

# ARTE SOVIÉTICA PÓS-REVOLUCIONÁRIA: DA FACTOGRAFIA AO REALISMO OU O CREPÚSCULO DA VANGUARDA

**Carlos Vidal**

*Assistente na Faculdade de Belas Artes  
da Universidade de Lisboa. Artista, crítico de arte.*

## 1.

**a)** Analisarei as linhas essenciais das vanguardas históricas soviéticas e, ao mesmo tempo, procurarei definir o conceito de *vanguarda*, crendo que as movimentações de início de século denominadas «vanguardas soviéticas» não têm legibilidade fora dessa comparação, que suponho importante para a compreensão da sua singular evolução.

**b)** Quanto às vanguardas, genericamente, não existe uma dinâmica una que as agregue nem ao que nelas é conflitual (além de contraditório) por natureza. Encontramo-nos num movimento dialéctico (sem síntese): estas experiências e manifestações formais presumidamente de «dianteira» (estética e política) desencadeiam uma resistência mais ou menos oculta, suscitando dinâmicas regressivas subsequentes, situação claramente verificável na evolução das vanguardas históricas soviéticas como nas neovanguardas (anos 60 / 70); emergindo das primeiras o realismo socialista e das segundas os «regressos» à pintura, à expressão e à representação (narrativa).

**c)** Deste modo, as vanguardas como pulsão destrutiva, *tabula rasa* (um dos aspectos expressos na figura *legislativa* do «Manifesto»), abrem espaço, desde o seu *interior*, ao surgimento de antíteses conservadoras ou regressivas.

**d)** As linhas essenciais das vanguardas históricas soviéticas serão aqui trabalhadas contextualizando uma possível sustentação da dialéctica apresentada.

## 2.

Uma análise das linhas evolutivas das vanguardas soviéticas considerará um apogeu na década iniciada em 1910 (com alguns anos de anterior-

ridade à revolução, portanto) e uma crise, decadência, ou existência dificultada por razões várias até um desaparecimento pelos anos 20, processo que *oficialmente* terminará em 1932, aquando da reunião do Comité Central do Partido Comunista da União Soviética determinando a criação por decreto da União dos Escritores e a supressão da conflitualidade artística no país. Data de 25 de Maio desse ano um artigo publicado no *Literatournaia Gazeta* onde, pela primeira vez, surge o termo «realismo socialista», consolidando o fim das vanguardas históricas e estabelecendo normas de vigilância para os artistas, sequência de factos que culminará em 1934 na realização do 1º Congresso dos Escritores da URSS marcado pelas famigeradas intervenções de Andrei Zdanov.

Interessa-me averiguar se o realismo socialista se impôs somente por decreto governamental ou se algum tópico das suas linhas fechadas se vinha entretanto detectando no seio da complexa, contraditória e conflitual realidade não só da prática como da teoria formadora das vanguardas.

Para tal, será imperioso o exame do conceito de vanguarda, conceito que tem uma génese e uma história independente da arte soviética, não nos esqueçamos. Destas observações iniciais pode deduzir-se que nas vanguardas há sempre uma bifurcação decisiva, instabilidade que poderá (ou não) estar na origem das suas evoluções e involuções, concretamente das evoluções e involuções que a própria vanguarda imporá em resultantes sempre imprevisíveis: disse atrás que, nas vanguardas soviéticas, aos movimentos mais fulgurantes de inovação se seguiu o realismo socialista, como depois das tensões desmaterializantes das décadas de 60 e 70, no contexto da arte ocidental, deparámos não apenas com um retorno claro à representação como à objectualidade.

Quanto à bifurcação das vanguardas (incluindo a soviética), destacaria estes pólos:

**A)** A arte das vanguardas (evitarei referir-me à «vanguarda», para não sugerir uma inverosímil *unidade*) vai interessar-se essencialmente por processos de inovação formal – primazia do *medium* – alheando-se da evolução e dos movimentos sociais (nas vanguardas soviéticas esta linha de trabalho dá origem à «Faktura»).

**B)** A arte de vanguarda interessa-se essencialmente por processos de intervenção social, procurando acompanhar, em vários dos seus domínios (económico, político, tecnológico), a evolução da sociedade (nas

vanguardas soviéticas esta linha de trabalho gera uma realidade significativa, a «Factografia»).

Não pretendendo uma resposta definitiva, a minha primeira hipótese, ou conclusão, aponta para o facto de os realismos predominantes na arte soviética de Estado serem resultado deste segundo pólo [ B ], que teria imposto uma obrigação mimética, propagandística e didáctica à prática artística.

### 3.

**3.1.** A vanguarda, à entrada do século XX, estabelece-se como uma situação plural e contraditória, nela e perante o que a rodeia, agindo sem *centro*, gerando movimentos, teses e teorias estéticas desconexas. Por isso, a vanguarda não ocupa uma posição absolutamente hegemónica, pois na arte moderna e contemporânea somos confrontados com múltiplas sequências imprevisíveis.

Apesar dessa pluralidade, partirei do princípio que há movimentos, correntes, artistas, obras que se enquadram no qualificativo «vanguarda» e outros não. O que significa que há uma definição possível, apesar de fluida e complexa, para «vanguarda», e há objectos que exemplificam essa difícil definição e uma sua história ou matriz específica.

**3.2.** Vejamos a origem do conceito e os seus primeiros passos a partir de uma colagem entre vanguarda e política (até 1870). Segundo Renato Poggioli, a vanguarda como lance de radicalização transformadora começa por ser subsidiária da acção política; o radicalismo vanguardista, até 1870, não existe no exterior da literatura política. Leia-se Baudelaire (o caderno de notas *Mon coeur mis à nu*, entre 1862 e 1864), por exemplo, onde o termo «les littérateurs d'avant-garde» significa escritor político e de esquerda. Com o mesmo sentido teria Bakunine utilizado o termo na sua revista de curta duração (neste caso em 1878, em Chaux de Fonds, Suíça) precisamente intitulada *L'Avant-Garde*. A vanguarda cultural é posterior a 1870, e Poggioli refere a sua génese, ou mais concretamente a passada paralela das duas vanguardas – a política e a cultural:

Na realidade, apenas alguns anos depois de 1870, quando o espírito francês superou, sem a esquecer, a crise nacional e social representada pelo desastre da guerra prussiana, e pela revolta e repressão da Comuna, começa uma certa imagem de vanguarda a tomar forma; jun-

tamente com a primeira [política], surge então uma segunda significação. Apenas a partir daí se começa a designar em separado uma vanguarda artístico-cultural, continuando efectiva a designação de uma vanguarda sociopolítica. Tal foi possível porque, por um instante, as duas vanguardas surgiram unidas (...).<sup>1</sup>

Vemos então que, ao afirmar que há movimentos, correntes, artistas, obras que se enquadram no qualificativo «vanguarda» e outros não, tal significa que a vanguarda vai coexistir simultaneamente com aquilo que são as suas contradições internas (e apontámos dois entendimentos para o termo, sua definição e prática) e com o que a rodeia historicamente e da vanguarda, das suas leis e manifestos, no fundo, quase nada pretende. Veremos seguidamente como é que a dependência da histórica e da política vai minar alguns alicerces da vanguarda artístico-cultural.

Para além da estratégia militar, de onde é importado o termo vanguarda, vimos que a sua raiz é política para depois se tornar estética. Até 1870, com Baudelaire, o escritor de vanguarda era um escritor comprometido. Proporia agora uma primeira definição do termo para localizar aquilo que na história da arte lhe pode ou não pertencer.

Vanguarda é tudo o que se *compromete* (e a todos quer comprometer) como força-de-lei num determinado momento e, simultaneamente, se pretende projectar como *futuro*, o que ocorrerá sob a forma de *inevitável repetição* (completando e assegurando a veracidade da ocorrência anterior, do *acontecimento primeiro*, acto que apenas se pode chamar de «acontecimento» quando recoberto por essa mesma repetição) numa *presença constante*. Pensando na sua constância, pode considerar-se a existência de um substrato de vanguarda em todo o acto (*evenemencial*) criativo. Simplificando: não há acontecimento sem repetição, isto é, cada gesto criativo propagar-se-á pelo tempo numa espécie de *contemporaneidade perpétua*.

Ao dizer-se que *a vanguarda é tudo aquilo que é força-de-lei num determinado momento* (numa sequência temporal não linear), está a propor-se uma norma totalizante, quando não mesmo, para alguns, totalitária, só que tal sucederá por razões de *inclusão* e nunca de *exclusão*. Quer dizer que, no campo das artes, *aquilo que é força-de-lei num determinado momento* é acima de tudo um conjunto irreparável de enunciados nunca «plurais» porque predominantemente contraditórios. Isto sabemos consti-

<sup>1</sup> Renato Poggioli, *Teoria dell'Arte d'Avanguardia* (1962), ed. ut: *The Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1962, p. 10.

tuir a condição criativa moderna: a condição criativa moderna (e seu património) clarifica este ecoar de um gesto através do tempo, como desenvolverei, fazendo coexistir materialização, objecto e desmaterialização com uma teoria de «mediações pobres» (actualmente ostensiva nalguns artistas, justamente contra o mercado *high-tech*) e correlativa rematerialização. Sucessão interminável de crítica e regresso ao objecto e à forma, actualmente entendida nos termos heterodoxos de Bataille: *informe* e *heterológica*. A forma vanguardista dissocia-se da sua materialidade procurando espaços de ruptura. Reinstaurando depois a matéria em moldes regressivos ou «ostensivamente pobres».

Tal significa que a vanguarda não pode deixar de se ler segundo modelos em contradição: o de um *prolongamento histórico* (que pretende a vanguarda como natural prossecução da história da arte e do século XIX em particular, bem como da sua vocação demiúrgica e fundacional); da *ruptura* (pouco estimulante quando previsível conceptual e ideologicamente, mas ainda assim a considerar no plano das intenções: de facto, a ruptura permanente foi uma proposta concreta, na arte e na política); e, por fim, da *expansão* (aproximando-se aqui a vanguarda da noção de experimentalismo, ou de uma progressão cruzando disciplinas – o que é diferente da *ruptura* e do equívoco *progressivista* tão claramente negado por Clement Greenberg).

As *leis das vanguardas* podem ainda ser, com maior ou menor pertinência, e num segundo e diferente plano de abordagem, sujeitas a uma releitura a partir de outro conjunto de modelos; como o *traumático* (equivalente ao *prolongamento*: uma obra conseguida *prolonga* um tópico conseguido de uma obra anterior); o *retórico* (onde predomina a *ruptura*); e o *anatômico-biológico* (as disciplinas estéticas alargam-se na experimentação).

**3.3.** Se a *vanguarda é a manifestação de um conjunto de forças de lei*, ou de *tudo o que é força de lei num determinado momento* – em que a *força de lei de um movimento* (de uma corrente ou de um manifesto) *nunca pode ser suficientemente «forte» para anular a força de lei pertença de outro* – e se essa totalidade apenas nos surge como testemunho de uma *vocação inclusiva*, e não o seu contrário (na medida em que a vanguarda é a realidade paradoxal da *Lei*, com maiúscula, *que inclui todas as leis*, mesmo as que contradizem a universalidade irreal da «LEI»), diremos que esta proposição é simultaneamente introdutória e conclusiva, na medida em que a inclusão da contradição impede o maior erro das vanguardas, ou de um certo e restrito entendimento das vanguardas – erro que se apoia em determinações burocráticas institucionais que não contemplan a inclusão da contradição, preferindo antes

uma simplificação unidimensional (do tipo arte=vida), corporizada numa «via oficial» que mais não é do que um estereótipo difícil de remover.

Derrida, em *Anne Dufourmantelle Invite Jacques Derrida à Répondre: De l'Hospitalité*, a propósito precisamente de uma Lei (com maiúscula) da Hospitalidade, universal e pura, que consistiria na determinação-obrigação de albergar alguém sem nada lhe perguntar (quem é, de onde vem ou porquê), explica o processo da Lei (que aqui podemos comparar ao entendimento generalista das vanguardas), a qual não existiria (não existe) sem se multiplicar nas leis que gera: «A Lei está sobre as leis. Portanto, acaba por se tornar ilegal, transgressiva, fora da lei (...) a lei incondicional (...) necessita das leis, requiere-as. É uma exigência constitutiva. A Lei não é efectivamente incondicional se não se tornar efectiva, concreta, determinada, esse é o seu ser como o seu dever-ser. Diferentemente, arriscar-se-ia a ser abstracta, utópica e ilusória».

Por isso as vanguardas se multiplicam em movimentos que entre si se contradizem sem se anularem, sem que nenhum tente ou possa riscar qualquer outro, nem tão-pouco rasurar o próprio conceito de vanguarda. Há a *perfectibilidade da Lei* (a Vanguarda) e a *efectividade* ou *pervertibilidade das leis* (as vanguardas). Ainda no mesmo contexto da Lei da Hospitalidade, Derrida refere-nos: «Para ser o que é, a Lei necessita das leis que a negam, ou algumas vezes a ameaçam; por vezes, corrompem-na, pervertem-na. E tal devem sempre poder fazer».<sup>2</sup>

#### 4.

**4.1** Restringirei agora a minha análise à situação artística soviética saída da Revolução de Outubro, laboratório que é, como se percebe facilmente, o melhor campo de trabalho para entendermos esta realidade: a pluralidade dissonante da realidade artística e dos movimentos existentes, concretamente a postura oposta dos artistas que se comprometiam com as questões exclusivamente formais em relação aos outros que consideravam que as questões de ruptura e inovação formal (geralmente abstractas) eram de somenos, pois o que interessava era participar na revolução social, é o campo formador das vanguardas soviéticas.

Seguindo o importantíssimo ensaio de Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography»,<sup>3</sup> consideraremos que os artistas da

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Anne Dufourmantelle Invite Jacques Derrida à Répondre: De l'Hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 75.

<sup>3</sup> Ver Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography», *October*, 30, 1984, repub: *October: The First Decade, 1976-1986*, The MIT Press, 1987 (pp. 77-113).

«forma» separados das convulsões sociais (para eles a arte era aliada da nova sociedade se fosse invenção formal pura e não propaganda mimética), se integram na linha denominada Faktura e os outros na Factografia – temos os dois tempos da arte soviética de vanguarda, na medida em que ao experimentalismo da Faktura sucedeu a mimetização socioindustrial da Factografia.

Faktura e Factografia pontuam a produção artística soviética nas três primeiras décadas do século XX. Mas conviria começar por olhar para o panorama artístico em causa sem estes filtros. Todas as movimentações artísticas radicais, consideradas ainda em *bruto*, despertaram o interesse dos estrategos e dos ideólogos da Revolução, e nessa sequência realizou-se, poucos dias depois da vitória bolchevique, a reunião de Smolny, para a qual foi convocada, pelo Comité Central Executivo das repúblicas soviéticas, a elite intelectual de Petrogrado (Alexandre Blok, Maiakoski, o encenador Meyerhold, os pintores Petrov-Vodkine e Natan Altman), com o objectivo de acordar a colaboração futura entre a nova liderança e os artistas.

Apesar das primeiras manifestações, na URSS, de vanguarda artística radical (futurismo, produtivismo e construtivismo) derivarem, como salientou Walter Benjamin, da chamada «arte burguesa ocidental», estas não passaram despercebidas aos governantes nos primeiros anos pós-revolucionários, sobretudo a Lunatcharski, Comissário do Povo para a Educação, pelas hipóteses que ofereciam de cobertura às seguintes virtudes programáticas genéricas: reconstrução – ou *refundação* – do mundo pela arte; construção da sociedade futura; superação da tradição; equivalência arte de vanguarda e arte de esquerda.

Programa que preencheria a terceira das três frentes de combate anunciadas pelo próprio Lenine em 1917: a frente política, a frente económica e a frente cultural, na qual, para além da prática artística, se adicionavam objectivos de ordem educacional, como a erradicação do analfabetismo até 1928.

Apesar dos altos cargos concedidos aos artistas mais inovadores da época – criação do Instituto da Cultura Artística, presidido por Kandinsky, organismo que em 1923 foi também dirigido por Malevich na sua secção de Leninegrado; criação dos Ateliers Superiores de Artes, que contaram com professores como Rodchenko, Naum Gabo, Anton Pevsner ou Liubov Popova –, apesar desta efervescência, uma *mega-máquina* anti-vanguardista (termo que Lewis Mumford cunhou, em *Le Mithe de la Machine*, para definir as estruturas dos regimes totalitários) começou a ser erigida logo em 1917.

O Estado tinha o monopólio da vida artística e todas as instituições czaristas foram extintas: a Academia Imperial; os museus, que foram nacionalizados; bem como os esboços já existentes de mecenato cultural. Passado pouco tempo, em 1919, começaram a surgir divergências claras entre alguns artistas (que posteriormente abandonariam o país) e a política do Estado. Entre estes encontravam-se Kandinsky e Marc Chagall.

4.2. Não obstante o abafamento inevitável dos modernistas, nestes primeiros anos de revolução foi existindo um pluralismo evidente, nomeadamente no panorama literário, manifesto na coexistência de vários grupos ou organizações que se posicionavam de modos distintos perante a ideia de hegemonia intelectual e artística do proletariado.

Tivemos a VAPP, associação pan-russa de «escritores proletários», cuja orientação estética estava patente no próprio nome; depois, por oposição, dois outros grupos que não destacavam essa hegemonia intelectual do proletariado, a classe ascendente (num messianismo que não previu o triunfo da futura pequena burguesia planetária): o LEF (Frente de Esquerda), grupo que teve Maiakovski como figura tutelar e que propôs, acima de tudo, a criação de formas artísticas revolucionárias, privilegiando a forma/*medium* em relação ao conteúdo: leia-se, por exemplo, o manifesto «Viveiro dos Juizes»:

«1 – Deixámos de considerar a estrutura e a pronúncia das palavras segundo regras gramaticais, não vendo nas letras senão discursos orientantes. Desmembrámos a sintaxe. 2 – Conferimos sentido às palavras segundo o seu carácter gráfico e fonético. 3 – O papel dos prefixos e sufixos foi reconhecido por nós. 4 – Em nome da liberdade do facto individual desprezamos a ortografia».

A Maiakovski juntar-se-iam o director de teatro Meyerhold, os escritores I. Babel, Seifúlina e Trétiakov, que viria a morrer num campo estalinista. Registemos também um terceiro grupo, situado além daqueles que reconheciam ou não a hegemonia do proletariado: eram os nacionalistas como Iessenin e Ehrenburg, autores bucólicos, de intensa ligação à terra e irreconciliados com a revolução. Por último, um quarto grupo, os denominados «escritores burgueses», grupo em parte resultante da NEP (Nova Política Económica) liberalizante de Lenine: os dramaturgos Alexei Tolstoi e Bulgakov (próximos de Stanislavski).

Na passagem para a década de 20, os artistas inovadores e revolucionários perderam definitivamente o combate travado, de uma forma ou de outra, contra a mega-máquina *concentrada* do Estado, que desde os primeiros anos da revolução vinha ampliando o seu poder. A edificação geral dessa mega-máquina e sua relação estrutural com a arte e a cultura foi assim definida por Igor Golomstock:

1. O Estado declara que a arte (e a cultura no seu conjunto) é uma arma ideológica e um instrumento de luta ao serviço do poder.
2. O Estado adquire o monopólio de toda a manifestação da vida artística do país.
3. O Estado constrói um aparelho exaustivo para controlar e dirigir a arte.
4. Entre a multiplicidade dos movimentos artísticos existentes, o Estado escolhe somente um, o mais conservador, aquele que melhor responde às suas necessidades, e declara-o oficial e obrigatório.
5. Enfim, o Estado declara guerra sem freio a todos os estilos e movimentos não oficiais, decretando que eles são reaccionários e hostis à classe, à raça, ao povo, ao partido ou ao Estado, à humanidade, ao progresso social ou artístico, etc.<sup>4</sup>

Se quisermos seguir Hannah Arendt, obtemos uma correcta síntese destes princípios: a partir da edificação da mega-máquina do Estado, a sua vida cultural fica submetida a três factores – a *ideologia*, a *organização* e o *terror*.<sup>5</sup>

Os princípios míticos e teleológicos dos despotismos de estado na URSS aparentaram-se com o «progresso», mas um progresso sempre centralizado na disciplina emanada do Chefe (contudo, deve-se contrapor a disciplina estatal estalinista à indisciplina mais criativa do maoísmo – mas esse seria assunto para outro texto). Em determinado momento a arte oficial confundiu-se com uma das mais conservadoras categorias estéticas, o retorno de uma *figuração reactiva*, nesse ponto e à sua maneira *uma estética radical* (ainda que primária e conceptualmente ilustrativa): o *realismo* de tipo demiúrgico. E repare-se também como o fulgor demiúrgico deste realismo se inscreve no cinema, *medium* moderno, em *A Terra*, 1930, de Dovjenko, por exemplo – já em plena era estalinista.

<sup>4</sup> Igor Golomstock, *Totalitarian Art* (1990), ed. ut: *L'Art Totalitaire*, Paris, Carré, 1991, p. 13.

<sup>5</sup> Hannah Arendt, citada por Golomstock, *ibidem*, p. 86.

O realismo socialista foi arregimentado e oficializado na década de 30. Contudo, a sua escalada rumo ao poder total começou com alguma antecedência e preparação gradual, passos premonitórios que convirá seguidamente descortinar. Dataram sensivelmente de 1921 os primeiros sinais de que o realismo destronaria o abstraccionismo vanguardista. Coincidentemente, ou não, esse ano foi também o do massacre de Kronstadt (a revolta de marinheiros que reivindicaram uma imprensa livre para operários, camponeses e militantes anarquistas).

## 5.

**5.1.** Em seguida, a imposição do realismo socialista surgiu com a rapidez e a habitual arbitrariedade dos decretos governamentais (que é igual nos totalitarismos e nas democracias). Foi pois por um decreto de 23 de Abril de 1932 que o Comité Central do Partido Comunista criou a União dos Escritores da URSS, órgão «unitário» destinado a pôr fim ao pluralismo das correntes literárias e estéticas atrás apresentadas. Quanto à expressão «realismo socialista» propriamente dita, ela surgiu pela primeira vez, como disse, num artigo do *Literatournaia Gazeta* em 25 de Maio, também de 1932.

Os seus conteúdos programáticos foram estabelecidos com o contributo do próprio Estaline numa reunião de escritores em casa de Gorki, transformado para o efeito no intelectual chefe-de-fila do regime, em 26 de Outubro do mesmo ano. Ressaltou desta reunião a caracterização do escritor como um *engenheiro de almas*, fórmula que o próprio Estaline empregou, mas que foi, concretamente, roubada a Trétiakov e à primeira vaga de artistas vanguardistas e revolucionários. Que, em contextos diferentes, propuseram a definição de artista como *psico-engenheiro*.

Em Agosto de 1934, no 1º Congresso de Escritores da URSS, o realismo socialista teve como porta-estandarte o famigerado Andrei Zdanov. Discursando em nome de Estaline, encarregou-se de passar o seguinte receituário aos artistas das letras: caber-lhes-ia o dever de *conhecer a vida* a fim de a «pintar» com fidelidade, e tal significaria pintá-la numa *dinâmica revolucionária*. Eram estes os tópicos norteadores da acção estética zdanovista: a *fidelidade* (formal e conteudística); a *obediência* (a uma pseudo-história); por fim, a assunção de uma função chamada de *educativa da classe operária*, finalidade estritamente didáctica.

Este programa sinalizou a morte definitiva de toda a modernidade soviética, substituída por uma linha artística não menos radical (radicalidade emblematizada numa *figuração reactiva, tout-court, primária*). Esta

completa regressão, no fundo, não deixou de corresponder a uma certa «inovação» processual: quer dizer, ironicamente, mas não apenas, também podemos ver *radicalidade* em regressões absolutas e totalmente dissociadas do tempo e do espaço (recordemo-nos do *Spätstil* de Theodor Adorno, conceito que talvez aqui não seja aplicável).

Não inteiramente satisfeito com a vitória das suas teses na década de 30, Gorki foi ao ponto de classificar a década progressista 1907-1917 como um período artístico obtuso e irresponsável, que mais não fez senão a «propaganda do sistema burguês ocidental».

**5.2.** As duas primeiras correntes citadas disputaram, a seu tempo, a hegemonia do movimento vanguardista: VAPP e LEF, respectivamente, proximidade à Factografia e à Faktura. Benjamin Buchloh<sup>6</sup> analisa esses dois tempos das vanguardas soviéticas a partir dos diários de Alfred Barr, fundador do MOMA que viajou pela URSS entre 1927 e 1928. O primeiro período estabeleceu-se entre 1913-1920, chamemos-lhe Faktura, com proposições auto-reflexivas, sistemáticas e paracientíficas (dados a partir dos quais mais tarde trabalharão Joseph Albers, a Bauhaus, ou a Abstracção-Criação); neste espaço a pintura e a escultura redefiniam-se redefinindo as estruturas perceptivas do espectador. Num segundo período, a Factografia, a arte foi gradualmente perdendo a sua autonomia e, como o próprio nome indica, tentou colar-se aos «factos». Nestes termos, autores como El Lissitzky, Sergei Tretyakov ou Rodchenko, como que colocam a estética numa zona *in-between* futuramente sem saída, propondo que a função «reportagem» (a arte como um novo tipo de jornalismo) predominasse sobre as anteriores investigações, agora apelidadas de «formalistas». Ao percebermos que daqui deriva uma parte do que mais tarde (anos 60-70, neovanguardas) iremos entender por «fusão arte-vida», teremos igualmente de estudar a ligação da Factografia ao realismo socialista, ou o modo como a primeira nos encaminhou para o segundo.

Numa síntese apressada de dois tempos do século XX, poderei dizer que, na URSS, o triunfo da Factografia sobre a Faktura conduziu as vanguardas ao beco sem saída do realismo socialista, enquanto que na Europa e América a persistência livre de pressupostos afins à Faktura conduziria a um interminável ciclo de experiências formais auto-reflexivas, definin-

<sup>6</sup> Buchloh, ob. Cit.

do expansivamente o significado do modernismo – e consideremos aqui «Avant-garde and kitsch», de Greenberg,<sup>7</sup> um texto decisivo.

## FAKTURA

1913 – 1920

A Faktura corresponde a alguns tópicos propostos pela corrente crítica denominada *formalismo russo*, campo de trabalho oriundo, desde finais do século XIX, dos estudos literários. Citaremos Bakhtine e Victor Shklovsky, desde S. Petersburgo e Roman Jakobson, de Moscovo.

Recusavam:

- A crítica como divagação poético-filosófica
- O simbolismo
- A sobrecarga política na interpretação das obras
- A crítica como forma de jornalismo

Defendiam:

- A obra de arte em si, a sua autonomia e auto-reflexividade
- Uma utópica ciência da literatura
- A partir destes tópicos, desejavelmente, poderia mesmo chegar-se a uma definição da literatura.

Segundo Benjamin Buchloh, esta experimentação autolegitimada e auto-suficiente da forma radicalizou os pressupostos do modernismo. Surgiu em manifestos como «Bofetada no gosto do público», de David Burluk ou no *Manifesto Raionista* de Larionov em 1912. Era o conceito central dos objectos e instalações de Lissitzky e Vladimir Tatlin, numa primeira fase. Marcou Maiakovski (ver acima «Viveiro de Juizes»), e levou a influência de Malevich a pintores como Rozanova e Liubov Popova.

## FACTOGRAFIA

Década de 20

Antes do mais, conviria atentar em alguns aspectos do período entre 1919 e 1923, sensivelmente, para melhor compreendermos qual a prática

<sup>7</sup> Cfr. Clement Greenberg, «Avant-Garde and kitsch» (1939), republicação ut: *The Collected Essays and Criticism*, Vol 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944 (John O'Brian, org.), University of Chicago Press, 1986. Este texto, verdadeiramente fundador, enfatiza as dinâmicas contraditórias das vanguardas ao mesmo tempo que estabelece a auto-reflexividade e reivindicação de autonomia estéticas como fulcro do modernismo. Greenberg examina o modo como a vanguarda necessitou dos ideais revolucionários para isolar o conceito de «burguesia», de que se queria separar; por outro lado, na junção entre vanguarda e boémia, o artista pretendia afastar-se das dinâmicas sociais, dos ideais burgueses tanto quanto dos revolucionários. Esta tese da autonomia consideraria, e Greenberg será o seu protagonista, que o medium (na pintura ou na literatura) é o responsável e a matriz da forma, do conteúdo e da significação.

«formal» que serviu de mediação/transição entre a Faktura e a Factografia, averiguando se podemos aí detectar o preâmbulo do futuro triunfo da estética realista. A estratégia formal a que me refiro é a colagem, formalização que repõe, contra o predomínio da abstracção experimental anterior, todas as modalidades possíveis de iconicidade e de representação figurativa didáctico-propagandística.

Efectivamente, a colagem tem objectivos comuns ao posterior realismo, sobretudo: o alargamento dos públicos e a chamada educação das massas, pressupostos que entregariam a anterior arte de vanguarda ao arsenal crítico já montado pela propaganda estalinista. Diagnóstico que Benjamin H. D. Buchloh também elabora a partir da análise de obras características da época como as de Rodchenko, El Lissitzky e Gustav Klucis. Walter Benjamin, no seu conhecido ensaio «O autor enquanto produtor» explicitará (1934) o problema deste modo:

...antes de perguntar: como se relaciona a poesia com as relações produtivas da época, gostaria de perguntar: como se situa nela? O objectivo imediato desta questão é determinar a função que a obra assume nas relações de produção da escrita numa época. Por outras palavras, o seu objectivo é a técnica escrita da obra. Designo o conceito de técnica como aquele que, nos produtos literários, torna acessível uma análise imediata e materialista da sociedade.<sup>8</sup>

Nos apontamentos diarísticos da viagem à União Soviética (entre 1927 e 1928), relatava Barr<sup>9</sup> que um autor como Sergei Trétiakov, por exemplo, se desinteressara da pintura porque esta evoluiu para uma total abstracção, tendo igualmente deixado de escrever poesia para se dedicar a uma espécie de *reportagem* interventiva. Barr concluía que os artistas abandonaram a pintura na tentativa de encontrar um modo de produção aproximável da industrialização em marcha na União Soviética. Confirmaria esta tendência novamente em visitas de 1927 aos ateliers de Rodchenko e El Lissitzky.

## 6.

Ficamos assim com os dois pressupostos fundamentais das vanguardas, tomando o caso soviético como moldura determinante para o entendimen-

<sup>8</sup> Walter Benjamin, «O autor enquanto produtor» (1934), em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. port., Lisboa, Relógio d'Água, 1992, pp. 139-140.

<sup>9</sup> Cfr. Alfred H. Barr, Jr, «Russian Diary» (1927-1928), em Barr, *Defining Modern Art* (Irving Sandler, Amy Newman, orgs.), Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1986 (pp. 103-137)

to da evolução da arte moderna no resto da Europa e, seguindo o pensamento (anti-Factografia, digamos) de Clement Greenberg, nos EUA.

Resumidamente, a Factografia, a segunda fase das vanguardas soviéticas depois de 1920, relevou um artista comprometido com a sociedade e com os seus modos de produção abandonando por isso os processos «tradicicionais» (a pintura, nomeadamente) em favor de uma mimetização industrial, por vezes também denominada *Produtivismo*. Os artistas trocaram a pintura pela linguagem das massas em consonância com a euforia industrial, dando a poesia lugar à «reportagem» e, conseqüentemente, entregando a experimentação ao realismo.

Buchloh sublinha, a este propósito, algo muito importante. No seu regresso da União Soviética, Alfred Barr traz um objectivo: impedir a entrada de uma estética produtivista nos Estados Unidos. O que nos poderá conduzir a Clemente Greenberg, cujas teses sustentadas desde os anos 30 nos EUA são uma prova de que as posturas formalistas, ou seja, de uma ênfase auto-reflexiva da forma, continuaram os tópicos da Faktura soviética. Para isso, bastaria ler os três ensaios decisivos de Greenberg neste âmbito, considerando a sua significativa influência histórica: «Avant-Garde and Kitsch» (1939), «Modernist Painting» (1960) e «After Abstract Painting» (1962). E terminaria com uma longa citação do mais conhecido e polémico, «Modernist Painting»:

A civilização ocidental não foi a primeira a caminhar em redor de si mesma para questionar os seus próprios fundamentos, mas foi a civilização que mais longe se empenhou nessa tarefa. Eu identifico o Modernismo com a intensificação, ou mesmo exacerbação, desta tendência autocrítica iniciada na filosofia de Kant. Na medida em que foi o primeiro a criticar os meios do próprio criticismo, vejo em Kant o primeiro modernista. (...) Evidenciou-se desde logo que a área exclusiva e própria de competência de cada arte coincidia com tudo o que era exclusivo da natureza dos seus meios. Tornou-se tarefa da autocrítica eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que, possivelmente, pudesse vir emprestado dos meios, ou pelos meios, de qualquer outra arte. Por conseguinte, cada arte deveria tornar-se «pura», e em sua «pureza» encontrar a garantia dos seus padrões de qualidade e independência.<sup>10</sup>

## LINGUAGEM «ZAOUM» COMO ANTECÂMARA DO SUPREMATISMO

José Quaresma

Assistente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

*A sismologia CULTURAL—a tentativa de registo das viragens e deslocões da sensibilidade que regularmente ocorrem na história da arte, da literatura e do pensamento—distingue habitualmente três ordens diferentes de magnitude. Num dos extremos da escala, encontram-se aqueles tremores da moda que surgem e se desvanecem ao ritmo da passagem das gerações, (...). A uma segunda ordem de magnitude pertencem essas deslocões mais extensas cujos efeitos vão mais fundo e mais longe formando extensos períodos de estilo e sensibilidade compreendidos numa duração de séculos. Isto deixa liberta uma terceira categoria para essas deslocões esmagadoras, (...) que parecem fazer estremecer o mais sólido e substancial das nossas crenças e convicções, deixam grandes áreas do passado em ruínas (...), e estimulam um frenesim de reconstrução.<sup>1</sup>*

A Linguagem trans-mental - «zaoum» segundo a expressão em cirílico -, assim como a respectiva repercussão e troca com o domínio das artes plásticas, nomeadamente a pintura coeva de Malévitch nos anos 1913-14, inscreve-se nesta terceira categoria da sismologia cultural, esboroando, a par de outras vanguardas dos primeiros decénios do séc. XX, a solidez dos valores e crenças instituídas.

Porém, fenómeno cultural ainda mais extremo, a vontade de ser vanguarda e o messianismo reconstrutor não se limita a fazer vacilar o estado da arte e da literatura anteriores ao aparecimento das primeiras vanguardas, tais como o Fauvismo, o Cubismo, o Expressionismo e até o Futurismo. Também estas - ainda que recém-aparecidas e sem tempo de sedimentação suficiente para o respectivo abandono, mas já com muitos resultados proporcionados devido à intensidade da respectiva experimentação -, são alvo dos “franco-atiradores” que pugnam pela estética e pelos procedimentos “transmentais”. Leiamos a título de exemplo aquilo que afirma Malévitch a propósito do cubo-futurismo:

<sup>10</sup> Clement Greenberg, «Modernist Painting» (1960), repub. ut: *The Collected Essays and Criticism, Vol 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969* (John O'Brian, org.), University of Chicago Press, 1993, pp. 85, 86

<sup>1</sup> Malcolm Bradbury, James McFarlane, *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*, London, Penguin Books, 1991, p. 19.