

**A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.**

---

**Artigo inédito**

The exhibition “15 Years of Artists of the RSFSR” and the struggle against the “formalists”.

**palavras-chave:**  
Realismo Socialista;  
Kazimir Malevich; Stalinismo

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” (1933-1934) foi um marco no processo de instituição do realismo socialista pelo governo soviético. Na segunda montagem da mostra, em Moscou, entre fins de 1933 e início de 1934, as obras dos artistas considerados “formalistas”, como Kazimir Malevich, Aleksandr Drevin e Nadezhda Udal'tsova, foram expostas de modo difamatório e foram violentamente atacadas pela imprensa. Que estratégias de montagem teriam sido mobilizadas para levar a cabo tal perseguição? Por que expor e difamar aqueles artistas?

**keywords:**  
Socialist Realism;  
Kazimir Malevich; Stalinism

The exhibition “15 Years of Artists of the RSFSR” (1933-1934) was a crucial moment in the process of establishing socialist realism by the Soviet government. In the second installment of the show, in Moscow, the works of the artists considered “formalists”, such as Kazimir Malevich, Aleksandr Drevin and Nadezhda Udal'tsova, were exposed in a defamatory manner and were violently attacked by the press. What devices have been mobilized to produce such persecution? Why expose and defame the referred artists?

\*Universidade Estadual de  
Campinas [Unicamp].

**Thyago Marão Villela**

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

A política da administração artística mostrou-se comigo bastante vil: reconhecimento geral, honra e respeito, mas nada mais. Não me deixam ir a lugar algum e não me dão nada. (...) Os artistas que controlam a Academia (...) garantem que eu não tenha acesso a lugar algum. (...) Um bloqueio por toda a parte.<sup>1</sup>

## 1. o isolamento dos “formalistas”

Entre junho de 1933 e fevereiro de 1934, o proeminente pintor Kazimir Malevich (1878-1935) expôs oito obras na grande mostra “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, sediada no Museu Histórico do Estado, em Moscou<sup>2</sup>. A maioria das pinturas expostas por ele foi produzida após 1927, quando o pintor abandonou o padrão pictórico suprematista, que caracterizava sua obra desde 1913<sup>3</sup>. Os cinco quadros expostos que correspondiam ao período de seu “retorno ao figurativismo” foram elaborados no ano anterior ao da mostra ou, então, no mesmo ano do início dela.

Os quadros de Malevich, assim como os quadros de Aleksandr Tyshler (1898-1980), Aleksandr Drevin (1889-1938), Nadezhda Udal'tsova (1886-1960) e Ivan Kliun (1873-1943), foram dispostos em duas pequenas galerias do Museu. Divididas pelo Comitê de Exibição entre a galeria dos “formalistas representativos” e a galeria dos “formalistas não objetivos”, tais obras foram apresentadas ao público encimadas pela citação de Lênin, inscrita na parede: “Sou incapaz de considerar os trabalhos do expressionismo, futurismo, cubismo, e outros ‘ismos’ como a mais elevada manifestação do gênio artístico. Não os entendo. Eles não me proporcionam a menor alegria [радости]”<sup>4</sup>.

As galerias dos “formalistas” estavam situadas na junção entre os dois principais blocos da exposição, que visavam expor a mudança geracional dos pintores alinhados ao regime: em um dos grandes blocos, foram exibidas as pinturas dos artistas que começaram a trabalhar antes de 1917 e aderiram posteriormente às diretrizes do Partido Comunista (como Boris Kustodiev [1878-1927], Konstantin Iuon [1875-1958], Kuz'ma Petrov-Vodkin [1878-1939] e Petr Konchalovskii [1876-1956]); no segundo bloco, os artistas mais novos, cuja carreira começou durante o processo revolucionário (como Aleksandr Deineka [1899-1969], Georgii Riazhskii [1895-1952], Pavel Sokolov-Skalia [1899- 1961] e Fedor Bogorodskii [1895-1959]).

1. “Arts administrators’ politics in relation to me take a very mean form – general recognition, honor, respect, but not a thing more, they don’t let me in anywhere and don’t give me anything...Artists who took over the Academy... make sure that I don’t gain access anywhere... same for the Union of Soviet artists, a blockade all around”. Carta de Kazimir Malevich a Ivan Kliun, apud CHLENOVA, Masha. **On display**: Transformations of the avant-garde in Soviet public culture, 1928-1933. 2010. PhD dissertation. Columbia University, New York, p. 337.

2. Todas as informações neste texto sobre a exibição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” foram extraídas da excelente pesquisa de Masha Chlenova. Consultou-se sua tese de doutorado e o artigo, publicado posteriormente, que sintetiza algumas conclusões sobre a exposição referida. Ver *Ibidem* e Staging Soviet art: “Fifteen years of artists of the Soviet Socialist Republic,” 1932-33. **October**, vol. 147, p. 36-53, spring 2014. A referência de quais quadros foram expostos por Malevich na exibição encontra-se em DRUTT, Matthew (org.). **Kazimir Malévitch**: Suprematism. New York: Guggenheim Museum Publication, 2003.

3. De acordo com Jean-Claude Marcadé, a produção pós-suprematista de Malevich desenvolveu-se tendo como matriz visual três troncos principais: o “cubo-futurismo primitivista”,

o “supranaturalismo” e o impressionismo, que Marcadé adjetivou como “tardio”. Tal “impressionismo tardio” de Malevich, no caso, é explicitamente calcado na geometria e numa rígida construção espacial, fatores que o aproximam muito mais da obra de Cézanne do que do hedonismo e da fluidez impressionista. Ver, para as definições estabelecidas por Marcadé sobre a obra nos anos finais de Malevich: MARCADÉ, Jean-Claude. **Malévitch – Le retour à la figure.** Disponível em: <<http://www.vania-marcade.com/malevitch-le-retour-a-la-figure/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

4. “*I am unable to consider works of expressionism, futurism, cubism, and other ‘isms’ as the highest manifestation of artistic genius. I don’t understand them. They give me no joy whatsoever.*”. In: CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2014, p. 51. Tal citação de Lênin foi extraída pelo Comitê de Exibição das conversas entre Clara Zetkin (1857-1933) e Lênin, publicadas em 1924 na revista *Kommunist* 26.

5. A censura artística e científica foi estabelecida pelo Partido Comunista em 12 de novembro de 1920, mediante a criação do Colegiado Central para Educação Política (*Glavpolitprosvet*), chefiado por Nadezda Krupskaja (1869-1939). Durante o decênio de 1920, os casos de censura artística parecem restringir-se à proibição de publicações de obras, como o livro do romancista Boris Pilniak

O isolamento dos “formalistas” era explícito. Articulada a ele, a citação de Lênin evidenciava a censura, ao modo de advertência, realizada pelo Comitê de Exibição. Nas visitas guiadas realizadas durante a exposição, os guias eram instruídos a permanecerem por um longo tempo com o público diante dos quadros “formalistas”, educando-o sobre como tal estilo artístico não deveria ser seguido e como ele era, fundamentalmente, antissoviético. Os quadros adjetivados como “formalistas” eram, então, apresentados para serem depreciados. Tal prática divergia, aparentemente, dos modos de censura geralmente associados ao regime stalinista, como a supressão, nas fotografias, das figuras dos opositores e o impedimento de circulação de obras<sup>5</sup>.

O próprio Malevich experimentara a fúria do poder repressivo *stalinista* quando, três anos antes da mostra, em 1930, foi preso e torturado, sob a acusação de ser um espião alemão. Após sessões de tortura, a liberação de Malevich foi condicionada à autocrítica sobre sua produção artística<sup>6</sup>. Considerada a regularidade com que a censura era aplicada, o que o dispositivo museológico de depreciação dos “formalistas” poderia nos dizer, então, sobre a fisionomia do poder soviético? E, não obstante, por que difamar tais obras? Qual o perigo, da perspectiva do poder, dos quadros de Kliun, Drevin, Udal’tsova? Qual o perigo dos oito quadros de Malevich?

## 2. o caso de Leningrado

O modo de exposição das obras consideradas “formalistas”, que as isolava e difamava, diferia substancialmente da lógica expositiva utilizada previamente, na primeira montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, realizada no Museu Russo, em Leningrado, entre 13 de novembro de 1932 e janeiro de 1933<sup>7</sup>. Concebida em janeiro de 1932, a primeira versão da exposição foi uma retrospectiva, planejada pelo governo, que visava expor as conquistas da arte soviética em comparação com a arte moderna ocidental. Com o Decreto de abril de 1932, que extinguiu as correntes artísticas soviéticas<sup>8</sup>, a exposição ganhou uma diretiva complementar: além de funcionar como um balanço político da história artística soviética, ela deveria apresentar as correntes artísticas que surgiram durante a revolução, criando uma narrativa que suprimia suas disputas e forjando uma suposta conciliação entre elas.

**Thyago Marão Villela**

A exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos" e o combate aos "formalistas".

A organização da primeira versão da exposição ficou a cargo do Comitê Governamental, liderado pelo Comissário da Instrução Pública Andrei Bubnov (1883-1938), responsável por supervisionar a direção ideológica da retrospectiva, e do Comitê de Exibição, chefiado pelo pintor e diretor da Galeria Tretiakov, Igor Grabar (1871-1960). Além de Grabar, compôs o corpo curatorial Ivan Matsu (1893-1974), historiador da arte búlgaro, que ficou responsável pela disposição das obras e organização do espaço da exposição. Matsu, objetivando enfatizar a continuidade política e artística soviética, organizou o percurso da mostra de forma circular: o público começava a visita pelo retrato de Lênin, feito por Aleksandr Gerasimov (1881-1963), e, após percorrer as 35 galerias, concluía a visita na mesma sala, diante do retrato de Stálin, pintado por Isaak Brodsky (1883-1939).

Conjugada à perspectiva economicista sobre o processo soviético – que acentuava uma suposta continuidade entre a política de eletrificação da URSS, proposta por Lênin, e a implantação do Primeiro Plano Quinquenal (1928-1932), promulgado por Stálin – o Comitê de Exibição selecionou e dispôs as 2.640 obras dos 423 artistas de modo a construir um cânone da arte soviética e indicar as possibilidades futuras para o desenvolvimento da produção artística no país. A denegação, pelo Comitê de Exibição, dos trabalhos dos artistas construtivistas e produtivistas, como Aleksandr Rodchenko (1891-1956) e Vladimir Tatlin (1885-1953), empenhados na crítica radical da arte de cavalete e da estética contemplativa, expressa o amplo reprocessamento do passado soviético em jogo<sup>9</sup>. Como alternativa ao realismo heroico da AKhRR<sup>10</sup>, apresentado na exposição como a tendência artística hegemônica durante todo o processo revolucionário, a mostra exibiu algumas obras dos *suprematistas* Ivan Kliun e Malevich, além dos trabalhos de artistas oriundos da OST<sup>11</sup>, que contou com três galerias. De que maneira, no entanto, os opositores do realismo heroico foram expostos?

Os artistas tiveram liberdade na escolha das obras exibidas e na disposição delas nas galerias<sup>12</sup>. O traço que marcou a exposição, entretanto, foi o isolamento de algumas delas com relação ao percurso expositivo. Tanto Malevich quanto Pavel Filonov (1883-1941), por exemplo, tiveram galerias individuais, e puderam apresentar obras de sua escolha e dispô-las no espaço livremente. Tais

(1894-1938) que, mesmo tendo passado pelo *Glavpolitprosvet* e ter sido impresso, teve suas edições recolhidas pela Cheka em 1922. Ver MARIE, Jean Jacques. **Trotsky**: revolucionario sin fronteras. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 268. Conforme o historiador inglês David King, o retoque fotográfico com a supressão de pessoas data de 1917, mas somente em 1935, após o período dos expurgos, ele teria se tornado uma prática recorrente. De toda maneira, nota-se que o governo soviético fez um uso majoritário de formas de censura calcadas na interdição, e não na difamação. Cf. KING, David. **The Commissar vanishes**: the falsification of photographs and art in Stalin's Russia. Reino Unido: Canongate Books, 1997.

6. Malevich foi acusado de ser um espião pelo governo após sua viagem à Berlim em maio de 1927, durante a qual expôs algumas pinturas. Em abril de 1930, quando estreou sua exibição solo em Kiev, foi duramente atacado pela imprensa soviética: "Apesar dos aspectos maravilhosos do trabalho criativo de Malevich, as bases de sua atividade artística são alheias à cultura proletária. Todo seu trabalho revela que ele, como um artista burguês, precisa da arte não para servir a sociedade, mas para servir a forma". ("However, in spite of all of the wonderful aspects of Malévitch's creative work, the foundation of his artistic activity is foreign to proletarian culture. His

---

*entire work conveys the notion that he, as a bourgeois artist, needs art not for serving society, but only for the sake of form*). In: DRUTT, Mathew (org.). Op. cit., p. 21.

7. A exposição foi inicialmente planejada para ocorrer na Galeria Tretiakov, em Moscou, o que foi inviabilizado pela indisponibilidade de espaço na galeria. O soviete de Leningrado, então, propôs que a exposição tivesse duas versões: a primeira em Leningrado, e a segunda em Moscou, assim que outros museus disponibilizassem espaço para a montagem. Cf. CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 324.

8. Em 1932, o Comitê Central do Partido, sob o pretexto ambíguo de reorganizar e dinamizar a produção literária do país, decretou a dissolução de todas as correntes artísticas na URSS. A medida, inicialmente voltada para o campo literário e para a extinção da Associação dos Escritores Proletários (RAPP), deveria estender-se, analogamente, às outras artes. O decreto previa, assim, a dissolução das tendências artísticas e a reagrupação delas em União diretamente vinculadas ao Partido e a ele subordinadas. Cf. CENTRAL COMMITTEE of the Ail-Union Communist Party (Bolsheviks). Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations". In: BOWLT, J. E. (org.). **Russian art of the avant-garde: theory and criticism, 1902-1934**. London: Thames and Hudson, 1988, p. 288-290.

galerias seriam, supostamente, fruto do reconhecimento que o governo lhes dava e sugeriria o respeito e a honra que a ambos era atribuída. Conforme afirmou Malevich, porém, tal política do governo era vil: as salas das duas galerias ficavam distantes do resto da exposição e sugeriam que suas obras eram “desvios” com relação ao percurso “natural” da arte soviética. Malevich chegou a afirmar, inclusive, que o Comitê de Exibição delimitou o espaço pelo qual ele poderia circular na mostra<sup>13</sup>.

O isolamento de Malevich e Filonov não lhes garantiu, contudo, a segurança de serem exibidos. Um dia antes da abertura da exposição, Bubnov ordenou o fechamento das galerias de ambos e elas só foram mantidas por conta da intervenção do Primeiro Secretário do Partido, Sergei Kirov (1886-1934), e do diretor do Museu Russo, Iosif Gurvich (1907-1992). Existia, portanto, uma espécie de tensão no governo, referente a como conduzir a exibição dos artistas considerados dissidentes.

### 3. “combater os princípios formalistas [...] pelas mãos dos próprios formalistas”

O conflito entre o Comitê Governamental e o Comitê de Exibição sobre a exposição das obras de Malevich e Filonov provocou mudanças substantivas na montagem da segunda mostra da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, realizada em Moscou, cinco meses depois da exposição de Leningrado. Como consequência imediata da desobediência de Kirov e Gurvich – que combateram a deliberação do Comitê Governamental e mantiveram na exibição as galerias de Malevich e Filonov – o governo soviético impôs o silêncio sobre a exibição de Leningrado. Ela foi pouco noticiada pela imprensa e não chegou a atingir a quantidade de público esperada<sup>14</sup>.

A segunda mostra, no entanto, foi amplamente comentada pelos jornais, além de ter sido um sucesso de público<sup>15</sup>. Ela foi dividida entre cinco locais expositivos, cada qual responsável por um suporte artístico distinto. As 1.042 pinturas de cerca de 500 artistas foram expostas no Museu Histórico.

Em contraste com a primeira versão da mostra, os artistas não podiam dispor livremente suas obras. A disposição ficou a cargo

**Thyago Marão Villela**

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

do Comitê de Exibição, chefiado por Andrei Bubnov, segundo uma política de centralização substancialmente distinta daquela empregada na primeira exibição em Leningrado. A centralização era expressa, também, na organização da mostra: se, na primeira exibição, existiram galerias que procuravam apresentar as escolas artísticas do decênio de 1920, como a OST e a AKhRR, e a diversidade da produção pictórica soviética, já na segunda mostra, o empenho em apresentar a produção artística como homogênea foi maior. Conforme referido, o Comitê de Exibição usou um critério geracional para dividir a mostra em duas partes. Tais partes, não obstante, eram unificadas pelo slogan, impresso no catálogo, “o estilo de nossa época é o realismo socialista”, que dava o tom da exposição.

Destoando desta homogeneização, encontravam-se as duas galerias formalistas. Por que Bubnov que, meses antes, exigiu do Comitê de Exibição de Leningrado a retirada das obras de Malevich e Filonov do Museu Russo, as exibia? Uma possível resposta a esta questão pode ser encontrada nas páginas do diário do fundador da AKhRR, Evgeny Katsman (1890-1976), escritos após a estreia da segunda versão da exposição. Segundo Katsman, Bubnov haveria dito, durante a montagem da mostra, que, iria expor os “esquerdistas” para desmascará-los<sup>16</sup>. O crítico de arte Nikolay Shchekotov (1884-1945), da mesma maneira, haveria dito que “combater os princípios formalistas [...] pelas mãos dos próprios formalistas” era o propósito organizacional da exposição<sup>17</sup>.

A tática expositiva aplicada na mostra em questão, portanto, objetivava derrotar os formalistas expondo-os. Tal decisão curatorial era tomada meses após o Conselho de Museus exigir a retirada dos comentários textuais grafados nas paredes, que marcaram as exposições realizadas durante o período da reforma museológica no país (1930-1933). A tática retomava procedimentos curatoriais desenvolvidos a partir de 1930, nas exposições “Trabalhos artísticos sobre temas soviéticos e revolucionários” (Galeria Tretiakov, 1930), “Guerra e Arte” (Museu Russo, 1930), “A arte da era do capitalismo” (Galeria Tretiakov, 1930) e “Arte russa da era imperialista” (Museu Russo, 1931-1932). Em todas estas exposições, os comentários textuais direcionavam a interpretação do público, seja celebrando o realismo heroico, seja difamando o chamado “formalismo”<sup>18</sup>.

**9.** O pintor fundador da AKhRR Evgeny Katsman escreveu no seu diário, em 9 de abril de 1933, que a seleção da exposição realizou-se com base “em quem deveria ser exibido e quem deveria ser jogado fora” (“*whom to exhibit and whom to throw out*”). Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2014, p.42.

**10.** A estética do realismo heroico foi elaborada pela Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR), fundada em 1922 pelo pintor Pavel Radimov (1887-1967). Nomeado presidente da associação, ele declarou que “os artistas, em nossa sociedade, devem *representar* com exatidão na pintura e na escultura os acontecimentos da Revolução, devem *retratar* os líderes e *ilustrar* o papel do Povo, dos trabalhadores simples, dos operários e camponeses”. Os verbos utilizados por Radimov para definir a atividade dos artistas da sociedade soviética – “representar”, “retratar” e “ilustrar” – sintetizam o projeto artístico da AKhRR. No folheto da primeira exposição do grupo (cujo tema foi o Exército Vermelho), realizada em maio de 1922, os objetivos da AKhRR foram assim definidos: “O dia revolucionário e o momento revolucionário são um *dia heroico* e um *momento heroico*, e agora devemos revelar nossa experiência artística nas *formas monumentais do realismo heroico*.” Assim, um mês após a declaração de Radimov, a AKhRR definia o seu projeto artístico com base na ideia da formulação de uma estética “monumental”, vinculada ao suposto teor heroico dos eventos revolucionários. O ato de “representar com

Tais recursos textuais, ademais, pareciam emular os procedimentos de difamação e “espetacularização”, desenvolvidos nos julgamentos públicos do “Processo de Chakhty”, em 1928, e do “Processo do Partido Industrial”, em 1930, que visaram a exposição pública dos opositores, que, enquanto eram difamados, deveriam exaltar o regime *stalinista*<sup>19</sup>.

#### 4. “foi o público quem o fez”

Na introdução do catálogo da exposição de Leningrado, o vice-presidente do Comitê Governamental Mikhail Arkadiev afirmava que a “exposição é essencialmente um registro documental da avaliação dada pelo Comitê Central do nosso Partido sobre o estado das coisas nas organizações artísticas”<sup>20</sup>.

Arkhadiev enfatizava que, da perspectiva governamental, a mostra promovia uma revisão das forças artísticas no sentido de avaliar quais artistas seriam capazes de seguir as diretivas governamentais. Enfatizando o balanço estético e político que os artistas deveriam fazer, Igor Grabar escreveu que

A exibição é (...) um exame que certifica a maturidade artística e política de mestres e de grupos artísticos inteiros. Apenas a comparação pode nos fazer chegar próximos da verdade; apenas um balanço detalhado, cuidadoso e imparcial, dos prós e contras, nos levará a conclusões que sejam igualmente convincentes e igualmente necessárias para os artistas, o público e os membros ativos da sociedade.<sup>21</sup>

Nota-se, portanto, que a exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” objetivou estabelecer um diálogo entre os artistas expostos, os “membros ativos da sociedade” e o público proletário. O papel do Estado na mediação deste diálogo seria o de avaliar a lealdade política das tendências artísticas expostas e enfatizar a necessidade da compreensão, pelos artistas, das carências do público. Afirmava-se, assim, que do cotejamento das obras e da resposta do público a elas seria articulada a identidade visual da nova arte soviética, consubstanciada na noção de realismo socialista. A recepção do público e a autoavaliação dos artistas eram, assim, peças fundamentais na política do regime de censura aos artistas. Instaurava-se, aparentemente, um

---

exatidão [...] os acontecimentos da Revolução”, conforme havia afirmado Radimov, traduzia-se, portanto, não na apreensão crítica do processo revolucionário, mas na heroização de tal processo e na celebração do modo de vida soviético e das lideranças bolcheviques. A partir de 1928, o Partido Comunista passou a apoiar publicamente a estética do realismo heroico, voltada, com a mudança do contexto político-econômico, para a apologia do Plano Quinquenal. Em 1930, a AKhRR passou a se chamar AKhR. Cf. LODDER, Christina. **El constructivismo ruso**. Trad. Maria Condor Orduña. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 184.

11. A Sociedade dos Pintores de Cavalete (OST) foi fundada em 1925, por Andrei Goncharov (1903-1979), Iuri Pimenov (1903-1977) e Aleksandr Deineka. O grupo constituiu-se historicamente numa espécie de meio termo entre o debate travado pela AKhRR e os produtivistas, aglutinados desde 1923 em torno da revista LEF. Se, por um lado, a OST pretendia reestruturar a figuração soviética, opondo-se ao projeto de representação “naturalista” da AKhRR em prol de uma produção “construtiva” e “moderna”, derivada do cubismo, do cubo-futurismo e do expressionismo alemão; por outro lado, ela opunha-se à “arte de produção” da LEF e ao abandono do cavalete. Ver: OST Plataform (1924). In: JUNCO, Manuel Fontán del (org.). **Aleksandr Deineka (1899-1969)**: an avant-garde for the proletariat. Madrid: Fundación Juan March, 2012, p. 359.

**Thyago Marão Villela**

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

regime de culpabilização dos artistas frente às demandas da suposta revolução socialista.

Tal culpabilização era sugerida, por exemplo, na declaração de Ivan Kliun, que, após a recepção pública negativa de sua obra, afirmou estar disposto a reformular sua pintura em chave “realista”<sup>22</sup>. Contudo, a política de censura aos artistas, supostamente determinada pelo público, estava mediada pelo mercado. O Partido Comunista, que informava sobre a lealdade política dos artistas expostos e dava as coordenadas da crítica que era feita pelos trabalhadores, utilizava-se de um sistema de venda e circulação dos quadros para legitimar seu posicionamento. A compra das obras pelos órgãos administrativos, clube de trabalhadores e sindicatos funcionava como uma espécie de confirmação das necessidades artísticas do público. A gramática visual do realismo socialista, portanto, impunha-se mediante a legitimidade atribuída pelo governo à concorrência entre os artistas e ao sucesso ou fracasso que eles tinham nos esquemas de compra e venda das obras. Este mecanismo de exclusão via mercado, além dos comentários escritos pelo público durante a exposição, era o que permitia a Katsman afirmar que era o público quem derrotara os “formalistas”, e não a censura do Estado<sup>23</sup>.

## 5. a difamação à serviço de uma nova história: reabilitação e reconstrução

A reordenação do sistema artístico soviético, da qual a exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” foi parte importante, visava a reconfiguração da história do processo revolucionário. Tal elemento esteve presente desde a concepção da mostra, em 1932. Ivan Matsa, responsável pela organização da exposição, concebeu inicialmente um plano para ela baseado numa narrativa teleológica que procuraria expor o confronto entre a arte de esquerda e o realismo heroico, que terminaria com o triunfo dos “realistas”.

De acordo com a proposta de Matsa, a exposição seria dividida em três períodos. O primeiro período, dedicado ao Comunismo de Guerra (1918-1920), seria aquele dominado pelos construtivistas e pelos pintores abstratos. O segundo, chamado de Período da Reabilitação (1922-1928), seria marcado pelo surgimento e crescimento da AKhRR, quando os artistas suposta-

12. Conforme Malevich escreveu a Kliun: “Não existiu júri para meu trabalho. Eles me deram uma galeria inteira, na qual eu dispus cerca de trinta pinturas e *architektons*” (“*There was no jury for my work. They gave me an entire room, where I display about thirty paintings and architektons*”). Apud CHELENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 285.

13. Cf. *Ibidem*, p. 337. O dispositivo de isolamento não foi aplicado a outros artistas oriundos do suprematismo ou da OST. David Shterenberg (1881-1948), por exemplo, um dos fundadores da OST, expôs 20 pinturas e 30 desenhos, ocupando um lugar central na mostra. Andrei Goncharov (1903-1977) e Aleksandr Labas (1900-1983), assim como Shterenberg, tiveram suas próprias galerias. Segundo Chlenova, as galerias de Goncharov e Labas visavam apresentar ao público a reabilitação destes artistas, que supostamente evoluíram das preocupações exclusivamente “formalistas” para preocupações sociais e pedagógicas.

14. Em um ensaio não publicado, Igor Grabar denunciou a “conspiração do silêncio” da imprensa soviética: “Apesar da importância da exposição e do interesse que ela suscitou no público [...], nossa imprensa não publicou sequer uma reportagem, grande ou pequena, sobre ela. A própria existência da mostra foi quase escondida, criando entre os artistas a impressão de uma espécie de ‘conspiração do silêncio’ em

---

torno deste evento central”  
 (“*Despite the exhibition’s extremely important role and the intense interest it evoked among the broadest public... our general press has not published either a extensive report nor even a quick overview of it. The very existence of the show was almost concealed, creating among artists the impression of a kind of ‘conspiracy of silence’ around this central event of the season*”). Apud CHELONA, Masha. Op. cit., 2010, p. 341.

15. O jornal *Sovetskoe Iskusstvo* anunciou que, durante os primeiros dois meses, a exposição foi visitada por cerca de 163.000 pessoas. O relatório dos organizadores da exposição menciona que, após cinco meses, a exposição recebia cerca de 300.000 pessoas. Cf. *Ibidem*, p. 362.

16. “Ah!, os esquerdistas estão fazendo um escândalo? Ótimo, então nós mostraremos as obras deles e os desmascaremos!”  
 (“*Ah, they [leftist artists] are making a scandal? Great, so we will show their works, and we will unmask them in our display.*”)  
 Apud *Ibidem*, p. 358.

17. *Ibidem*.

18. O recurso curatorial de difamação mediante comentários textuais foi, inclusive, posteriormente utilizado pelos nazistas na exposição de “Arte Degenerada”, em 1937. Cf. LEVI, Neil. Judge for yourselves! The ‘Degenerate Art’ exhibition as political spectacle”. *October*, vol. 85, p. 41-64, summer 1998.

mente entenderam as demandas do proletariado. O último período, chamado de Período da Reconstrução (1929-1932), seria aquele da luta e da consolidação da arte proletária, aprimorada pelo fim das facções artísticas.

Embora o plano de Matsa tenha sido rejeitado pelo Comitê de Exibição sob a justificativa de ser irrealizável, tal plano seria a matriz da historiografia artística oficial da URSS. Tal matriz seria desenvolvida em dois livros que atacavam as escolas *cezanistas* e *suprematistas*, publicados pelo Estado no período entre a exposição de Leningrado e a de Moscou. Tanto *O caminho da arte soviética*, 1917-32, de Mil’ da Bush e Aleksandr Zamoshkin (1899-1977), quanto *O formalismo na pintura*, de Ossip Beskin, atacavam violentamente o que caracterizavam como pintura “formalista”, uma pintura que, segundo os autores, seria politicamente reacionária por valer-se da gramática da arte moderna ocidental. Ambos os escritos tiveram ampla circulação e boa recepção crítica, além de influenciarem na montagem da exposição de Moscou – a qual realizou o programa, pleiteado por Beskin, Mil’ da Bush e Aleksandr Zamoshkin, da perseguição aos “formalistas”. O critério da perseguição e definição de “formalismo”, no entanto, não parece claro: Beskin, por exemplo, enquanto fazia ressalvas à obra de Aleksandr Deineka, atacava ferozmente Malevich, Drevin, Tyshler, Labas e outros. Qual o perigo percebido pelo autor nas obras desses pintores? Seria a perseguição motivada apenas por uma questão de estilo artístico?

## 6. por que atacar Malevich?

As motivações da perseguição, pelo governo soviético, das escolas artísticas que divergiam da estética do realismo heroico são frequentemente associadas ao discurso que o governo e que os teóricos a ele associados emitiam sobre tais tendências, identificando-as, por exemplo, com uma espécie de ideologia pequeno-burguesa prejudicial ao proletariado. Com efeito, exemplos destas declarações não faltam. O líder comunista Nikolay Bukharin (1866-1938), por exemplo, afirmou, após a exposição “Artistas da URSS...”, que Malevich e os demais “formalistas” “empobreciam a realidade” e eram a expressão da decadência da burguesia<sup>24</sup>. Outro argumento recorrente era o de que o proletariado não compreendia tais obras.

**Thyago Marão Villela**

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

O problema da perseguição às obras referidas, porém, talvez seja mais complexo e abarque outros aspectos da vida social que se desenvolvia na URSS. Em 1930, durante a retrospectiva individual da obra de Malevich, na Galeria Tretiakov, o pintor escreveu a sua esposa que “[os organizadores da exposição] trouxeram um grupo de camponeses para uma visita guiada na minha exposição e, para a surpresa deles [os organizadores], o grupo disse que as minhas pinturas eram incríveis e que eles as adoraram”<sup>25</sup>. Malevich relatava, portanto, apenas três anos antes da exposição “Artistas da URSS...” e meses antes de ser preso, que a recepção camponesa às suas obras suprematistas havia sido extremamente favorável. Parte do público, portanto, a apreciava, ao contrário do que afirmava o governo. Residiria aí o perigo?

Na segunda montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, em Moscou, Malevich exibiu três quadros do período suprematista e cinco quadros do “retorno ao figurativismo”. O número de obras expostas diferia substancialmente daquele apresentado na montagem de Leningrado, na qual foram exibidas 26 obras do artista. Em Leningrado, a maioria das obras era suprematista, sendo expostos, inclusive, seus projetos arquitetônicos denominados *arkhitektons*. Em Moscou, diferentemente, o retorno ao figurativismo de Malevich foi enfatizado – apenas os quadros figurativos constaram no catálogo da exposição. Os guias da exposição eram, inclusive, instruídos a apresentarem tal retorno como parte da tentativa do pintor de reabilitar-se do “formalismo” suprematista.

Os quadros, no entanto, ainda deixavam a desejar, segundo os jornalistas vinculados ao governo. Evidenciava-se, na exposição, a diferença entre os regimes pictóricos mobilizados por Malevich no quadro *Protótipo de uma nova imagem*, por exemplo, estruturado a partir da geometrização suprematista, presente na paisagem e na figura humana, e *Mulher trabalhadora* (1933), que se aproximava de uma tradição naturalista da pintura de retratos. O historiador Abram Efros (1888-1954), além de ironizar o “figurativismo suprematista” do pintor, escreveu jocosamente na *Iskusstvo*, revista de arte do regime, que “[Malevich] é um passadista que está pronto para ser um realista, desde que seja o realismo de 1630”<sup>26</sup>.

Em Moscou, diferentemente do material exposto por Malevich em Leningrado, todas as pinturas figurativas eram retratos. A

19. O “Processo de Chakhty” consistiu na prisão, julgamento e condenação de mais de cinquenta engenheiros da cidade de Chakhty, acusados de se aliar aos antigos proprietários das minas da região para sabotar a economia soviética. O “Processo do Partido Industrial” foi o julgamento, pelo governo, de uma suposta organização política – o Partido Industrial – liderada por professores e engenheiros cujo interesse seria conter o ritmo da industrialização. Dos 53 acusados, 44 foram condenados e cinco foram executados. Ver LUCAS, Márcio Rodrigues. **De Taylor a Stakhanov**: utopias e dilemas marxistas em torno da racionalização do trabalho. 2015. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, p. 157.

20. “*This exhibition is essentially documentary evidence of the valuation given by the Central Committee of our Party to the state of affairs in artistic organizations*”. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2014, p. 43.

21. “*The exhibition is ... an examination for a certificate of artistic and political maturity of individual masters and of entire artistic groups. Only comparison can make us closer to the truth, only a detailed, careful and impartial weighing of all pros and cons will lead us to conclusions that are equally convincing and needed for artists, mass viewers and active members of society*”. Cf. *Ibidem*, p. 44.

22. Kliun escreveu, em 1933, após a estreia da mostra: "Após a exibição *15 anos de poder soviético* [sic] eu comecei a duvidar mais e mais de que eu estava errado em seguir na arte experimental. Tornou-se claro para mim que eu tinha ido tão longe com meu trabalho que havia perdido contato com a vida. Eu sentia tal distanciamento em todo lugar. Não havia mais espaço para a liberdade em arte; tínhamos que pintar o que o momento presente requeria. Eu tomei a decisão de voltar para o realismo, assim eu poderia me reconectar à realidade contemporânea. Eu decidi mudar em direção ao realismo não sob força de circunstâncias externas – eu experimentei esta pressão por muitos anos... Esta decisão maturou em mim gradualmente sob a influência da vida." ("After the exhibition of 15 years of Soviet Power I began to doubt more and more often that I was right in continuing my chosen path of experimental art. It became clear to me that I went so far ahead in my work that I lost touch with life... I felt his aloofness everywhere. There was no more room for free art; one had to paint what the present moment required... I made a decision to return to realism, so that I could march in sync with contemporary reality... I decided to change to realism not under the pressure of external circumstances – I experienced that pressure for many years... this decision matured in me gradually under the influence of life itself"). Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 359. É interessante notar que Kliun cometeu, possivelmente,

temática também mudava: em Leningrado, a maioria dos quadros figurativos representava o campo, enquanto em Moscou, a ênfase parecia recair no trabalho industrial, como no quadro *Mulher trabalhadora* e no estudo das figuras humanas sem cenário preciso. Em *Garota com acessório vermelho* (1932) e *Protótipo de uma nova imagem*, por exemplo, os fundos são monocromáticos e não possuem referenciais de lugar, de modo que não sabemos precisamente o cenário em que se encontra a figura retratada.

O fundo monocromático e indeterminado também se encontra, por exemplo, no retrato *Atleta* (1932), de Aleksandr Samokhvalov (1894-1971), que se tornou famoso e celebrado na exposição. A recepção crítica de Malevich e Samokhvalov, porém, foi substancialmente distinta. Efros escreveu, sobre o quadro de Samokhvalov, que "[nele] podemos reconhecer uma linda jovem do nosso país"<sup>27</sup>. Com efeito, a jovem pintada parece transbordar alegria e confiança na URSS, diferentemente da atleta de Malevich, cuja expressão dúbia, de uma alegria talvez insípida, permita outra gama de interpretações. Estaria no modo de representação das personagens um dos motivos para a recusa das obras de Malevich pela nomenclatura soviética?

## 7. o retrato na produção soviética e o "Homem, o capital mais precioso"

Nos registros fotográficos da exposição de Leningrado e de Moscou, é possível observar a grande quantidade de retratos exibidos. Com efeito, a exibição de retratos foi constante no Museu Russo em 1933: antes da montagem de "Artistas da URSS dos últimos 15 anos", o Museu sediou, no mesmo ano, a "Exposição de Retratos", na qual foram expostas telas de Brodsky, Filonov, Nikolay Kostrov (1901-1995), Mikail Platunov (1887-1972), Victória Belakovskaya (1901-1965), dentre outros artistas. A centralidade da produção de retratos não passava despercebida para a crítica da época. Um artigo de 1933, publicado na revista de arte do regime, *Iskusstvo*, atribuía a popularidade deles ao fato de serem "um dos tipos ativos para a influência política e ideológica sobre as massas"<sup>28</sup>. Contudo, a que se deveu o interesse do museu pela pintura de retratos?

**Thyago Marão Villela**

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

O debate sobre a subjetividade do “novo homem” soviético, do qual tal produção de retratos parecia participar, ecoava o processo de combate, empreendido pelo governo, contra o discurso dos dirigentes de fábrica. Desde a promulgação do Primeiro Plano Quinquenal (1928), as lideranças *stalinistas* entraram em conflito contra os “especialistas” nas fábricas, que criticavam o caráter fantasioso das metas para o aumento da produtividade, fixadas arbitrariamente pelo governo. Contra a alegação de que haveria limites técnicos para a política estatal de expansão produtiva, o governo passou a veicular um discurso voluntarista de mobilização para o trabalho. Como aspecto deste discurso, forjava-se a figura de um proletário radicalmente empenhado na elevação da produtividade, um proletário que, apesar de todas as limitações técnicas da indústria soviética, era capaz de trabalhar incansavelmente para a construção do socialismo.

A apologia dos *udarniki*, “operários modelo”, e a propaganda realizada em torno do mineiro Izotov, recordista de produtividade em Donbas em 1932<sup>29</sup>, evidenciava uma mudança substancial na retórica governamental. Se, até o início do Primeiro Plano Quinquenal (1929), o Estado, fundamentado no discurso *taylorista*, heroicizava a uniformidade e o anonimato do trabalho operário, já em 1932 ele difundia uma retórica de incentivo ao “talento” e ao esforço individual dos operários. Tal retórica materializou-se no regime de trabalho a partir do movimento *stakhanovista*, em 1935, com o estabelecimento da remuneração por metas e recordes de produção, além da política estatal de distinção entre operários regulares e operários *stakhanovistas*, que gozavam de privilégios materiais e simbólicos. A adesão a tais práticas de concorrência e de exploração do trabalho – no qual a exaustão física e mental decorrente da gigantesca jornada de trabalho era a regra – foi preparada desde 1932 mediante o discurso voluntarista referido<sup>30</sup>. Teria sido, então, a exposição “Artistas da URSS...” um episódio importante na formação da estrutura simbólica de exaltação do “Homem, o capital mais precioso” da URSS, conforme designou Stálin em um discurso de 4 de maio de 1935?<sup>31</sup>.

Conjugado a tais processos, possibilitados pelo esmagamento do movimento operário, o Estado impunha um reordenamento social radical. Tal projeto político era expresso, assim, na escalada de

---

um ato falho neste escrito: ao invés de chamar a exposição por seu nome correto, escolhido cuidadosamente pelo Comitê de Exibição para indicar o engajamento dos artistas, ele se refere à exposição enfatizando o poder soviético, o que pode jogar contra sua afirmação posterior de que a decisão de retorno ao naturalismo tenha sido tomada sem nenhuma pressão externa.

23. “Os formalistas estão definitivamente derrotados. Eles nunca mais se reerguerão... Os “esquerdistas” pensam que nós, os realistas, os derrubamos. Não, foi o público quem o fez...” [“*The formalists are utterly defeated. They will never get up again... The ‘leftists’ think that we, realists, brought them down. No, it is the viewers who did it...*”]. KATSMAN, Evgeny apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 360.

24. DRUTT, Matthew (org.). Op. cit., p. 263.

25. “*They got together a group of peasants to take a guided tour of my exhibition, and, much to their surprise, this group said that my paintings were the best, and that they liked them very much*”. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 275.

26. DRUTT, Matthew (org.). Op. cit., p. 263.

27. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 314.

28. Apud KATSNELSON, Anna Wexler. *My leader, myself? Pictorial estrangement and*

Aesopian language in the late work of Kazimir Malevich. *Poetics Today*, vol. 27, 2006, p. 85.

29. Cf. LUCAS, Marcílio Rodrigues. Op. cit., p. 167.

30. Cf. *Ibidem*, p.171-180.

31. "Pois bem, camaradas, se queremos superar com êxito a penúria no domínio das pessoas e conseguir que o nosso país disponha de uma quantidade suficiente de quadros, capazes de fazer progredir a técnica e pô-la em ação, devemos saber, antes de mais, dar valor aos quadros, a cada trabalhador capaz de ser útil à nossa causa comum. *É preciso, por fim, compreender que, de todos os capitais preciosos que existem no mundo, o mais precioso e o mais decisivo são as pessoas.*"  
In: STÁLIN, Josef. **O homem, o capital mais precioso**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/stalin/1935/05/04.htm>>. Acesso em: 05 maio 2017.  
Grifo meu.

32. A primeira tentativa de justificar a proibição da homossexualidade partiu do escritor Maxim Gorky (1868-1936), no artigo "Humanismo proletário" (1934), publicado no *Pravda*. Nele, Gorky definia a homossexualidade como uma forma de depravação tipicamente fascista. Posteriormente, o Comissário da Justiça Krylenko afirmou em um discurso, realizado em 1936, que "Entre nós, trabalhadores, que acreditamos na relação natural entre os sexos e que estamos construindo

leis que visavam regular o modo de vida do proletariado: em 17 de dezembro de 1933, um decreto proibiu as "práticas homossexuais" (*muzhelozhestvo*) entre os cidadãos soviéticos<sup>32</sup>; em 1935 foi proibida a pornografia; e, em 1936, foram proibidos o aborto e a prática psicanalítica. Por fim, o governo proibiu inclusive o uso do termo "inconsciente" na literatura<sup>33</sup>.

## 8. a economia política dos afetos

A ênfase na importância da representação da alegria para o desenvolvimento da arte soviética era explicitada, na segunda versão da exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos", através da citação de Lênin. Se, por um lado, a organização da mostra, elaborada por Bubnov para difamar as obras expostas, remontava às exposições soviéticas anteriores, a ênfase dada à alegria que as obras deveriam proporcionar era inédita. Nas mostras anteriores, o recurso ao comentário textual era utilizado pelo comitê de exibição para montar uma narrativa historiográfica que, por exemplo, associasse a abstração à mentalidade capitalista. Na exposição "A arte da era do capitalismo", realizada na Galeria Tretiakov em 1930, por exemplo, o curador Fedorov-Davydov expôs as obras de Malevich e Tatlin abaixo de uma inscrição que afirmava que "qualquer tentativa de transformar o método artístico (criativo) em um método objetivo está fadada ao fracasso porque a arte burguesa é individualista"<sup>34</sup>.

Nesta exposição, tal inscrição associava o trabalho do suprematismo e do construtivismo ao individualismo burguês e, portanto, a uma etapa social supostamente superada historicamente. Nada parecido ocorria na segunda versão de "Artistas da URSS...". O comentário de Lênin grafado na parede não servia à finalidade de ilustrar uma tese historiográfica. Ele condenava as obras apenas pela falta de alegria que a elas atribuía.

A citação de Lênin influenciou a recepção crítica sobre os "formalistas". Uma das pessoas do público, por exemplo, escreveu que

A única coisa reconfortante que vi nesta galeria [Galeria Oito, dos "formalistas não objetivos"] foram as palavras de Lênin "Não os entendo". Eu também não. A arte deve trazer alegria ao povo. Eu, no entanto, sinto pena por estas pinturas. As paredes da galeria poderiam ter sido preenchidas com coisa melhor.<sup>35</sup>

**Thyago Marão Villela**

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

Do mesmo modo, a imprensa celebrava efusivamente as obras que representassem o “novo homem” soviético como um homem vigoroso, belo, alegre, otimista. Tais foram os adjetivos empregados para se referir aos quadros de Deineka, por exemplo, durante a exposição “Artistas da URSS...”<sup>36</sup>, ou então ao quadro de Samokhvalov, conforme referido.

Analogamente, o então psicólogo soviético, Aaron Zal’kind (1889-1936) afirmou, no texto *A psicologia da pessoa do futuro* (1928), que o cidadão soviético afastar-se-ia da melancolia e da imoralidade presentes, segundo ele, nos personagens de Dostoiévski para aproximar-se de uma irrefreável alegria de viver<sup>37</sup>. A alegria e o otimismo, portanto, deveriam estar na ordem do dia, segundo Zal’kind.

Ao que parece, o governo soviético passou a construir, durante os dois primeiros Planos Quinquenais, uma espécie de política de *gestão dos afetos*, calcada na construção de um discurso otimista e na eliminação de discussões e representações de outros afetos. Tal política foi expressa, por exemplo, na célebre frase dita por Stálin, em 1935, durante o Primeiro Congresso de Stakhanovistas: “A vida se tornou melhor e mais prazerosa. Quando a vida é prazerosa, o trabalho vai bem”<sup>38</sup>.

Nesse quadro histórico, portanto, uma propaganda que incitasse ao otimismo funcionava como importante catalisadora do trabalho e de sua exploração<sup>39</sup>. Era por meio desta propaganda que o poder *stalinista* reunia idealmente todos os membros da sociedade em uma mitologia constituída pela celebração das forças produtivas, da pátria, dos líderes e das relações de trabalho – mas reunia, vale frisar, enquanto separados, privados de auto-organização e livre debate político<sup>40</sup>.

## 9. a “sensação de vazio”

A alegria e o otimismo não se encontram na maioria das personagens representadas por Malevich na exposição. Elas são representadas mediante uma construção pictórica abstrata e geometrizada, ou então, como no quadro *Mulher trabalhadora* (1933), as figuras são aparentemente apáticas ou de uma alegria insípida, aparentemente falseada. Mais significativa, talvez, seja a comparação

uma sociedade baseada em princípios saudáveis, não existe espaço para pessoas deste tipo [homossexuais]”. Apud HEALEY, Daniel. The Russian revolution and the decriminalisation of homosexuality. **Revolutionary Russia**, 6:1, 1993, p. 44.

33. Cf. ANGELINI, Alberto. History of the unconscious in Soviet Russia: from its origins to the fall of the Soviet Union. **Institute of Psychoanalysis**, n. 89, 2008, p. 376.

34. “Any attempt to make artistic (creative) method more objective is doomed to failure because bourgeois art is individualistic through and through”. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 149.

35. “The only comforting thing that I met in this room are the words of Lenin “I don’t understand them”. Me neither. Art should bring joy to people, whereas I fell sorry for these paintings. Gallery walls could have been filled with something better”. Apud Ibidem, p. 357.

36. KIAER, Christina. Aleksandr Deineka: a one-man biography of Soviet Art. In: JUNCO, Manuel Fontán del (org.). Op. cit., p. 61.

37. Cf. ZAL’KIND, Aaron. The psychology of the person of the future. In: JUNCO, Manuel Fontán del (org.). Op. cit.

38. “Life has improved, comrades. Life has become more joyous. And when life is joyous, work goes well”. Cf. STALIN, Josef. **Speech**

at the First All-Union Conference of Stakhanovites. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1935/11/17.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2016. Segundo Marcilio Rodrigues Lucas, a frase referida foi propagandeada em inúmeros livros, filmes e músicas, sendo base, inclusive, para o hino da URSS em 1944, que substituiu a Internacional. Cf. LUCAS, Marcilio Rodrigues. Op. cit., p. 205.

39. À propaganda otimista conjugava-se a repressão, pelo governo, de qualquer tentativa de analisar e avaliar o psiquismo dos operários e camponeses ou mesmo de tratá-los de doenças psíquicas. Um importante indicativo desta política de produção discursiva do otimismo, vinculada à exploração do trabalho, foi a proibição, em 1936, pelo governo, do atendimento psiquiátrico em fábricas e escolas, além da punição de psiquiatras que tivessem sugerido publicamente que a longa jornada de trabalho poderia levar a neuroses. Cf. ZAJICEK, Benjamin. **Scientify psychiatry in Stalin's Soviet Union: the politics of modern medicine and the struggle to define "Pavlovian" psychiatry, 1939-1953.** Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 3.

40. O nexa entre os processos históricos de modernização acelerada e a formulação de um novo tipo psicofísico foi teorizado pelo filósofo marxista Antonio Gramsci (1891-1937), dirigente do Partido Comunista

entre as obras dos realistas heroicos com a produção de Malevich que não foi exposta. Se, por exemplo, em *A fábrica Kersh* (1930), de Lentulov, vemos trabalhadores que estão felizes e engajados na realização de seu trabalho, trabalhadores que se olham e sorriem, confiantes, já em *Retrato de um homem* (1930), de Malevich, vemos um trabalhador exausto, com o olhar perdido, desamparado. Analogamente, no *Retrato de um homem* (1933), Malevich enfatiza a não sociabilidade entre as personagens e o esvaziamento subjetivo: as quatro personagens atrás do homem que dá título ao quadro são indeterminadas, enquanto a figura em primeiro plano olha desolada para a direita.

A temática da desolação não é exclusiva da produção de Malevich. Obras como *Retrato de uma mulher* (1930) e *Retrato de um jovem* (1933) de Aleksandr Drevin, artista posto pelo Comitê Artístico no rol dos formalistas, apresentam personagens em situações psíquicas semelhantes às personagens pintadas por Malevich e, como tais, explicitamente divergentes da gramática do realismo heroico em voga na URSS. Essas pinturas, quando confrontadas com quadros como *Retrato de K. Medova* (1932), de Igor Grabar, ou *Lendo poesia* (1930), de Aristarkh Lentulov (1882-1943), explicitam a existência de dois regimes distintos de representação do cotidiano e das pessoas no início dos anos 1930. Grabar, por exemplo, artista ativamente envolvido na formulação da exposição, retrata K. Medova, uma mulher bem vestida e rica, de modo hedonista. Ela sorri afavelmente enquanto repousa em um divã e fuma um cigarro. Nada mais distante de tal personagem que as mulheres retratadas por Drevin, as quais parecem existir num mundo de angústias e apatia. Drevin, assim como Malevich, foi perseguido pelo governo: em 1930 ele foi proibido de lecionar e, em 1938, foi preso e assassinado pelo governo.

Seriam tais imagens formalizações objetivas sobre outro “novo homem” soviético, esvaziado subjetivamente, reduzido à mera força de trabalho abstrata? Com efeito, o próprio Malevich encarnava tal figura desolada. Após as sessões de tortura a que foi submetido pelo governo e a sua demissão do Instituto de História da Arte, em dezembro de 1930, ele menciona com frequência, nas cartas enviadas aos amigos e familiares, o pavor que o consumia. Em dezembro de 1930, numa carta a Maliúchin, por exemplo,

**Thyago Marão Villela**

A exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos" e o combate aos "formalistas".

Malevich escreveu, referindo-se ao suicídio de Maiakóvski ocorrido no mesmo ano: "mudar de Leningrado a Moscou não é uma salvação [...] mas não tenho forças para viver aqui. E não tem jeito seguir Maiakóvski [i.e., suicidar-se]"<sup>41</sup>. Em outra carta de 2 de junho de 1931, a Ivan Kliun (1873-1943), ele escreveu:

(...) eu estou sufocando completamente [em Leningrado]. Estou completamente sozinho aqui. Não existe ninguém para conversar. Todos estão sentados como toupeiras. (...) Você sabe, Ivan Vasilievich, que durante todo o período das minhas férias eu tive uma forte premonição da morte. Eu não quero morrer, mas todas as tardes esta ideia me chega. Eu a sinto latente, e é muito decepcionante que eu tenha vivido tanto e feito tão pouco.<sup>42</sup>

A desolação de Malevich pode ser rastreada até, pelo menos, o ano de 1932, quando o pintor escreveu, no verso do quadro *Premonição complexa*, que a composição "conjugou diversos elementos, como a sensação de vazio, de solidão, de falta de esperança na vida"<sup>43</sup>. Uma espécie de consciência trágica aparenta permear, portanto, tal produção. Seria ela uma resposta à insípida alegria que se construía no processo de instituição do realismo socialista?

## 10. trabalho e culpa

O ambiente social do início da década de 1930 na URSS era estruturado pela criação de novas formas de gestão da exploração do trabalho, marcados pela hierarquização dos operários e pela alta exigência de produtividade. Associados a tal processo, novos dispositivos de mobilização para o trabalho foram elaborados. Ademais, a violenta disputa entre os artistas (e não entre as escolas artísticas, proibidas desde 1932) pela construção da linguagem visual do regime, a compra e venda de quadros como critério de consagração, os mecanismos de exposição e difamação públicas e a consolidação de processos sociais de *culpabilização* foram acentuados no decorrer do decênio de 1930. Não parece fortuito, por exemplo, que no discurso de inauguração do Congresso de Escritores de 1934, que estabeleceu o realismo socialista como estética oficial, Maxim Gorki tenha afirmado que a "liderança partidária dev[ia], em todos os seus

Italiano, que afirmou, em *Americanismo e fordismo* (1934), que "Na América, a racionalização determinou a necessidade da elaboração de um novo tipo humano, conforme o novo tipo de trabalho e de processo produtivo". O novo homem fordista era associado por Gramsci à repressão sexual e à melancolia. No mesmo texto, Gramsci discutia a relação entre a formulação de uma moral puritana e a necessidade da regulação da libido para a reestruturação psíquica do trabalhador: "Há que se apontar como os industriais (e especialmente Ford) se interessaram pelas relações sexuais de seus empregados e em geral pela organização global de suas famílias. A aparência de 'puritanismo' que assumiu tal interesse [...] não deve conduzir ao erro: a verdade é que não se pode desenvolver o novo tipo de homem exigido pela racionalização da produção e do trabalho sem que o instinto sexual não tenha sido regulado, sem que ele não tenha sido também racionalizado". GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo VI. Trad. Ana María Palos. México, 1999. [Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentín Gerratana], p. 66-67 e 70. As correspondências entre o processo de implantação do fordismo norte-americano e a modernização pleiteada pelos Planos Quinquenais não indicariam, também, a existência de um processo de "revolução passiva" na URSS?

41. Apud KIBLISTK, Joseph. Arte soviética da época de Stálin. In: PETROVA, Ievguénia. **500 anos**

**de arte russa.** São Petesburgo: Palace Editions, 2002, p. 75.

42. "I am suffocating completely [...] I'm completely alone here. There's no one to talk to. Everybody is sitting like moles. [...] Do you know, Ivan Vasilievich, that during the entire time of my vacation I had a very strong premonition of death. Somehow, I don't want to die, but every evening this idea gnaws at me, I feel it so acutely, and it's so disappointing that I've lived for a long time but haven't done much." Apud DRUTT, Matthew (org.). Op. cit., p. 251. Na mesma carta, Malevich afirma que planeja concentrar-se em pintar retratos.

43. "The Composition has coalesced out of elements, of the sensation of emptiness, of loneliness, of the hopelessness of life". Cf. CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 241.

44. "(...) the Party leadership must, in all its conduct, show a morally authoritative force. This force must imbue literary workers first and foremost with a consciousness of their collective responsibility for all that happens in their midst". Cf. GORKI, Maxim. **Soviet literature.** Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>>. Acesso em: 08 maio 2015.

45. Catalogue de la première exposition des artistes de Leningrad au Musée Russe. In: MALÉVITCH, Kazemir S. **Le miroir suprematiste.** Trad. Jean-Claude e Valentine Marcadé. Lausanne: L'Age d'homme, 1977, p. 190.

aspectos, ser uma força de autoridade moral" que deveria "imbuir os trabalhadores literatos com a consciência das suas responsabilidades coletivas por tudo o que acontece em seu meio"<sup>44</sup>. Sabe-se que tal retórica, calcada na *culpabilização*, atingiu o paroxismo nos Processos de Moscou.

Desta perspectiva, a condenação feroz das obras dos "formalistas", operada pelo governo e pelos partidários do realismo heroico, ganha substância histórica. Tal condenação não era movida apenas por uma espécie de "conservadorismo estético" dos dirigentes partidários e organizadores das exposições. Ela era importante, sobretudo, para o sucesso do projeto stalinista de mobilização massiva para o trabalho. Assim, se os retratos produzidos por Malevich e Drevin pareciam contestar a figura edificante do "novo homem soviético", era preciso combatê-los e esvaziar as obras de qualquer potencial reflexivo.

A segunda montagem da exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos", portanto, inscrevia-se historicamente como um marco deste processo repressivo. Ao ridicularizar as obras dos "formalistas" e enfatizar a figura do operário empenhado no desenvolvimento das forças socialistas, a mostra participava simbolicamente do projeto estatal de formação dos "operários modelo". Posteriormente, o imperativo da difusão do "novo homem soviético" por meio das artes visuais foi explicitado. No catálogo da "Primeira Exposição dos Artistas de Leningrado" (1935), a última mostra da qual Malevich participou, explicitava-se que as artes visuais deveriam "criar uma imagem plena do novo homem soviético"<sup>45</sup>. A exposição "Artistas da URSS...", assim, constituía-se como precedente desta concepção, que se difundiria vigorosamente pelos anos seguintes. A ênfase na alegria, que a arte deveria supostamente proporcionar, era inédita. Ela recalcava, contudo, a "sensação de vazio" denunciada por Malevich.

**Bibliografia**

ANGELINI, Alberto. History of the unconscious in Soviet Russia: from its origins to the fall of the Soviet Union. **Institute of Psychoanalysis**, n. 89, p. 369-388, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco Dea Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BOERSMA, Linda. **Kazimir Malévitch and the russian avant-garde** (catálogo de exposição). Disponível em: <[http://www.bundeskunsthalle.de/fileadmin/user\\_upload/01Ausstellungen/malewitsch/pr\\_Malévitch\\_press\\_release.pdf](http://www.bundeskunsthalle.de/fileadmin/user_upload/01Ausstellungen/malewitsch/pr_Malévitch_press_release.pdf)> Acesso em: 8 jun. 2016.

BOWLT, John E. (org.). **Russian art of the avant-garde: theory and criticism, 1902-1934**. London: Thames and Hudson, 1988.

CHLENOVA, Masha. "Kazimir Malevich" in "Abstraction, 1910-1925: Eight Statements". **October**, n. 143, p. 18-27, winter 2013.

\_\_\_\_\_. **On Display: Transformations of the avant-garde in Soviet public culture, 1928-1933**. PhD dissertation. New York, Columbia University, 2010.

\_\_\_\_\_. Staging Soviet art: "Fifteen years of artists of the Soviet Socialist Republic," 1932-33. **October**, n. 147, p. 36-53, spring 2014.

COHEN, Yves. Política e arte na verdade e na ficção do trabalho: elementos para uma comparação histórica entre o oriente socialista e o ocidente capitalista. In: BRAGA, Ruy; OLIVEIRA, Francisco; RIZEK, Cibele (orgs.). **Hegemonia às avessas**. São Paulo: Boitempo, 2010.

DRUTTI, Matthew (org.). **Kazimir Malévitch: Suprematism**. Nova York: Guggenheim Museum Publication, 2003.

GASPER-HULVAT, Marie. Proletarian credibility? Malévitch's russian peasant paintings during the First Five-Year Plan. **The NEP Era: Soviet Russia 1921-1928**, n. 8, 2014.

**ARS** GORKI, Maxim. **Soviet literature**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>>. ano 16 Acesso em: 08 maio 2015.  
n. 33

---

GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo VI. Trad. Ana María Palos. México, 1999 (Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana).

GUSEV, Alexei. The bolshevik leninist opposition and the working class, 1928-1929. In: FILTZER, Donald (e al.). **A dream deferred: new studies in Russian and Soviet labour history**. Bern; New York: Peter Lang, 2008. (International and Comparative Social History series, vol. 11)

HEALEY, Daniel. The Russian revolution and the decriminalisation of homosexuality. **Revolutionary Russia**, 6:1, 1993.

HOOPER, Cynthia. Terror of intimacy: family politics in the 1930's Soviet Union. In: KIAER, Christina; NAIMAN, Eric (orgs). **Everyday life in early Soviet Russia: taking the revolution inside**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

JUNCO, Manuel Fontán del (org.). **Aleksandr Deineka (1899-1969): an avant-garde for the proletariat**. Madrid: Fundación Juan March, 2012.

KATSNELSON, Anna Wexler. My leader, myself? Pictorial estrangement and Aesopian language in the late work of Kazimir Malevich. **Poetics Today**, vol. 27, 2006, p. 85.

KIAER, Christina. Was socialism realism forced labour? The case of Aleksandr Deineka in the 1930s. **Oxford art journal**, v. 28. Oxford University Press, 2005.

KIBLISTK, Joseph. Arte soviética da época de Stálin. In: PETROVA, Ievguénia. **500 anos de arte russa**. São Petesburgo: Palace Editions, 2002.

KING, David. **The Commissar vanishes: the falsification of photographs and art in Stalin's Russia**. United Kingdom: Canongate Books, 1997.

LABAS, Alexander. **A Memoir** (Compiled by Olga Beskina-Labas). St. Petersburg, 2004.

LEVI, Neil. Judge for yourselves! The "Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle. **October**, Vol 85, p. 41-64, summer, 1998.

LODDER, Christina. **El constructivismo ruso**. Trad. Maria Condor Orduña. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

LUCAS, Marcílio Rodrigues. **De Taylor a Stakhanov: utopias e dilemas marxistas em torno da racionalização do trabalho**. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015.

MALÉVITCH, Kazimir S. **Écrits** – présentés par Andrei Nakov. Paris: Édition Gérard Lebovici, 1986.

\_\_\_\_\_. **Le miroir suprematiste**. Trad. Jean-Claude e Valentine Marcadé. Lausanne: L'age d'homme, 1977.

MARCADÉ, Jean-Claude. **Malévitch** – Le retour à la figure. Disponível em: <<http://www.vania-marcade.com/malevitch-le-retour-a-la-figure/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Malévitch face à Staline. **L'Oeil**, março de 2008.

MARIE, Jean Jacques. **Trotski: revolucionario sin fronteras**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MOULLEC, Gaël; WERTH, Nicolas (orgs.). **Rapports secrets soviétiques: la société russe dans les documents confidentiels**. Paris: Gallimard, 1994.

SCOTT, H. G. (org.). **Problems of Soviet Literature: reports and speeches at the first Soviet Writers' Congress**. London: Martin Lawrence, 1980.

STALIN, Josef. **O homem, o capital mais precioso**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/stalin/1935/05/04.htm>>. Acesso em: 05 maio 2017.

\_\_\_\_\_. **Speech at the First All-Union Conference of Stakhanovites**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/>>

archive/stalin/works/1935/11/17.htm>. Acesso em: 13 jun. 2016.

THOMAS, Peter D. Modernity as “passive revolution”: Gramsci and the fundamental concepts of Historical Materialism. **Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada**, vol. 17, n. 2, p. 61-78, 2006.

---

ZAJICEK, Benjamin. **Scientify psychiatry in Stalin’s Soviet Union: the politics of modern medicine and the struggle to define “Pavlovian” psychiatry, 1939-1953**. Chicago: Department of History, University of Chicago, 2009.