana. Noutras palavras, dá-se a concepção do produto artístico de modo a se evitar o modelo da experiência estética isolada “desinteressada”, dita, por muitos, “autônoma”, e a se buscar o caráter de uma peça múltipla e reproduzível, apta a circular, de modo amplo e em larga escala, ou seja, fora dos limites estreitos próprios às belas artes. Pode-se observar, paralelamente, que nestas linhas-mestras do construtivismo produtivista se acham algumas diretrizes que seriam assimiladas e difundidas por Bertolt Brecht (1898-1956) e Walter Benjamin (1892-1940). De fato, a Alemanha funcionava então como a primeira caixa de ressonância dos debates russos, e os princípios estéticos produtivistas logo seriam difundidos entre aqueles que estavam diretamente sintonizados com a revolução soviética: além de Brecht, Benjamin e outros escritores, Piscator, Heartfield e dadaístas, Hans Mayer, o diretor do segundo período da Bauhaus, etc.

5. De Cézanne ao novo realismo

Para se entrar propriamente do âmbito no pensamento de Tarabukin, cumpre, por meio das próprias formulações do autor, buscar algumas noções preliminares, que marcam etapas importantes na constituição e na evolução dos debates do construtivismo para o produtivismo. Deste modo, de início, é preciso remontar à obra de Cézanne, que, para o construtivismo, tem significado estratégico. Por que Cézanne é a fonte do construtivismo? “Porque, diz Tarabukin, é a partir de Cézanne que o pintor começa a lançar toda a sua atenção sobre a estrutura material real da tela”. Pode-se entender, no caso, tal estrutura como a ordenação específica dos materiais reais da pintura, vale dizer, a cor, a textura, a pincelada e a sua organização.⁶

É no trabalho de Cézanne, que, para além da dimensão representacional, a estrutura da pintura ganhará destaque, apresentando-se explícita e decididamente, para o seu observador, como foco de atenção incontornável. É sabido como isto se dá. No início da década de 1870, Cézanne começa a sair para pintar, com o amigo Pissarro (1830-1903), e passa a adotar, por influência deste, o costume de trabalhar ao ar livre, e de utilizar a paleta clara.

Entretanto, sem se deter nestes elementos característicos dos impressionistas, Cézanne elabora no final da década de 1870 um modo próprio, marcado, entre outros aspectos, pelo recurso explícito a pinceladas modulares, que são dispostas em pequenos blocos ou séries. Evoluirá, concomitantemente, para a organização descontínua do tecido pictórico, marcado por intermitências, não apenas quanto à orientação das pinceladas - uma vez que as séries ou blocos se dispõem, cada vez mais, ao longo de vetores com orientações diversas -, mas também apresentando descontinuidades, intermitências e lacunas, no que diz respeito aos modelados e aos campos de cores. Em diversas ocasiões, para além destes esgarçamentos na disposição dos elementos da composição, a própria ocupação da tela, ou seja, o tratamento elementar do suporte se

6. Na verdade, pode-se acrescentar aqui, à margem das formulações de Tarabukin, que a exposição explícita da organização do ato pictórico, vale dizer, de uma metodologia de trabalho concretizada no seu próprio desenrolar, manifesto como processo de auto-organização, já se apresentara na pintura de Manet (1832-83), da década de 1870, concomitante ao advento do impressionismo, no momento em que Manet passa a organizar as suas pinceladas de modo repetitivo ou serial, bem como, os seus traços, na gravura, como que se opondo, no próprio surgimento, ao amolecimento das formas e ao solipsismo impressionista.

7. Ver SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism/ A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 116.

8. *Em sentido contrário, pode-se apontar a disseminação da lenda, que é fruto do mal-entendido ou da má escuta de Émile Bernard, que, como se sabe, ao ouvir o pintor dizer - "eu fico sendo o primitivo do modo que eu descobri" -, interpreta tal frase, não como sinal de consciência histórica, mas como testemunho depressivo de uma personalidade idiossincrática. A partir daí se disseminou a idéia, acolhida por muitos historiadores, entre os quais Roger Fry (1866-1934), de que o trabalho de Cézanne era largamente inconsciente, quando não ingênuo, como chegaram a dizer Bernard e Maurice Denis. Ver, por exemplo, DENIS, M.. "Cézanne". (1907). In Théories, 1890-1910: du Symbolisme et de Gauguin vers un Nouvel Ordre Classique. 1912, p. 251 e 246. Apud SHIFF. Op. cit., p. 132. Ver também BERNARD, É.. "Réfutation de l'impressionisme". In L'Esthétique Fondamentale et Traditionelle. p. 138-9. Apud SHIFF. Op. cit., p. 132. Para um roteiro mais detalhado de tais afirmações, resumidas por Shiff, algumas provenientes de cartas, e outras, de artigos, ver notas 37-41, à p. 271.*

mostrará materialmente descontínuo, uma vez que o pintor apresentará quadros com porções não pintadas, nas quais a tela assoma à vista.

Qual a razão disto? Observadores variados, que presenciaram Cézanne pintando, como os críticos-artistas R.P. Rivière, J. F. Schnerb e Émile Bernard (1868-1941), reportam, espantados, que o pintor começava a pintar, sem qualquer esquema ou composição prévios, e assim seguia, fazendo a sua pintura evoluir mediante a ocupação sucessiva das regiões adjacentes, como que caminhando passo a passo, sem saltar de uma parte da tela para outra, como é normal num trabalho de composição. E, assim fazendo, sua preocupação maior, tomada por ele mesmo como ato de autenticidade e sinceridade no processo de trabalho, era a de nunca se corrigir.⁷

O resultado conhecido são as assimetrias e deformações, que se fizeram tão próprias à sua pintura, quanto a ambição representacional. O que pretendia Cézanne com este modo desconcertante e aparentemente paradoxal, para aqueles que, diante da vaga subjetivista do impressionismo, aspiravam, como os simbolistas, Bernard e Maurice Denis (1870-1943), e seus sucedâneos formalistas, à geometrização e à atualização da ordem clássica? Por certo, Cézanne estava evitando, algo que se pode distinguir claramente, hoje, mas, assim fazendo, espantava mesmo os seus adeptos e próximos - como os simbolistas. Ou seja, Cézanne, contrariando a tradição, evitava impor a hegemonia da composição, com suas regras, sua lógica e suas combinações, sobre a prática ou sobre o tratamento físico do material pictórico.

Instituíam-se, nesta nova economia, a arte processual, expondo às claras a prática artística, isto é, algo que, desde sempre, ou seja, desde as sociedades primitivas, segundo o produtivismo, embora com grau de habilidade e de resultados variados, fizera parte do ato artístico, a saber, o cuidado e o trato otimizador dos materiais escolhidos. Nesta linha de interpretação, portanto, a arte processual tem o mérito e manifesta a consciência superior, de expor a sua fabricação e os seus nexos, priorizando-os sobre a função referencial de representar formas e aspectos estranhos a ela, sejam as formas da natureza, sejam aquelas referidas à subjetividade.

A radicalização da descoberta ou da guinada cézanniana, é, pois, que aponta a via do construtivismo russo; guinada, esta, que, antes de mais nada, é o resultado de uma tomada de consciência materialista, por parte de Cézanne, que passa a conferir soberania à prática, diante da composição.⁸

Sem se considerar aqui os avanços que o cubismo introduz, nesta nova economia pictórica, depurando a forma processual de sua extração subjetiva, presente em Cézanne, para torná-la, quanto à sua origem, impessoal e abstrata tal um módulo ou engrenagem de máquina -, pode-se afirmar, em conclusão, que será a radicalização da dimensão processual da arte, que se dará na fase *analítica* ou dos objetos *não utilitários*, transcorrida de 1919 a 1921 - aquela que os construtivistas também denominaram fase de "laboratório", justificando-a como "experiências em vista da futura produção".⁹

É então que se consolidam e ganham terreno as noções de *objeto* - operante nos debates russos desde 1915, em oposição àquela de *obra de arte* -, e, ainda, aquela de *arte não-objetiva* - que é empregada por Malévitch e pelos construtivistas, em resposta a Kandinsky, e, que, não deve ser confundida com

a noção deste último de arte abstrata, porque as concepções suprematistas e construtivistas se querem materialistas e concretas. Em suma, para se emprestar, do teórico formalista Victor Chkloski, a formulação dessa distinção: “as obras de arte não são mais janelas abrindo para um outro mundo, mas são objetos”.¹⁰

Em síntese, dá-se, neste limiar, a superação da dimensão representacional da arte e a postulação de um objeto com valor em si, isto é, cujos nexos estão postos nele próprio e não em alguma instância externa. Malévich denomina isto de *novo realismo pictórico*. Forja-se aí uma nova noção de realismo, inteiramente distinta daquela ingênua, derivada do naturalismo. Nas palavras de Tarabukin,

*“o artista constitui nas formas de sua arte sua própria realidade e concebe o realismo como consciência do objeto autêntico, autônomo quanto à sua forma e quanto ao seu conteúdo”.*¹¹

6. A arte após o “último quadro”

Tal é o terreno do qual vai brotar o debate lançado por Tarabukin. A discussão construtivista incidirá a partir daí sobre duas questões decisivas, para o produtivismo: a da oposição intrínseca entre as idéias de *composição* e de *construção*; e a do caráter utilitário dos objetos, ou da *construção* construtivista - posto que aqui também se instalará, logo, uma oposição.

Data deste período, precisamente, de 20 agosto de 1921, por ocasião da mostra $5 \times 5 = 25$, na qual Rodchenko apresenta três pinturas, *Cor Vermelha Pura*, *Cor Azul Pura* e *Cor Amarela Pura*, a conferência já citada de Tarabukin, no INKhUK, intitulada “Foi Pintado o Último Quadro”, na qual se tem o apogeu do *construtivismo analítico* e também a sua superação iminente, conforme procura apontar Tarabukin. Cabe retomar aqui as próprias palavras deste, com referência a uma destas telas de Rodchenko, porque contêm um calor insubstituível, claro e expressivo da nova posição, que se está afirmando no interior do construtivismo. Diz Tarabukin a respeito do que chama de *último quadro*:

“Era uma pequena tela quase quadrada e toda coberta unicamente de vermelho. Esta obra é extremamente significativa da evolução sofrida pelas formas artísticas no curso dos últimos dez anos. Não se trata de uma etapa que poderá ser seguida por outras, mais novas, porém do último passo, do passo final efetuado no termo de um longo caminho, a última palavra a partir da qual a pintura deverá se calar, (trata-se) do último ‘quadro’, executado por um pintor. Esta tela demonstra com eloquência que a pintura, enquanto arte da representatividade - o que ela sempre foi até agora -, chegou ao fim do caminho. Se o Quadrado Negro sobre Fundo Branco, de Malévich, continha, apesar da pobreza do seu senso estético, uma certa idéia pictural que o autor tinha chama do de ‘economia’, ‘quinta dimensão’, a tela de Rodchenko é, em contrapartida, despojada de todo conteúdo: é um muro cego, estúpido e sem voz. Mas, enquanto elo de um processo de desenvolvimento histórico, ela

9. NAKOV, Andrei Boris. “Introduction”. In TARABOUKINE. *Op. cit.*, p. 29.

10. CHKLOVSKI, Victor. *Literatura i kine-matograf. Berlin, 1923. Apud NAKOV, A. B.. “Présentation”. In TARABOUKINE. Op. cit.*, p. 12.

11. TARABOUKINE. *Du Chevalet Op. cit.*, p. 26.

12. *Idem*, p. 42.

'faz época', caso se a considere não como um valor em si (o que ela não é) mas uma etapa numa cadeia evolutiva"¹².

Em novembro do mesmo ano, Rodchenko, sua esposa Varvara Stepanova (1894-1958) e outros construtivistas irão renunciar à *arte de cavalete*, como dizem, e proclamar o perecimento de tal linguagem, para se dedicarem à produção de objetos, com caráter utilitário, aprofundando o seu compromisso revolucionário. Abre-se, com isto, uma cisão, no grupo construtivista, uma vez que o INKhUK adere em peso às teses produtivistas, enquanto os descontentes seguem os passos de Kandinsky, que já havia deixado o Instituto no começo do ano, e, rumam para o exterior, auto-exilados, como os irmãos Gabo e Pevsner, que já mantinham, há tempos, muitos contatos com o Ocidente¹³. Ambos, apesar de se referirem recorrentemente às formas mecânicas e geométricas, nunca abandonaram as concepções de *composição* e arte, como experiência de contemplação.

13. Ver BUCHLOCH.
Op. cit..

Neste quadro histórico, o texto em questão, *Do Cavalete à Máquina*, de Tarabukin, que aparece em 1923, entre as publicações do Proletkult, constitui uma arma central deste conjunto de debates. Na polêmica, aqueles que se autodenominam os *artistas de esquerda*, e reivindicam-se para si a trajetória construtivista, propõem, nesta segunda fase, um novo patamar reflexivo e prático para o movimento. Proclama-se, então, na fase produtivista do construtivismo, a hora do utilitarismo e da dissolução do objeto.

Entrementes a reação conservadora, que ganhará força plena com o stalinismo, também já se arma. Em 1921, forma-se a Nova Associação dos Pintores, que, na sua mostra anual de 1922, convocará à luta contra "a arte especulativa dos produtivistas", defendendo uma pintura "realista e representativa"¹⁴.

14. Ver NAKOV. In
TARABOUKINE
Op. cit., p. 16.

7. Construção x Composição

Quais os princípios, afinal, da discussão no seio do grupo construtivista, proposta por Tarabukin, mediante este texto? Para se explicar o cerne da oposição entre *composição* e *construção*, pode-se dizer que, quanto à esfera subjetiva, a *composição* se refere a uma atitude de contemplação passiva, enquanto que a *construção* se traduz num modo dinâmico de agir pelo material. É a este aspecto, portanto, que se refere a conhecida definição da forma, em termos materialistas, feita por Tatlin, como "produto da força dinâmica resultante das suas relações"¹⁵.

15. Ver ALBERA.
Op. cit., 2002, p. 239.

Para distinguir a *composição* da *construção*, Tarabukin afirma que a primeira diz respeito ao momento da representação, e engloba, portanto, elementos ilusórios na pintura, tal como os efeitos volumétricos, de profundidade, aqueles temporais, de caráter rítmico, os de luminosidade, mediante o uso da cor, etc.... Já, a *construção* elabora exclusivamente a organização dos elementos materiais e reais, a saber, a cor, a textura, a massa e a pincelada ou a técnica de tratamento do material. Daí que, quando se dá a passagem da superfície plana, da pintura para o espaço real, no qual o artista, como Tatlin e os membros da OBMOKhU, passa a lidar com materiais reais, como ferro, vidro, madeira, verifica-se um ganho de autenticidade. Logo, mais ainda do que no

Contra-relevo angular, de Tatlin, que, requer todavia, conforme salienta Tarabukin, um ponto de vista único, é, de fato, nos seus contra-relevos centrais, e principalmente, nas obras espaciais-construtivistas, da terceira mostra da OBMOKhU, entre as quais figuram algumas construções suspensas de Rodchenko, que se encontra plenamente evidenciada e potenciada, nesta interação efetiva com o espaço real, a noção de construção.

Assim, resumidamente, para se fixar a distinção em questão, a *composição* compreende operações ilusionistas, enquanto a *construção* lida apenas com o material e os elementos reais e concretos da pintura - ou, para dizer, com palavras atuais, pode-se sugerir que a *construção* se distingue exclusivamente na esfera da literalidade. Isto posto, é possível estabelecer, de acordo com a conclusão dos produtivistas, a superação da *composição*, enquanto princípio estético puro, vinculado à bidimensionalidade e historicamente associado à noção de representação, para se afirmar a verdade materialista superior da *construção*, articulada à organização de elementos materiais e reais, e, portanto, emancipada do ilusionismo da representação.

8. Da *morte da pintura* à vida como arte

Neste sentido, o do advento de um estágio superior de verdade e autenticidade, é que se pode entender o entusiasmo do comentário de Tarabukin, a propósito de um relatório apresentado em 24/11/1921, por Ossip Brik, numa sessão do Instituto da Cultura Artística, relatório, este, que foi endossado por 25 artistas construtivistas-produtivistas. O documento preconizava a transferência do Instituto de Cultura Artística, o INKHOUK, que pertencia ao Comissariado de Educação, para o Conselho Superior da Economia Nacional. Em tal ocasião, Tarabukin comenta, com entusiasmo, a respeito da nova concepção da arte, como atividade produtiva, a ser realocada numa pasta econômica:

“a morte da pintura, a morte da arte de cavalete não significa a morte da arte em geral. A arte continua a viver não como forma determinada, mas como substância criadora (...) a arte vê se abrir diante de si horizontes de uma amplitude excepcional” ¹⁶.

Como entender tal júbilo, endossado por tantos artistas, diante desta mudança histórica? Também consonante é a proclamação de Maiakovsky: “O construtivismo deve se tornar a forma superior de ‘engenharia’ das formas da vida inteira”¹⁷. Em suma, conclui-se que, uma vez que o ideal da autonomia estética passa a consistir na abolição efetiva de todas as suas limitações anteriores - limitações, estas, que eram dadas pela distinção entre arte e trabalho e arte e vida -, dissolvem-se, logicamente, todas as distinções tradicionais entre arte e vida; entre contemplação e produção; entre os domínios da arte pura e da arte aplicada ...

Logo, em síntese, o ideal de autonomia da arte se converte na idéia de superação da arte (metafísica ou contemplativa), para que a arte, efetivamente, conquiste todas as esferas da existência social. Em consequência, coloca-se para os artistas, engajados em campos antes vedados a eles, a tarefa maior de

16. Cf. TARABOUKINE. *Du chevalet Op. cit.*, p. 49; *ver também* p. 72.

17. Cf. MAIAKÓVSKY. *Lef. n. 1. 1923. Apud ALBERA. “O que é o construtivismo”*. *Op. cit.*, 2002, p. 169.

revolucionar a percepção e a consciência da maioria. Neste sentido, os artistas-produtivistas pretendem abandonar os ateliês e reivindicam intervir e atuar nas fábricas.

Verifica-se aí, que, o segundo dos tópicos, mediante os quais se estabelece a diferença entre o produtivismo e o construtivismo analítico, vale dizer, a questão do utilitarismo ou da urgência dos artistas abandonarem a confecção de objetos inúteis, como os quadros e esculturas, decorre diretamente da superação crítica da idéia de composição.

Neste ponto, a intervenção de Tarabukin empenha todo o seu vigor em prol da radicalização reflexiva do debate, uma vez que o foco de sua crítica se volta contra seus pares construtivistas, dedicados à arte analítica:

*“A pintura e a escultura de atelier - quer a sua representatividade seja naturalista (...), alegórica e simbolista (...) quer ela tome um caráter não-objetivo, como na maioria dos jovens artistas russos contemporâneos - (ela) é sempre uma arte de museu, e o museu per-manece (...) ao mesmo tempo, como a causa e a finalidade da criação. Eu incluo também entre os objetos de museu, cuja destinação não é a atividade prática vital, a pintura espacial e os contra-relevos (de Tatlin). Tudo aquilo que é criado pela ala “de esquerda” da arte con-temporânea não encontrará sua justificação, senão nos muros do museu, e toda a tempestade revolucionária terá o seu apaziguamento no silêncio desse cemitério”*¹⁸.

18. Cf. TARABOUKINE. Du chevalet Op. cit., p. 47.

Questionando a posição da arte “não-objetiva”, que fora alimentada pelo formalismo, pelo suprematismo e pelo primeiro construtivismo, Tarabukin, em nome do desdobramento produtivista do construtivismo, reitera:

*“O mundo atual apresenta ao artista exigências inteiramente novas: ele espera dele não “quadros” ou “esculturas” de museus, mas objetos socialmente justificados por sua forma e destinação”*¹⁹.

19. Idem, p. 48.

Entretanto, importa notar que a crítica de Tarabukin não se detém aí, e lança-se também contra atitudes, só aparentemente produtivistas, como as de Malévitch e Tatlin. Estes optam, o primeiro, pela aplicação à porcelana de formas suprematistas, fazendo bules e apetrechos de chá; e, o segundo, ao renejar os seus “contra-relevos inúteis”, nas suas próprias palavras, opta pelo *design* de objetos, como “caçarolas úteis”. Tarabukin julga tais atitudes ingênuas porque transportam, para a fábrica, a perspectiva do atelier, ou seja, aquela concepção voltada para a produção de objetos especiais²⁰.

20. Idem, p. 63.

9. A questão do trabalho

Quais seriam então as novas formas de arte, que, sucedendo “à morte da arte de cavalete”, “vêm se abrir”, como diz, “diante de si horizonte de uma amplitude excepcional”?²¹ Tarabukin designa-as pelo termo russo *mastersvo*, junto com o de produtivismo. O tradutor inglês opta por “*production skill*”, algo como “habilidade de produzir”, enquanto que o francês traduz a mesma noção por “*maîtrise productiviste*”, algo como “maestria, soberania, domínio produtor ou potência produtivista” ...

21. Idem, p. 49-50.

Como Tarabukin precisa tal noção, à qual atribui a preservação do teor essencial da arte, que não desaparece mesmo com a morte dos modos artesanais ou de cavalete? Segundo diz, demonstrando propósito de conceituar a arte, para além de qualquer situação dada no passado ou no presente,

*“O problema da maestria produtivista não pode ser resolvido pela ligação superficial entre a arte e a produção, mas unicamente (...) pela ligação entre o próprio processo de trabalho e a criação. A arte é uma atividade que supõe, em primeiro lugar, domínio ou maestria e habilidade. A maestria ou domínio é, por natureza, imanente à arte. Nem a ideologia, que pode tomar aspectos muito diversos, nem a forma, em si mesma, ou o material, que variam infinitamente, não permitem designar-se concretamente a arte, como uma categoria de criação sui-generis. É só no próprio processo de trabalho, no processo que tende para a maior perfeição de execução, que reside a marca reveladora da essência da arte. A arte é a atividade a mais aperfeiçoada aplicada à conformação do material”.*²²

22. *Idem*, p. 53.

Destas palavras, pode-se concluir que a arte é posta como uma forma superior de trabalho. Logo, o que o autor tem em vista, mediante tal formulação, não é outra coisa, senão a redefinição da arte, como trabalho não alienado ou emancipado. Um tal alcance fica explícito na formulação a seguir:

*“Cultivando a idéia de maestria (ou domínio), em cada gênero de atividade, nós contribuimos para aproximar a arte do trabalho. A noção de artista torna-se sinônimo daquela de mestre. O trabalho sofrido e sob coerção, do operário, torna-se maestria, arte, ao passar pelo cadinho da criação, que lhe comunica uma tendência à perfeição. O que significa que todo homem que trabalha, qualquer que seja a sua forma de atividade - material ou puramente intelectual - cessa, no momento em que ele se encontra animado pela vontade de fazer seu trabalho à perfeição, de ser um operário artesão, para se tornar um mestre-criador. (...) A ligação orgânica entre o trabalho e a liberdade, a criação e a maestria inerente à arte, pode ser realizada pela integração da arte ao trabalho. Conectando-se a arte ao trabalho, o trabalho à produção e a produção à vida, à existência cotidiana, resolve-se, no mesmo golpe, um problema social extremamente complexo”.*²³

23. *Idem*, p. 54.

Entretanto, pergunta-se: como realizar concretamente, e do ponto de vista da produção artística, este desiderato revolucionário, uma vez que, como se viu, Tarabukin recusa a aplicação à produção do mero saber artístico, conforme procuraram fazer, seja Malévich, seja Tatlin, ao buscarem a confecção de produtos especiais, segundo a via paradigmaticamente explorada, como se sabe, pela Bauhaus?

De fato, não se trata, para Tarabukin, de modificar os produtos, aperfeiçoando a sua excelência, mas, sim, de exercer a ação transformadora sobre o processo de trabalho, e afetar, pois, diretamente o trabalhador. Diz então ele:

“A arte, assim compreendida, é realmente capaz de mudar a vida, porque

24. *Idem*, p. 56.

ela transforma o trabalho, base de nossa vida, tornando-o maestria, criação, alegria. A arte do futuro não será guloseima (quer dizer, um bem sólido) mas trabalho transformado".²⁴

10. Elefantes e borboletas

Porém, do ponto de vista das estratégias artísticas, como implementar isto? No que diz respeito à concepção de trabalho do artista, é preciso constatar, ressalta Tarabukin, o desaparecimento do valor do objeto, em geral, como consequência direta da produção em série. Assim, o artista atento aos processos industriais de produção poderá notar que

"a participação de muitas indústrias é necessária à fabricação de qualquer produto. O objeto perde toda individualidade no processo de produção", e ainda que

"numerosos produtos atuais não se apresentam mais como objetos, mas como complexos de objetos, indissolivelmente ligados no processo de consumo, e formando um sistema - ou bem nem se trata mais de trabalho materializado. Assim, tal é o caso da utilização de energia elétrica, um sistema complexo de instalações que fornece mercadorias, sob a forma de luz, calor, força motriz, etc. Nós chegamos por aí a um conceito novo, o de dispositivo²⁵, desconhecido nas condições de uma cultura material, menos desenvolvida. Enfim, a produção em série apaga as fronteiras da noção de objeto, ao conduzir a uma redução extrema do tempo de exploração do objeto, indo por vezes até a utilização deste uma única vez. (...) O objeto perde, pois, sua razão de ser, como algo concebido para um tempo de utilização importante, e se torna uma coisa que se consome uma única vez: não é mais um elefante, mas uma borboleta efêmera".²⁶

25. O termo correspondente é traduzido por *appareillage*, na versão francesa; e, por *installation*, na versão inglesa.

26. *Idem*, p. 65.

Para não concluir com esta anotação, de impressionante agudez, mas que pode lançar alguma confusão, posto o ar de semelhança potencial com situações atuais - o que poderia induzir o incauto a crer que o programa produtivista implantou-se, nas artes, independente de toda base política, econômica e ética condizente - é importante somá-la às palavras de Alexei Gan, em seu tratado *Construtivismo*, de 1922:

"... o construtivismo não é um fenômeno só nosso. Ele se desenvolve a partir de condições vivas, que se erguem a partir da condição das forças produtivas. E, dependendo das condições das forças produtivas, isto é, dependendo das diferentes formas sociais, adota diferentes inclinações. A estrutura social e política da URSS e a estrutura capitalista da Europa e da América são completamente diferentes. Naturalmente, o construtivismo não é o mesmo. O nosso construtivismo declarou uma guerra sem trégua com a arte, porque os meios e as qualidades da arte não são suficientemente poderosos para sistematizar os sentimentos do nosso meio revolucionário. Ele é cimentado pelo sucesso real da revolução e os seus sentimentos são expressos pela produção material e intelectual. No Oci-

dente, o construtivismo confraterniza com a arte... Nosso construtivismo colocou-se um objetivo claro: encontrar a expressão comunista das estruturas materiais. No Ocidente, o construtivismo flerta com a política, declarando que a nova arte fica de fora da política, mas que não é apolítica. Nosso construtivismo é agressivo e inconciliável: ele engaja uma batalha severa contra os parasitas, contra os pintores de direita e de esquerda, numa palavra, contra todos aqueles que defendem, mesmo levemente, a atividade estética especulativa da arte. Nosso construtivismo está lutando pela produção material e intelectual de uma cultura comunista".²⁷

27. Cf. GAN, Alexei. *Konstruktivism*. p. 69. Apud LODDER. *Op. cit.*, p. 238.

** Este texto, que constitui parte do resultado de uma pesquisa (2002-3) financiada pela Bolsa Vitae de Artes, foi também apresentado, sob a forma de palestra, em 23/09/2003, no ciclo Cultura de greve/ Greve é formação, no departamento de Artes Plásticas, da ECA-USP, sob o título: "O debate 'produtivismo versus construtivismo' e o tema da 'morte da pintura' na URSS da década de 1920".

* É professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.