

El Lissitzky e o espectador da revolução

Ivo Braz

FCSH-UNL-História da Arte (Bolsheiro FCT - PD/BD/114157/2016)

braz.ivo@gmail.com

Introdução

“As revoluções são a festa dos oprimidos e explorados”. Era nestes termos que, em 1905, Vladimir Lenine¹ desenvolvia a célebre afirmação de Karl Marx, o qual havia descrito as revoluções como sendo as *locomotivas da história*². Porém, logo após afirmar a potência criativa das massas, Lenine concentra a sua atenção no papel organizador do partido: “em tais períodos é necessário que também os dirigentes dos partidos revolucionários apresentem as suas tarefas de um modo mais amplo e audaz (...) mostrando a via mais curta e mais direta para a vitória completa, incondicional e decisiva” (Lenine, 1977).

Embora estas passagens possam ser lidas no âmbito da polémica em torno da *espontaneidade*³, um outro aspeto, por ventura mais relevante, ressalta destas linhas: o carácter aporético das próprias revoluções ou, dito de outro modo, a tensão irresolúvel que as revoluções sempre contêm entre o cálculo das condições que tornam a participação possível e a promessa de uma participação incalculável, incondicional e absoluta.

De certo modo é em face desta aporia – que diz respeito à participação e, por conseguinte, à própria *partilha do sensível* – que os artistas soviéticos irão desenvolver a sua atividade após 1917. De facto, embora as vanguardas soviéticas comunguem com as restantes vanguardas históricas a aspiração a uma ligação entre a arte e a vida, a sua singularidade resulta sobretudo da relação que estabelecem com o

This article analyses the theory and praxis of the spectator developed by the Soviet artist El Lissitzky following the October Revolution. We will examine how his work is based on a tension between activity and activation and between emancipation and mobilization. A tension that disappears when his exhibition techniques are appropriated by fascism and by capitalism and the emancipation is canceled or reduced to mobilization. As we observe this process from our late-capitalist contemporaneity, we will defend the need to look once again to the spectator of the revolution and to the experiences of oscillation and groping that constitute him as an “ek-static” spectator. A spectator that invites us to get involved in a heterogeneous praxis of being-in-common.

contexto revolucionário⁴ e, portanto, das inflexões que essa aspiração genérica adquire perante as possibilidades abertas pela revolução.

De um modo geral estas inflexões surgem distribuídas entre dois extremos: de um lado encontramos uma valorização da dimensão artístico-formal na criação de uma nova forma de vida⁵, do outro deparamo-nos com a aspiração a uma dissolução da arte na própria vida através de uma determinação *materiológica* ou de uma orientação funcional⁶. Porém, esta distinção tende a complexificar-se quando consideramos as propostas concretas desenvolvidas por cada artista. Um exemplo particularmente significativo, neste âmbito, é-nos dado pelo trabalho de El Lissitzky, no qual as diversas oposições – suprematismo ou construtivismo, dimensão artística ou dimensão técnica, superestrutura ou base – são simultaneamente *canceladas, preservadas e elevadas* mediante uma passagem do espaço artístico convencional para o espaço “real”.

No presente artigo procuraremos demonstrar - através da análise dos *Prouns*, dos *Demonstrationsräume*, e do *design* de pavilhões soviéticos – que esta conceção do espaço é indissociável do público que o percorre e que, por conseguinte, os trabalhos de El Lissitzky contêm uma teoria e uma praxis do espectador. Uma teoria e uma praxis que é indissociáveis da própria aporia revolucionária entre as condições de participação e uma participação incondicional.

A afirmação do novo

Entre os textos que o arquiteto e matemático florentino Antonio Manetti dedicou ao pintor renascentista Filippo Brunelleschi encontramos o seguinte relato da demonstração da perspetiva levada a cabo por este último, no início do século XV, frente ao Batistério de Florença⁷:

Since in such a painting the painter had to postulate beforehand a single point from which his painting must be viewed (...) such that no errors resulted from looking at it, as any divergence from this spot would alter what the eye perceived, he had made a hole in the painted panel (...). Which hole was as tiny as a lentil bean on the painted side and on the other one widened like a pyramid (...) to the circumference of a ducat or a bit larger. And he required that whoever wanted to look at it place his eye on the reverse side (...) and that the person looking hold it against his eye with one hand and with the other hold a flat mirror directly opposite in such a way that the painting was reflected in it (...) such that to look at it, under the various specified circumstances (...) it seemed that one was seeing truth itself. (Manetti cit in Damisch 1994, 115-116).

Quando, passados cinco séculos, El Lissitzky inicia a descrição do seu *Prounenraum* referindo que este não se destinava a ser visto “through the key-hole” (Lissitzky 1968a, 361) não podemos deixar de colocar a hipótese do artista

soviético se confrontar aqui, precisamente, com o fantasma de Brunuleschi ou, pelo menos, com as suas diversas reaparições ao longo da história da pintura.

Antes de podermos seguir El Lissitzky através do *Prounenraum* é importante, porém, que observemos o conjunto de pinturas, desenhos e gravuras que o artista vinha desenvolvendo desde 1919 e onde - sob a designação de *Proun* (*projeto para a afirmação do novo*) - explorava diversas possibilidades formais e espaciais através de uma linguagem abstrata e geométrica.

Nos textos escritos nestes anos Lissitzky manifesta a convicção de que os meios especificamente pictóricos haviam-se tornado insuficientes tanto para garantir a continuidade da pintura⁸ como para decretar o seu fim⁹. Os *Proun* surgiam assim como um *espaço-entre* ou a “interchange station between painting and architecture” (Lissitzky 1968b, 325). Contudo, a célebre afirmação do artista soviético não implicava apenas uma declaração da *morte da pintura* mas correspondia, sobretudo, ao confronto entre duas concepções distintas de arte. A primeira, sob o nome de pintura, remetia para as convenções académicas e para a velha ordem socioeconómica que as sustentava. A segunda, sob o nome de arquitetura, propunha-se *afirmar o novo* - ou seja, a nova realidade saída da revolução - através da superação dialética das oposições entre o individual e o coletivo, o técnico e o artístico, a função e o conceito (Lissitzky 1971).

Daí que, para Lissitzky, a afirmação do novo tivesse a sua primeira e mais profunda manifestação numa reformulação da própria espacialidade:

We saw that the surface of the Proun ceases to be a picture and turns into a structure round which we must circle, looking at it from all sides, peering down from above, investigating from below. The result is that one axis of the picture which stood at right angles to the horizontal was destroyed. Circling round it, we screw ourselves into space. We have set the Proun in motion and so we obtain a number of axes of projection; we stand between them and push them apart. (Lissitzky 1968c, 343)

A que corresponde, então, esta nova espacialidade que parece desobedecer a todas as regras convencionais, arrastando consigo o próprio observador? Um artigo escrito por Lissitzky em 1925 e intitulado *A. e Pangeometria* (Lissitzky 2003, 317-321) ajuda-nos a responder a esta questão. Conforme nota Yve-Alain Bois, este texto propõe-nos uma narrativa *hegeliana* onde os diferentes modos de elaboração artística do espaço - *planimétrico, perspético, irracional, imaginário* - se sucedem historicamente através de um movimento dialético (Bois 1990). Assim, de acordo com a leitura proposta por Bois, as projeções axonométricas presentes nos *Proun* - ao constituírem uma *aufhebung* das contradições da perspectiva monocular herdada do renascimento¹⁰ - permitem a El Lissitzky ultrapassar o “zero suprematista”¹¹ e estabelecer um espaço onde a reversibilidade e a oscilação entre o *mais infinito* e o *menos*

infinito, a retenção e a protensão¹², conduzem a um afastamento da orientação antropomórfica da pintura¹³ e a uma ativação perceptiva do espectador¹⁴.

Podemos agora seguir El Lissitzky até ao *Prounenraum*, esse espaço que, como vimos, não se destinava a ser observado pelo “buraco da fechadura”. Construído, em 1923, na *Große Berliner Kunstausstellung*, este trabalho concretiza no espaço físico da galeria a *passagem da pintura para a arquitetura* mediante o desenvolvimento, ao longo das paredes e do teto, de diversas formas geométricas tanto pintadas como em relevo. Estas formas não correspondem, porém, a elementos isolados e em repouso sobre as superfícies. Pelo contrário, elas estabelecem uma relação de continuidade no espaço e com o espaço, conduzindo à assunção deste como parte da obra. Este desenho *do e no* espaço é indissociável, por sua vez, do movimento que induz nos visitantes¹⁵. Um movimento que, ao negar a *stasis* do espectador, contraria a existência do ponto de vista ideal inerente à perspetiva monocular e conduz à superação da subjetividade idealizada e imóvel em que aquela se baseava.

Demonstratio

Após a sua pesquisa no âmbito dos *Proun*, El Lissitzky concebeu dois espaços, denominados *Demonstrationräume*, onde procedeu a uma reformulação radical dos modelos expositivos destinados à apresentação de arte moderna e, especialmente, de obras abstratas¹⁶.

O primeiro *Demonstrationräume* foi construído em 1926 no âmbito da *Exposição Internacional de Arte Moderna*¹⁷ organizada pela cidade de Dresden na Alemanha¹⁸ (Hemken 1990, cf. Grohmann 1926). A fim de criar um espaço temporário para apresentação da *nova arte construtiva* (*raum für konstruktive kunst*), o artista cobriu as paredes da sala que lhe foi atribuída - uma sala tendencialmente cúbica com duas entradas - com um sistema modular de ripas de madeira com 7 cm de profundidade, que se repetiam regularmente a cada 7 cm, estando pintadas de branco no lado esquerdo, negro no direito e cinzento na frente. O ripado de madeira era, por sua vez, interrompido nos cantos da sala por um sistema de painéis deslizantes que podiam ser movimentados verticalmente revelando uma pintura e, alternadamente, ocultando outra. No centro do espaço surgia um suporte para escultura cuja estrutura evocava o construtivismo. O teto encontrava-se coberto por um tecido que geria a distribuição da luz, constituindo assim o principal foco de iluminação da sala.

O segundo *Espaço de Demonstração* foi elaborado, entre 1927 e 1928, como uma estrutura permanente destinada a servir como *gabinete de arte abstrata* (*Kabinett der Abstrakten*) do *Landesmuseum* de Hannover no âmbito da reestruturação daquela instituição impulsionada pelo seu diretor Alexander Dörner¹⁹. As principais diferenças, relativamente ao espaço de Dresden, resultam da existência de uma janela que, ocupando quase toda a largura de uma das paredes, constitui a principal fonte de iluminação e da presença, junto a essa janela, de vitrinas horizontais com mecanismos rotativos ativáveis

pelos visitantes. O sistema de ripado nas paredes permanece mas a madeira foi substituída pelo aço inoxidável e a profundidade e espaçamento entre as ripas diminuiu intensificando o seu efeito. Os painéis deslizantes também se mantêm mas o seu número é mais reduzido, tornando-se compactos (em vez de perfurados como em Dresden) e passando a incluir três obras cada.

Apesar destas pequenas diferenças os espaços de Dresden e de Hannover partilham entre si um desenho expositivo profundamente inovador ao nível dos dispositivos interativos²⁰ e da reatividade ótica das paredes²¹. Tal não significa, porém, que o objetivo dos *Demonstrationsräume* se resuma à introdução de uma novidade museológica. Recordemos, aqui, as palavras do próprio Lissitzky:

If on previous occasions in his march-past in front of the picture-walls, he was lulled by the painting into a certain passivity, now our design should make the man active. This should be the purpose of the room. (Lissitzky 1968d, 362).

Curiosamente, a clareza com que este propósito é enunciado - *tornar os visitantes ativos* - abre um novo conjunto de problemas: em que consiste este processo de ativação? Qual a atividade desenvolvida pelo público? Que tipo de relação se estabelece aqui entre ativação e atividade?

A própria declaração de Lissitzky ajudam-nos a responder à primeira questão. O processo de ativação levado a cabo pelos *Demonstrationsräume* pretende confrontar as contradições inerentes aos modelos expositivos da cultura burguesa onde a acumulação imagética anestesia ou adormece os visitantes²². Ou seja, a ativação não visa apenas contrariar a *stasis* do espectador (como ocorria, de certo modo, nos *Proun*) mas procura, sobretudo, superar uma *falsa mobilidade*.

No que se refere à segunda questão - a atividade desenvolvida pelo público - torna-se necessário complementar as palavras de Lissitzky com a experiência dos próprios visitantes. Um desses visitantes, o realizador Dziga Vertov - que se encontrava na Alemanha, em 1929, por ocasião da exposição *Film und Foto* - escreveu ao artista relatando-lhe que: "Vi a tua sala no Museu de Hannover. Fiquei lá sentado durante muito tempo, olhei em volta, tateei." (Vertov *cit. in* Tupitsyn 1999, 39).

Conforme evidencia o estudo que Maria Gough dedica aos *Demonstrationsräume*, o termo empregue por Vertov - *oshchupyval* (tatear, apalpar) - é extremamente relevante. Na sua análise a autora começa por chamar a atenção para a estrutura modular e estandardizada que resulta da aspiração a um novo protótipo expositivo²³ (Gough 2003, 89-93). Porém, esta estandardização - ao procurar contrariar o efeito anestésico dos modelos expositivos convencionais - promove um dinamismo ótico que provoca uma *desorientação* do visitante e, por conseguinte, um abrandamento e um retorno da atenção. Ou seja,

a repetição, produz a diferença: a “manifest consciousness of the parergonal differentiation of a work of art’s identity and significance”²⁴ (Gough 2003, 108).

Daí que, de acordo com Gough, a sensação de tateamento, descrita por Vertov, corresponda a uma experiência do corpo como estando não apenas em movimento mas também em perigo. Dito de outro modo, o *oshchupyval* surge aqui como incorporação da *différance* (Gough 2003, 109-114).

“As massas têm direito a exigir uma alteração das relações de propriedade”

Uma última questão suscitada pelos *Demonstrationsräume* diz respeito ao modo como a ativação e a atividade se relacionam. Em traços gerais podemos considerar que esta relação não se resume a uma passagem linear do passivo para o ativo mas implica uma dinâmica tensional entre a orientação para a atividade (*tornar o homem ativo*) e uma atividade assente numa desorientação (*incorporação da diferença*). A *experiência de des/orientação* que aqui se estabelece será fundamental para compreendermos as propostas subsequentes do artista soviético, nas quais esta experiência continua a desempenhar um papel importante, bem como a apropriação destas propostas em contextos posteriores onde a des/orientação tende a ser anulada.

Nos anos que se seguiram à elaboração dos *Demonstrationsräume* a prática artística de El Lissitzky concentrou-se, sobretudo, na conceção das representações soviéticas em grandes exposições internacionais. Comparativamente com os trabalhos anteriores estas mostras assumem um carácter mais pragmático – de representação do Estado Soviético e de apresentação dos desenvolvimentos alcançados desde 1917 nas áreas abrangidas pelas exposições – sem que tal implique uma renúncia à dimensão experimental²⁵, ou seja, ao desenvolvimento de estruturas expositivas inovadoras apostadas em reconfigurarem as próprias condições de experiência do sensível.

Nessa medida podemos considerar que, nestas mostras, os termos a partir dos quais se desenvolve a ativação e a atividade do público se alteraram, organizando-se agora em torno de uma tensão entre mobilização e emancipação. Contudo, esta alteração continua a depender da permanência de uma dinâmica tensional assente numa *experiência de des/orientação*. Podemos observá-lo no caso da *Pressa* (Colónia, 1928), onde Lissitzky combina a dinâmica do processo histórico com o dinamismo do dispositivo expositivo – particularmente evidente no fotomural *A função da imprensa é a educação das massas* – ou, de modo diverso, na *Film und Foto* (Estugarda, 1929), onde o recurso a uma estrutura aberta de “andaimes” em madeira permite conjugar uma visão simultânea dos elementos expostos (continuidade espacial) com uma multiplicação dos pontos de vista (posicionalidade do espetador).

A fim de compreendermos melhor a relevância desta *experiência de des/orientação* é importante termos em conta, igualmente, as consequências do seu posterior afastamento. No caso da *Pressa* e da *Film und Foto* a des/orientação do público no espaço expositivo permitia que a proposta de Lissitzky

não se limitasse a replicar a linguagem do poder (propaganda estalinista) mas conservasse, ao nível da própria experiência sensível, uma *fidélidade militante* a um horizonte emancipatório. Porém, quando as técnicas expositivas desenvolvidas pelo artista soviético são apropriadas pelos regimes totalitários europeus dos anos 30 e pelo contexto norte-americano dos anos 40 ocorre, como refere Benjamin Buchloh, uma “inversion of meaning under an apparent continuity of a formal principle” (Buchloh, 1984, 110). Esta inversão do sentido resulta, em grande parte, do afastamento da des/orientação, o qual abre caminho a uma lógica de orientação e, conseqüentemente, a uma articulação diversa entre mobilização e emancipação.

A apropriação das técnicas expositivas do artista soviético evidencia-se, logo em 1932, na *Mostra della Rivoluzione Fascista*. Num estudo dedicado à influência da arquitetura de exposições de Lissitzky nas mostras de propaganda fascista Ulrich Pohlmann demonstra como, na exposição de 1932, a dimensão experimental começou a ser subsumida pelo triunfalismo monumental e pela encenação simbólica totalitária (Pohlmann 1999). De igual modo, na Alemanha Nazi, uma sucessão de exposições - *Deutsches Volk, deutsche Arbeit* (1934), *Das Wunder des Lebens* (1935), *Deutschland* (1936), *Gebt mir vier Jahre Zeit* (1937) - tendeu a acentuar a teatralidade e a monumentalidade quase sacral do espaço, ao mesmo tempo que fotomontagens de grandes dimensões absorviam os visitantes nos ritos e mitos do nacional-socialismo. Assim, à medida que os elementos dinâmicos e dialéticos eram substituídos por um pathos monumental nacionalista e a receção coletiva se confundia com a homogeneização, a des/orientação cedia o seu lugar à orientação²⁶ e a dinâmica tensional - fundamental para Lissitzky - era cancelada mediante a anulação da emancipação pela mobilização²⁷.

Quando, no início dos anos 40, os regimes totalitários europeus se encaminham esteticamente para um retorno à ordem o interesse pelos elementos inovadores do desenho de exposições deslocou-se para os Estados Unidos e as técnicas expositivas desenvolvidas inicialmente por Lissitzky foram colocadas ao serviço do esforço de guerra norte-americano²⁸. Porém, no caso do capitalismo de guerra o que está em causa não é a anulação explícita das possibilidades emancipatórias - como ocorria com o fascismo - mas antes uma mobilização generalizada autojustificada através de enunciados formalmente emancipatórios. Daí que, nas exposições organizadas nestes anos nos Estados Unidos, a tensão que percorria as propostas do artista soviético seja, aparentemente, resolvida através de uma identificação sem resto entre emancipação e mobilização, a qual se traduz, de facto, numa redução da primeira à segunda²⁹.

Assim, conforme sumariza Ulrich Pohlmann:

Aquilo que à primeira vista parecia impensável e paradoxal por motivos ideológicos tinha-se tornado realidade: os designers prediletos do Estado nazi alemão e do Estado fascista italiano tinham-se servido do vocabulário

desenvolvido por Lissitzky para o design de exposições do Estado socialista, adotando-o como o design de comunicação da sua preferência. Através de Herbert Bayer os métodos revolucionários da arquitetura de exposições de Lissitzky acabaram finalmente por ser perfeitamente aceitáveis para o mundo capitalista e para o público americano. (Pohlmann 1999).

Notas Finais

Os centenários das revoluções são, frequentemente, assumidos como ocasião para balanços onde os acontecimentos revolucionários surgem enquadrados e julgados com base no que ocorreu nas décadas que se lhe sucederam, de acordo com o inevitável esquema de causa e efeito. O que escapa a estas análises, por mais relevantes que sejam, é precisamente o modo como as revoluções rompem – mesmo que momentaneamente – com a própria lógica causal e propõem uma *infinetização do possível*³⁰.

É exatamente neste âmbito que, cem anos passados sobre os acontecimentos de Outubro de 1917, as vanguardas soviéticas adquirem um particular importância não tanto como documentos históricos mas pelo modo como se ligam à *possibilidade de possibilidades* que caracteriza a revolução enquanto *evento* (Badiou 2010). No caso de Lissitzky esta ligação assume a forma de uma teoria e de uma praxis emancipatória desenvolvida a partir da condição do espectador, a qual se articula com a aporia revolucionária entre as condições que organização a participação e a promessa de uma participação incondicional.

Mas se a compreensão da proposta de El Lissitzky requer que atendamos à sua associação com as possibilidades abertas pela revolução tal não impede que consideremos igualmente o modo como ela se relaciona com uma determinada genealogia da contemporaneidade.

Vimos anteriormente como a dinâmica tensional entre emancipação e mobilização, presente nas exposições *desenhadas* pelo artista soviético, foi colocada entre parêntesis no momento em que as suas técnicas expositivas foram apropriadas pelo fascismo e pelo capitalismo de guerra, levando à anulação da emancipação pela mobilização ou à sua equiparação e subordinação a esta. Se tivermos em conta as alterações ocorridas no modo de produção capitalista nas últimas décadas – com o desenvolvimento de um sistema *pós-fordista* assente na criatividade, no empreendedorismo e na flexibilidade (Boltanski e Chiapello 2009, cf. Hardt e Negri 2009, 133-149) – não podemos deixar de colocar a hipótese da equiparação entre emancipação e mobilização se ter transformado, nos nossos dias, numa equiparação entre performatividade e produtividade. Uma performatividade permanente e uma produtividade generalizada através das quais o sobretabalho se expande à totalidade da vida.

A ser assim, a procura de alternativas ao tardo-capitalismo contemporâneo pode passar, precisamente, por volvermos a nossa atenção para o espectador da revolução, tal como nos foi proposto por El Lissitzky.

Conforme demonstram as análises desenvolvidas por Yve-Alain Bois e por Maria Gough este espectador constitui-se, sobretudo, a partir de uma experiência de *oscilação* e de *tateamento*. Quando consideradas em si mesmas estas experiências retêm uma componente estética no sentido kantiano do termo³¹. Porém, nos trabalhos de Lissitzky, o sujeito estético assume, sempre, uma dimensão histórica e transformativa que o aproxima do protagonista hegeliano de um *bildungsroman*³². Daí que, nos *Proun*, a oscilação conduza à superação das contradições inerentes ao *espectador estático*, herdado da perspectiva renascentista e, nos *Demonstrationsräume*, o tateamento conduza à superação das contradições inerentes ao *espectador-sonâmbulo* resultante da falsa mobilidade da cultura burguesa. Este processo de superação não deve, contudo, ser confundido com um impulso totalizante. O espectador que se constitui a partir das experiências de oscilação e de tateamento é um *espectador “ek-stático”*³³, ou seja, fora do lugar que lhe é próprio e fora de si mesmo e, por isso, imanente e vulnerável.

A atribuição de um sentido político à condição “*ek-stática*” do espectador implica que consideremos esta imanência³⁴ e vulnerabilidade³⁵ não apenas como efeitos fenomenológicos mas como uma rotura com a fluidez que aparenta ligar o indivíduo, a sua intencionalidade e a sua mobilidade e, consequentemente, como manifestação da dependência de suportes – humanos e ambientais, corporais e infraestruturais – que nos constitui como seres sociais.

O convite a esta praxis heterodoxa do *ser-em-comum* (*gattungswesen*), proposta por El Lissitzky na sequência da revolução de 1917, é dirigido também a nós: um convite para que reivindicemos um outro horizonte de possibilidades para a nossa contemporaneidade.



Notas

¹ Esta observação surge na conclusão do panfleto *Dois Táticas da Social-Democracia na Revolução Democrática*. Escrito contemporaneamente à revolução de 1905 e na sequência do terceiro congresso do *Partido Operário Social-Democrata*, o texto desenvolve uma crítica das posições mencheviques (a “via indireta”, reformista e burguesa) ao mesmo tempo que apresenta as estratégias e as táticas que o partido Bolchevique deveria assumir tendo em vista a revolução (a “via direta”, proletária e revolucionária).

² “As revoluções são as locomotivas da história, dizia Marx. As revoluções são a festa dos oprimidos e explorados. Nunca a massa

do povo é capaz de ser um criador tão ativo do novo regime social como em tempo de revolução. Em tais períodos o povo é capaz de fazer milagres, do ponto de vista da medida estreita e pequeno-burguesa do progresso gradual.” (Lenine 1977).

³ A problematização da espontaneidade e a contraposição entre esta e a “consciência social-democrática” deriva, sobretudo, das reflexões apresentadas por Lenine em 1902, no texto *O que fazer?* (Lenine 1988). Para uma tentativa de enquadrar esta publicação no seu contexto histórico vide Lih 2008. Para uma crítica da visão leninista da revolução entendida como sendo “unidimensional” vide Raunig 2007, 26-39.

⁴ Paul Wood propõe uma boa síntese dos diferentes posicionamentos historiográficos em torno das vanguardas históricas, distinguindo os *relatos de separação* (J. Bowlit) que tendem a afastar as propostas artísticas de qualquer envolvimento político, os *relatos revisionistas* (Y.-A. Bois, C. Lodder e B. Buchloh) que assumem a associação entre as inovações vanguardistas e o contexto revolucionário e os *relatos neoconservadores* (B. Groys) que reconhecem a conexão entre a vanguarda e a revolução mas vêm aí um prenúncio do estalinismo (Wood 1992, 1-8).

⁵ “Suprematism is not concerned with things, objects, etc. (...) All the daubing produced by utilitarian intentions are insignificant and limited in scope.” (Malevich 2003, 292-293).

⁶ “Our Constructivism has declared unconditional war on art, for the means and qualities of art are not able to systematize the feelings of a revolutionary environment.” (Gan 2003, 343-344). Cf. “The theoretical interpretation and assimilation of the experience of Soviet construction must impel the group to turn away from experimental activity “removed from life” towards real experimentation” (Rodchenko e Stepanova 2003, 341-342).

⁷ A *demonstração* brunelleschiana é extensamente tratada por Hubert Damisch num texto onde o autor procura conjugar a definição da perspectiva enquanto *forma* simbólica (Panovsky) e enquanto *modelo* simbólico (Lacan), definindo, assim, a *costruzione legittima* como uma espécie de *fase do espelho* da pintura (Damisch 1994).

⁸ “The expressionistic turning of the clear world of things upside down (...) will not save the picture nor the painter (...). Nor will “pure painting” with its lack of subject matter preserve the pre-eminence of the picture” (Lissitzky 1968c, 343).

⁹ “(...) we have nothing in common with (...) those painters who use painting as means of propaganda for the abandonment of painting.” (Lissitzky e Ehrenburg 1974, 56).

¹⁰ Entre estas contradições destaca-se, por um lado, o modo como a expansão contínua do espaço, em termos preceitos (escorço, ponto de fuga), conduz a uma petrificação do espectador e, por outro lado, a forma como a

redução racionalista inerente à perspectiva ignora os equívocos e a complexidade da visão binocular (Bois 1990, 30-31).

¹¹ Começados a elaborar durante os anos de Vitebsk os *Proun* aproximam-se, evidentemente, do suprematismo. Porém, apresentam uma complexidade espacial que a proposta de Malevich não queria ou não podia conter (Bois 1990, 27, cf. Margolyn 1977, 31), levando o próprio Lissitzky a afirmar que: “From all its revolutionary force, the Suprematist canvas remained in the form of a picture” (Lissitzky. 1976, 65). Daí que em 1921 - durante uma conferência na INKHUK e quando já se encontrava a lecionar na *Vkhutemas* em Moscovo - Lissitzky reivindica-se para os *Proun* o estatuto de *construções* (Lissitzky, 1976, cf. Gough 2005, 127-132).

¹² Y. A. Bois considera que o *menos infinito* corresponde à ausência do ponto de vista humano na axonometria e que o *mais infinito* manifesta a potencialidade da cultura material. Com base nesta interpretação Bois contraria as teses de *descontinuidade* (entre um momento inicial formalista e apolítico e um momento posterior propagandístico) e afirma a dimensão política dos *Proun* enquanto “modelo teórico da realidade revolucionária que ha de construirse” e, portanto, como momento de passagem da pintura para “actividades directamente relacionadas con el espacio real de la cultura material” (Bois 1990, 33, cf. Bois 1988).

¹³ “Su objetivo es destruir la certeza del espectador en su posición habitual delante del cuadro, delante del horizonte. Se trata de una posición a todas luces antropomórfica, basada en la permanencia estática sobre el suelo y en nuestro sometimiento a la ley de la gravedad.” (Bois 1990, 31).

¹⁴ Bois estabelece um paralelo entre o modo como a ambiguidade espacial conduz a uma ativação perceptiva do espectador e a noção brechtiana de *Verfremdungseffekt* (Bois 1988, 167).

¹⁵ É particularmente significativo que, ao referir-se a este trabalho, El Lissitzky opte, precisamente, por descrever os ritmos da experiência do visitante à medida que ele

se desloca no espaço da galeria: “The first form, which ‘leads in’ someone coming from the large hall, is placed diagonally and ‘leads’ him to the broad horizontals of the front wall and from there to the third wall with its verticals. At the exit - HALT! There down below is the square - the primary element of the whole design.” (Lissitzky 1968a, 361).

¹⁶ Embora contivessem algumas obras do próprio Lissitzky, os *Demonstrationsräume* apresentavam sobretudo trabalhos de outros artistas, complexificando assim o entendimento individualizado da noção de autor e o entendimento delimitado da noção de obra.

¹⁷ A *Internationale Kunstausstellung*, organizada pelo diretor da *Gemaldegalerie* Hans Posse e pelo arquiteto Heinrich Tessenow, estava incluída numa mostra mais ampla - o *Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung* -, a qual se inseria no esforço de regeneração da cidade de Dresden após a destruição provocada pela Grande Guerra.

¹⁸ El Lissitzky residira fora da União Soviética entre 1922 e 1925. Grande parte desse período fora passado na Alemanha (Druitt 1999, 9-23), um país fundamental para as aspirações internacionais tanto das vanguardas artísticas como da própria revolução. Mesmo após o seu regresso a Moscovo - e num momento em que a União Soviética se preparava para aceitar a possibilidade do *comunismo num só país* - vários projetos expositivos de Lissitzky tiveram lugar em cidades alemãs como Dresden, Hannover, Köln e Stuttgart (Puts 1990, 14-26).

¹⁹ Alexander Dorner pretendia proceder a uma reconceptualização da museologia através do conceito de *Stimmungraum* (salas ambientais) (Germundson 2005, 263-273). Embora o efeito ambiental e sinestésico defendido por Dorner reforçasse o envolvimento do público, não deixava de pressupor uma visão historiográfica evolutiva e assente na possibilidade de restaurar os objetos ao seu suposto sentido original. No seu estudo sobre os *Demonstrationsräume*, Maria Gough alerta para os riscos de uma “dornerização” da interpretação das

propostas de Lissitzky (Gough 2003, 77-81, 107-10).

²⁰ A interatividade dos painéis deslizantes apela, através de um processo de ocultamento e desvelamento, à capacidade judicativa do público: “The open-pattern masking surfaces are pushed up and down by the spectator, who discover new pictures, or screens what does not interest him” (Lissitzky, 1968d, 363)

²¹ O sistema de ripas permite uma alteração perceptiva das paredes através do deslocamento dos visitantes: “With every movement of the spectator in the room the impression of the walls changes - what was white becomes black, and vice versa. Thus the optical dynamic is generated as consequence of the human stride. This makes the spectator active” (Lissitzky, 1968d, 363)

²² Lissitzky refere-se aos modelos expositivos herdados da tradição *salonard* onde as paredes se encontravam completamente repletas de pinturas.

²³ “By designing according to these clear principles we have succeeded in realizing ... a type of room that we hope will become the standard” (Lissitzky 1968d, 363)

²⁴ Maria Gough recorre aqui à noção de *parergon*, a qual fora empregue por Jacques Derrida com o propósito de problematizar a ideia de moldura apresentando-a como um *suplemento*, ou seja, como um exterior que contamina permanentemente um interior demonstrando que este último nunca possui um sentido completo ou fechado (Derrida 2005b, 63-78).

²⁵ A relação entre estas duas dimensões - paradigmática e experimental - é alvo de leituras divergentes, como exemplificam as análises propostas por Margarita Tupitsyn e por Benjamin Buchloh. Tupitsyn - que procura resgatar a dimensão artística de El Lissitzky do seu envolvimento político - encara os *Demonstrationsräume* como a culminação do seu percurso abstracionista e encontra na *Pressa* uma contradição entre a necessidade do artista dispor de meios materiais e o sacrifício das suas

inquietações formais (Tupitsyn 1999, 36-37). Buchloh, para quem os *Demonstrationsräume* correspondem a uma superação do valor de culto dos objetos artísticos (Buchloh 2004, 210-211), considera que a *Pressa* constitui um passo lógico na pesquisa de El Lissitzky e no encaminhamento das vanguardas russas para uma situação *factográfica* (Buchloh 1984, 101).

²⁶ "... what in Lissitzky's hands had been a tool of instruction, political education, and the raising of consciousness was rapidly transformed into an instrument for prescribing the silence of conformity and obedience." (Buchloh 1984, 109).

²⁷ Walter Benjamin sumariza este processo no célebre conceito de "estetização da política" (Benjamin 1992, 111-113). Partindo da análise de Marx e Engels à contradição entre o desenvolvimento das forças produtivas e a manutenção das relações de produção, Benjamin demonstra como o fascismo permitia a expressão das massas (mobilização) apenas sob condição dessa expressão se encontrar separada de qualquer alteração das relações de propriedade (emancipação). Assim, conforme refere Gerard Richter: "According to Benjamin, the technologized aesthetics of the Hitler regime was aimed at constructing an image in which the mobilized masses could see themselves reflected, that is, in which they were given a face. (...) The technical mediation of fascism face creates for the masses the illusionary simulacrum of seeing themselves reflected and identified everywhere, and the public productions and aesthetic disseminations of Nazi ideology become the very locus of a Volk's essence or identity" (Richter 2000, 96-97).

²⁸ "(...) only a little later we see the immediate consequences of Lissitzky's new montage techniques and photofrescoes in their successful adaptation for the ideological needs of American politics and the campaigns for the acceleration of capitalist development through consumption" (Buchloh 1984, 109).

²⁹ Um dos exemplos mais emblemáticos é-nos dado pela exposição *Road to Victory*, apresentada no MoMA em 1942, na sequência da entrada dos Estados Unidos na segunda guerra mundial. A exposição foi comissariada por Edward Steichen mas o seu design ficou a dever-se, em grande parte, a Herbert Bayer.

Bayer é uma das figuras paradigmáticas deste período tendo colaborado sucessivamente com a *Bauhaus*, o estado Nazi, o MoMA e a companhia petrolífera *Atlantic Richfield*. Entusiasta das técnicas expositivas de Lissitzky, sistematizou e reformulou as mesmas através do conceito de "extended vision", o qual resumiu do seguinte modo: "the theme should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him, penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and persuade and led him to a planned and direct reaction. There-fore we may say that exhibition design runs parallel with the psychology of advertising. And here lies an essential cause of the intensification of the exhibition" (Bayer 1940, 17). Alexander Dorner, que encontramos anteriormente como diretor do *Landesmuseum* de Hannover, manifesta o seu entusiasmo pelo modo como estas princípios são aplicados na exposição *Road to Victory* onde, segundo ele, "temas, ideias e atividades representadas nas fotografias apoderavam-se realmente dos visitantes (...). Uma espécie de reação em cadência ascendente instalava-se emocionalmente no espectador, até finalmente este sentir uma simpatia arrebatada pelo modo de vida dos Estados Unidos e o intenso desejo de ajudar o país, de fazer seus os objetivos da nação" (Dorner *cit in* Pholmann 1999, p.64).

³⁰ De certo modo qualquer análise dos eventos revolucionários será sempre incompleta se não nos dispusermos a repetir o gesto dos revolucionários de 1830, os quais, conforme nos recorda Benjamin, na tarde do primeiro dia de combate dispararam as suas armas contra os relógios murais (Benjamin 1992, 167).

³¹ Apesar da associação que Bois e Gough estabelecem entre a oscilação e o *verfremdungseffekt* e entre o tateamento e a *différance*, as implicações destas experiências para a relação entre o sujeito e o objeto artístico não deixa de ecoar, mesmo que indiretamente, o *livre jogo de faculdades* kantiano. Recordamos que, na terceira crítica (Kant 2002), Immanuel Kant propõe-se analisar a

faculdade de julgar tendo por base não os juízos determinantes (onde o particular é subsumido no universal através da aplicação de conceitos) mas os juízos de reflexão (onde, na ausência de conceito, ocorre uma reflexão infinita). No caso do belo tal permite que, em vez de uma sujeição da imaginação ao entendimento, ocorra um livre jogo entre ambas as faculdades.

³² Sobre a associação entre a *Fenomenologia do Espírito* e os romances de aprendizagem vide Butler 2012, 17.

³³ Apesar da ressonância heideggeriana, a noção de “ek-static being” que aqui utilizamos remete, sobretudo, para a reflexão proposta por Judith Butler no livro *Subjects of Desire*, onde a autora desenvolve uma análise da *Fenomenologia do Espírito* e da sua recepção pela filosofia francesa do século XX (Butler 2012, cf. Hegel 1992). Vale a pena notar que, neste texto, o principal foco de Butler não se situa no movimento até ao *Espírito Absoluto* mas na relação entre o desejo e o reconhecimento, o sujeito e a alteridade. Nessa medida o sujeito “ek-stático” surge, sobretudo, como um sujeito marcado

por uma dimensão relacional que simultaneamente o constitui e o coloca fora de si mesmo (Butler 2012, 17-59). Esta reflexão viria a ter consequências importantes no pensamento posterior da autora, nomeadamente no que se refere às noções de normatividade e de precariedade.

³⁴ Num artigo particularmente interessante Vivian Sobchack contrapõe, no âmbito dos *disability studies*, a *transcendência* e a *imanência* enquanto *modalidades do corpo vivo* e demonstra como a primeira, ao assentar na intencionalidade e na mobilidade, tende a reduzir os sistemas de suporte a um mero ruído de fundo, ao passo que a segunda emerge no momento em que uma rotura entre o corpo e os seus suportes conduz a uma consciencialização da importância de ambos (Sobchack 2005).

³⁵ Num texto recente Judith Butler regressa ao conceito de vulnerabilidade para evidenciar a sua importância tanto para uma denúncia da distribuição diferencial de precariedade como para a afirmação da dependência comum de suportes humanos e não humanos (Butler 2016).

Bibliografia

BADIOU, Alain. 2010. “The Idea of Communism” in *The Communist Hypothesis*. London; New York: Verso, 2010, pp. 229-260.

BAYER, Herbert. 1940. “*Fundamentals of Exhibition Design*” in *PM (Production Manager)* 6, no. 2 (December 1939–January 1940), pp. 17-25.

BUTLER, Judith. 2012. *Subjects of desire: Hegelian reflections in twentieth-century France*. New York: Columbia University Press.

BUTLER, Judith. 2016. “Rethink vulnerability and resistance” in *Vulnerability in resistance* (eds. J. Gambetti; L. Sabsay). Durham: Duke University Press, pp. 12-27.

BENJAMIN, Walter. 1992. *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.

BOIS, Yve-Alain. 1988. “El Lissitzky: Radical Reversibility” in *Art in America*, vol. 76, nº 4 (April 1988), pp.160-181.

BOIS, Yve-Alain. 1990. “De - ∞ a 0 a + ∞. La axonometría o el paradigma matemático de Lissitzky” in *El Lissitzky: 1890-1941: arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo* (cat.). Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

BOLTANSKI, Luc e Chiapello, Ève. 2009. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Buchloh, Benjamin. 1984. “From Faktura to Factography” in *October*, Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.

BUCHLOH, Benjamin. 2004. “El Lissitzky's Demonstration Room and Kurt Schwitters's Merzbau ...” in *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. (ed. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh). London: Thames&Hudson, pp. 208-211.

- DAMISCH, Hubert. 1994. *The Origin of Perspective*. Cambridge, Mass.; London : MIT Press.
- DERRIDA, Jacques. 2005a. *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- DRUTT, Matthew. 1999. "El Lissitzky na Alemanha", 1922-1925 in *El Lissitzky: para além da abstracção, fotografia, design, cooperação*. Porto: Museu Serralves.
- GAN, Alexei. 2003. "From Constructivism" in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.
- GERMUNDSON, Curt. 2005. "Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience" in *Visual Resources*, 21:3.
- GOUGH, Maria. 2003. "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume" in *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, pp. 77-125.
- GOUGH, Maria. 2005. *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*. Berkeley: University of California Press.
- GROHMANN, Will et alli. 1926. *Internationale-Kunstaustellung - Gartenbau-Ausstellung*. Der Cicerone, nº 18 (1926).
- HARDT, Michael e Antonio Negri. 2009. *Commonwealth*. Cambridge, MA.: Belknap Press of Harvard University Press.
- HEGEL, G. W. F.. 1992. *Fenomenologia do Espírito* (parte I). Petrópolis: Vozes.
- HEMKEN, Kai-Uwe. 1990. "Pan-Europe and German Art. El Lissitzky at the 1926 Internationale Kunstaustellung in Dresden" in *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, pp. 46-55.
- KANT, Immanuel. 2002. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro.
- LENINE, Vladimir. 1977. "Duas Táticas da Social-Democracia na Revolução Democrática" in *Obras Escolhidas de V. I. Lênine*. Lisboa: Ed. Avante, pp. 381-472
- LENINE, Vladimir. 1988. *Que fazer? As questões palpantes do nosso movimento*. São Paulo: Hucitec
- LIH, Lars. 2008. *Lenin rediscovered. What is to be done? in context*. Chicago: Haymarket Books
- LISSITZKY, El. 1968a. "Proun Room, Great Berlin Art Exhibition" in *Lissitzky-Küppers, El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, 361
- LISSITZKY, El. 1968b. "The film of El's Life" in *Lissitzky-Küppers, El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, p. 325.
- LISSITZKY, El. 1968c. "PROUN, Not world visions but world reality" in *Lissitzky-Küppers, El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, pp. 343-344.
- LISSITZKY, El. 1968d. "Exhibition Rooms" in *Lissitzky-Küppers, El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames and Hudson, pp. 362-363.
- LISSITZKY, El. 1971. "Ideological superstructure" in *Programs and manifestoes on 20th-century architecture* (ed. Ulrich Conrads). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- LISSITZKY, El e Ilya Ehrenburg. 1974. "The blockade of Russia is coming to an end" in *The Tradition of Constructivism* (ed. Stephen Bann). New York: The Vicking Press.
- LISSITZKY, El. 1976. "Prouns: Towards the Defeat of Art" in John Bowlrt, *El Lissitzky*. (cat.) Cologne: Galerie Gmurzynska, 60-72.
- Lissitzky, El. 2003. "A. and Pangeometry" in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.
- MALEVICH, Kasimir. 2003 "Non-Objective Art and Suprematism" in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.
- MARGOLIN, Victor. 1977. *The struggle for utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946*. Chicago; London: The University of Chicago Press.

POHLMANN, Ulrich. 1999. "A arquitetura de exposições de El Lissitzky na Alemanha e a sua influência sobre as mostras de propaganda fascista 1932-37" in *El Lissitzky: para além da abstracção, fotografia, design, cooperação*. Porto: Museu Serralves.

Puts, Henk. 1990. "El Lissitzky (1890-1941). Vida y obra" in *El Lissitzky: 1890-1941: arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo* (cat.) Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

RAUNIG, Gerald. 2007. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles, CA: Semiotext(e)

RICHTER, Gerhard. 2000. "Benjamin's face: defacing fascism" in *Walter Benjamin and the corpus of autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 93-122.

Rodchenko, Alexander e Varvara Stepanova. 2003. "Programme of the First Working Group of Constructivists" in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* (ed. C. Harrison, P. Wood). Malden, MA: Blackwell.

SOBCHACK, Vivian. 2005. "Choreography for One, Two, and Three Legs (A Phenomenological Meditation in Movements)" in *Topoi*, nº 24 (Spring 2005), pp. 55-66.

TUPITSYN, Margarita. 1999. "De volta a Moscovo" in *El Lissitzky: para além da abstracção, fotografia, design, cooperação*. Porto: Museu Serralves

WOOD, Paul. 1992. "The Politics of the Avant-Garde" in *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum, pp. 1-24