

RASTREANDO O “QUADRADO PRETO” DE MALEVICH NO CAMBIANTE MUNDO DA ARTE RUSSA/SOVIÉTICA

Luana Maribele Wedekin / Universidade do Sul de Santa Catarina

RESUMO

O artigo rastreia a obra suprematista “Quadrado Preto” (1915) de Kazimir Malevich através das transformações do mundo da arte russa/soviética. Focaliza-se especialmente as grandes mudanças nas concepções curatoriais desde a exposição “0.10” onde a obra foi exibida pela primeira vez com curadoria do próprio artista, seguida de sua presença associada à criação do “Museu da Cultura Pictórica” após a revolução bolchevique, passando pela Revolução Cultural de Stálin na qual os museus assumem função pedagógica-ideológica e o “Quadrado-preto” é desqualificado como arte burguesa, formalista, individualista. A trajetória de “Quadrado Preto” vai então do ostracismo dos espaços expositivos e historiografia soviéticos à repetição do lugar de ícone mítico da arte moderna, atualizado recentemente no panteão dos Museus Stedelijk de Amsterdam e Tate Modern de Londres.

PALAVRAS-CHAVE

Kazimir Malevich; Quadrado Preto; museus soviéticos; arte russa moderna.

ABSTRACT

This article tracks the Suprematist painting “Black Square” (1915) by Kazimir Malevich through the transformations of the Russian/Soviet art world. We focus specially in the great changes in the curatorial conceptions since the “0.10” exhibition, curated by Malevich and where the artist showed the work for the first time; followed by its presence linked to the creation of the Museum of Painterly Culture after the Bolshevik revolution. The work is seen also during the Stalin Cultural Revolution, when the museums assumed pedagogical and ideological function and the “Black Square” was denounced as formalist, individualist and bourgeois art. “Black Square” was then relegated from Soviet museums and historiography, but recently returned to its mythical and iconic place in the pantheon of Modern Art at the Stedelijk Museum, in Amsterdam and at the Tate Modern, in London.

KEYWORDS

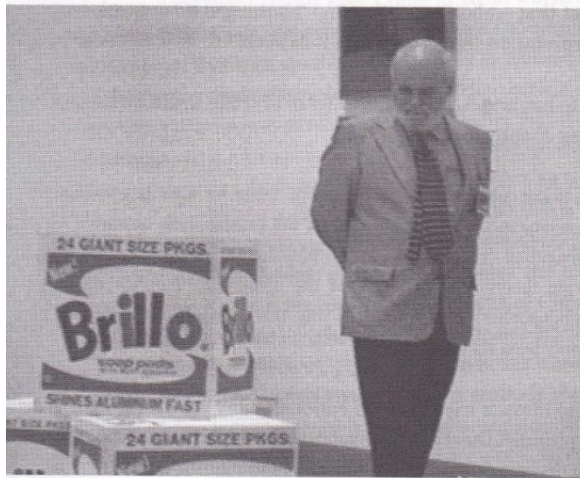
Kazimir Malevich; Black Square; soviet museums; russian modern art.

Introdução

A obra “Quadrado preto” (1915) de Kazimir Malevich está no panteão das produções mais revolucionárias da arte moderna. Sua produção e os diversos contextos onde foi exibida permitem compreender não somente o valor desta pintura específica, mas igualmente refletir sobre questões relativas às enormes transformações em todo “mundo da arte” russa ocorridas imediatamente antes da Revolução de outubro de 1917, logo após este evento e a “sobrevivência” desta obra suprematista nos dias de hoje.

Apresenta-se brevemente neste artigo as circunstâncias da criação do “Quadrado Preto” (1915) e o papel desempenhado por esta obra na reestruturação de todas as instâncias do mundo artístico no estado soviético, desde a criação de novas concepções de museu à constatação de transformações relativas à concepção curatorial e formas de exibição da arte, percurso no qual a obra de Malevich passou de “ícone” da nova arte a exemplo de criação (des) qualificada como formalista e individualista. Duas exposições recentes dedicadas à obra de Malevich revelam o “Quadrado Preto” como elemento “vivo” e ainda essencial.

O primeiro conceito útil para compreender o trajeto do “Quadrado preto” de Malevich é o de “mundo da arte”. Foi o crítico e filósofo norte-americano Arthur Danto quem cunhou o termo. Numa interessante imagem de 1964, Danto foi flagrado com expressão interrogativa diante das caixas “Brillo” de Andy Warhol. Como é notório, o artista havia simplesmente empilhado alguns símiles feitos de madeira de caixas de sabão num dos espaços da galeria Stable, em Nova Iorque. Na trilha de Duchamp, Warhol obrigava o espectador – e o filósofo em questão – a perguntar-se: se isso é arte, o que não é arte? (Figura 1).



O filósofo Arthur Danto contempla as caixas “Brillo”, de Andy Warhol.
Fonte: FREELAND, 2001, p. 37.

No mesmo ano, Danto, posteriormente tornado um dos maiores especialistas em Warhol, escreveu “O mundo da arte” (1964/2015), no qual se encontra uma resposta para a questão formulada acima: “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2015, p. 35).

As reflexões de Danto sobre Warhol servem para acompanhar a trajetória do “Quadrado Preto” de Malevich por uma série de exposições no período de um século, durante as quais cambiaram seu status e significado. (Figura 2).



Kazimir Malevich (1879–1935)
Quadrado Preto, 1915
Óleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm
Galeria Tretyakov, Moscou

“A face da nova arte”: a primeira exposição suprematista

“Quadrado preto” foi exibido pela primeira vez em 1915, na exposição “0.10: a última exposição futurista”, em Petrogrado. Malevich desempenhou papel de curador e no mesmo espaço expuseram mais 14 artistas, incluindo Vladímir Tatlin com seus contra-relevos. A produção dos participantes não era uniforme, mas o propósito de Malevich era divulgar o Suprematismo, e o fez através de palestras e da publicação da obra “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: O novo realismo pictórico” (1916/1969). Neste escrito, Malevich lançava as bases teóricas – e filosóficas - do movimento.

Malevich inovou na organização de suas pinturas no espaço da exposição. Muitas das pinturas não apresentavam moldura, estando somente esticadas no chassi; algumas obras foram exibidas inclinadas em relação à parede, enquanto outras foram apresentadas planas, criando sensação de irregularidade e movimento. Malevich reuniu todas as suas pinturas em duas salas – há o registro de somente uma delas – e o espectador ao adentra-las era cercado exclusivamente das produções suprematistas, compostas de formas geométricas únicas (quadrado, círculo, cruz) e combinações entre estas e outras formas geométricas. Tal arranjo poderia hoje ser classificado como uma instalação.



Exposição “0.10: a última exposição futurista”, em Petrogrado, 1915

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/0.10_Exhibition#mediaviewer/File:0.10_Exhibition.jpg

Acesso em 22 mai. 2015.

Malevich reinventou também a forma de identificação das obras, associando-as a números que correspondiam aos títulos indicados em cartazes feitos à mão cujos títulos não pretendiam oferecer nenhum tipo de explicação: “Quadrilátero”, “Realismo pictórico de um jogador de futebol – massas de cor em quarta dimensão”, “Senhora – massas de cor em segunda e quarta dimensões”, ampliando o estranhamento do espectador já certamente perplexo pela poética não objetiva.

“Quadrado preto” foi exposto no canto superior da sala. A posição da tela não era somente inusitada, mas configurava uma dupla blasfêmia: no contexto canônico da arte ocidental, a posição da obra “anularia a noção da perspectiva de três pontos ao cortar o ponto de fuga, denotado nesse contexto pelo vértice do canto “ (LODDER, 2014, p. 95), rompendo com a perspectiva científica e, portanto, com a tradição da representação do espaço tridimensional dominante por pelo menos quatro séculos no ocidente; no âmbito da cultura russa, são os ícones da Igreja Ortodoxa Russa que ocupam o canto da sala, costume que amplificava o caráter iconoclasta da pintura.

Malevich criou um novo conceito de exposição, cujas “conexões composicionais e hierarquia de colocação transformaram os retângulos das paredes em colagens não-objetivas únicas organizadas de acordo com um princípio plástico-visual” (SHATSKIKH, 2012, p. 106). Para além da “soma das pinturas apresentadas”, a instalação suprematista configurava um “conceito independente” de exposição. (SHATSKIKH, 2012, p. 107-08). O próprio artista afirmou a grande importância da disposição das obras nos espaços de exposição, compreendendo paredes e superfícies como planos nos quais as obras deveriam ser colocadas “na mesma ordem que a composição de formas na superfície de uma pintura” (MALEVICH Apud LODDER, 2014, p. 94). Malevich fundou, então, uma teoria artística e uma nova concepção de exposição para sua arte, os quais contribuíram para “tornar possível” o “mundo não-objetivo” da arte suprematista.

Museus em revolução

Em outubro de 1917 eclodiu a Revolução Russa, seguida da reformulação pelo governo bolchevique de todas as instituições russas, inclusive as artísticas. Os

papéis desempenhados por artistas, críticos de arte, historiadores da arte, curadores, negociantes e patronos foram profundamente transformados, e, conseqüentemente foram modificadas as formas de exibição, a função e a concepção dos museus.

Após a revolução de outubro de 1917, muitas teorias da arte estavam em debate, e devido às estritas condições impostas após a ascensão de Stálin ao poder (processo gradativo desde a morte de Lênin em 1924 e definitivo em 1929 com a morte de Trótski) a batalha não era somente um exercício filosófico, mas uma questão de sobrevivência para os envolvidos. Os artistas da vanguarda russa sofreram as mudanças mais rápidas e radicais: inicialmente rejeitados pelas instituições do Estado Czarista, ainda podiam contar com os novos patronos burgueses; após a revolução, alguns dos expoentes da vanguarda assumiram funções centrais na administração das instâncias oficiais de arte e simultaneamente desempenharam papéis como artistas, teóricos de novos conceitos de arte pós-revolucionária e curadores (o que significava também patronos) de novas instituições artísticas emergentes. Contudo, se estes artistas foram inicialmente absorvidos pelas novas estruturas do “mundo da arte” do Estado Soviético, eles logo assumiriam posições vulneráveis na ditadura do Socialismo Realista e nas burocráticas estruturas de arte stalinistas.

Os museus foram profundamente modificados no governo bolchevique. Sob a progressista direção de Anatolii Lunatcharski – primeiro a assumir a direção do Comissariado para Iluminação do Povo, instância criada em 1917 para gerir a educação e a arte – desenvolveu-se a concepção dos museus soviéticos como instrumentos pedagógicos e deliberou-se sobre as formas de cumprir tal demanda.

Acolhidos como espécies de “executivos da arte” do novo regime, os artistas de vanguarda reivindicaram a criação de um Museu de Arte Moderna. Em 1918, Malevich escreveu:

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

de museus em que todos os movimentos de arte estejam representados. (MALEVICH Apud KARASIK, 2001, p. 13)

Malevich defendeu a criação de museus de arte moderna em todo o país, "em todas as províncias, regiões e distritos, apresentando tantos emblemas de movimentos das artes em todas as direções existentes em direção a cada personalidade individual" (MALEVICH Apud KARASIK de 2001, p. 13). Esta intenção de democratizar as artes permeou o período soviético, mas com estratégias diferentes na iniciativa destes primeiros líderes e de seus sucessores.

A resposta para esta solicitação veio na criação de um "Museu da Cultura Pictórica" (depois chamado de "Museu de Cultura Artística"), discutido em 1918 (e em conferências e reuniões seguintes) por uma comissão formada por alguns dos expoentes mais proeminentes da vanguarda, além de Malevich e Tatlin: Ivan Puni, Alexei Karev, Pavel Kuznetsov, Mikhail Matiushin e Nathan Altman. Na verdade, o conceito de "Cultura Pictórica" foi objeto de grande controvérsia quanto ao tipo de obra a ser incorporado. A inclusão de pinturas impressionistas não foi unânime, e mesmo a inserção de exemplares de arte bizantina e egípcia foi considerada.

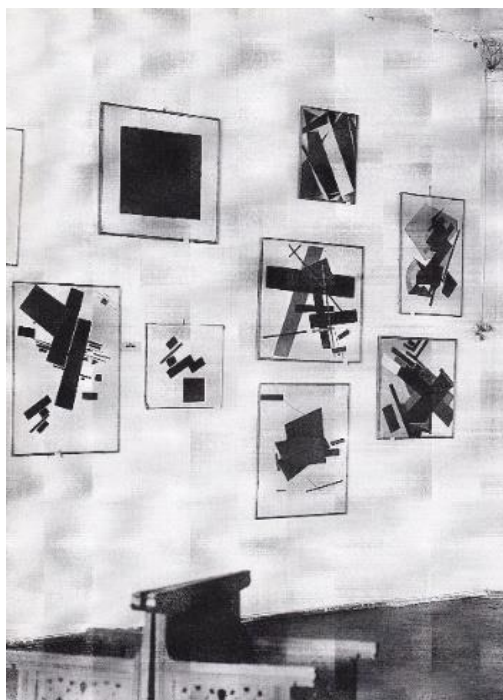
Como pano de fundo dos debates estava a divergência entre concepções de arte mais "esquerdistas" (progressistas, de vanguarda) e conservadoras (como o historiador de arte Pavel Muratov e o pintor impressionista, historiador de arte e diretor da Galeria Tretyakov desde 1913, Igor Grabar). Artistas vanguardistas como Malevich recusavam a ideia do museu como "uma mala do obsoleto". Este alegou que a modernidade não requeria museus, mas "laboratórios do aparelho construtivo criativo mundial. A partir de seus eixos emergirão artistas de formas de vida, e não imagens mortas de objetividade" (MALEVICH Apud KARASIK, 2001, p. 13).

A conclusão da comissão organizacional do museu foi apresentada em 1920 por Wassili Kandinsky, novo diretor da rede de museus e do museu de Moscou. O objetivo geral do museu era exibir o desenvolvimento da arte:

- 1) Do ponto de vista das novas contribuições para o campo da arte pura, isto é, do ponto de vista da intervenção de novos artifícios artísticos; e 2) Do ponto de vista do desenvolvimento de formas puramente artísticas independente de seu conteúdo, isto é, do ponto

de vista do ofício da arte. (KANDINSKY, 1920 Apud BARRON; TUCHMAN, 1981, p. 164)

Quando o museu abriu, em 1920, estava de acordo com as demandas de Malevich, exibindo exclusivamente obras de artistas vivos. Dentre eles, o próprio Malevich e seu “Quadrado preto”. A concepção da exposição aqui privilegia as pinturas e não há legendas, lista de títulos ou texto acompanhando as pinturas, como podemos observar abaixo.



Exposição permanente do Museu de Cultura Pictórica, em julho de 1928
Fonte: KARASIK, 2001, p. 138.

A história dos museus soviéticos está particularmente ligada a uma série de decretos expedidos pelos bolcheviques: “Da abolição do direito à propriedade privada de propriedades nas cidades”, “Do confisco da propriedade do Imperador russo deposto e membros da casa imperial”, “Da liberdade de consciência, igreja e igreja ortodoxa e sociedade religiosas”. Após estes decretos, o direito à propriedade de obras de arte estava restrito a artistas e seus herdeiros, ao passo que demais proprietários de coleções e obras estavam sujeitas a “registro estatal obrigatório” (SEMENOVA, 2009, p. 68).

Logo após a revolução de outubro de 1917, a maioria dos museus soviéticos assumiu a tarefa de preservar e exibir aqueles bens culturais que passaram para sua propriedade: objetos confiscados da família imperial e das coleções dos ricos proprietários de terras e comerciantes (AKINSHA; JOLLES, 2009). Os palácios urbanos e propriedades rurais pertencentes aos membros da nobreza e da alta classe média foram transformados do dia para a noite em espécies de instituições públicas, os Museus Palácios (*dvorets-muzei*) (AKINSHA; JOLLES, 2009).

Por conta das graves dificuldades econômicas do país no início da década de 1920 a manutenção de museus era difícil e o Comissariado para Iluminação do Povo obteve autorização para gerar fundos através da cobrança de taxa para visitação, venda de publicações, utilização de parcelas de terra, edifícios e outras propriedades sem valor histórico ou artístico conectadas com os museus ou palácios (GAFIFULLIN, 2009). Neste contexto, foram realizadas sucessivas vendas de partes de coleções russas.¹

Um capítulo breve dos museus soviéticos foram os Museus Proletários, criados durante o período de 1918 a 1920 a partir de coleções de menor importância. Antigas mansões foram abertas com o objetivo específico de exibir obras de arte - e para a apreciação da beleza – para trabalhadores. Eram caracterizados por uma seleção aleatória de objetos, pela natureza didática das exposições e por estarem localizados fora dos centros urbanos (SEMENOVA, 2009). Os oito museus proletários existentes foram fechados durante o período da Nova Política Econômica (NEP),² e suas coleções foram removidas para as reservas dos museus nacionais.

Nova missão dos museus na Revolução Cultural de Stálin

Novas mudanças na conformação dos museus soviéticos ocorreriam na Revolução Cultural de Stálin (1928–1931) e durante o Primeiro Plano Quinquenal (1928–1932). A administração das artes soviética durante a Nova Política Econômica (NEP) estava mais preocupada em preservar objetos e estabelecer coleções públicas de valor estético exemplar, porém, durante a Revolução Cultural, os museus se tornaram, antes de tudo, veículos pedagógicos e propagandísticos do Estado, aspecto evidente nas formas de exibição carregadas de texto (AKINSHA; JOLLES, 2009).

No auge do Plano Quinquenal (1928–1932) a política dos museus soviéticos começou a mover-se para um “período reconstrutivo”, cujo objetivo era transformá-los em “divisões militantes da construção socialista” (SEMENOVA, 2009, p. 72). Em 1930, no Primeiro Congresso Pan-Russo de Trabalhadores de Museus em Moscou, foi lançada uma nova plataforma museológica, idealizada por uma nova geração de curadores, os quais marcavam uma clara oposição aos seus antecessores, acusados de política preservacionista e criticados por sua “ideologia de coleção”, baseada em “fetichismo do objeto e sentimento de propriedade burguês”, como definiu o curador Aleksei Fedorov-Davydov (AKINSHA; JOLLES, 2009).

Uma das formas assumidas por esta nova perspectiva foi a revisão dos Museus Palácios empreendida pelos jovens curadores de Leningrado Semen Geichenko e Anatolii Shemanski, cujo objetivo era transformá-los em Museus Revolucionários. Estes curadores foram os primeiros a inserir slogans de montagem e instalações visuais, empregando o “princípio de montagem cinematográfica”, desenvolvido pelos cineastas de vanguarda. Uma exposição organizada por Geichenko e Shemanski nas salas privadas do czar Nicolas I no Palácio Gatchina exibia a seguinte legenda “Ele prejudicou a Rússia por trinta anos”, acompanhada de dúzias de retratos oficiais do czar penduradas na parede em diferentes ângulos (AKINSHA; JOLLES, 2009).

Mas a reação da audiência nos Museus Palácio estava saindo do controle dos administradores. A opulência material dos palácios era o que mais chamava a atenção dos espectadores, formados principalmente por pessoas sem instrução formal. No começo do Plano Quinquenal a audiência dos museus era composta por trabalhadores urbanos e proletários, soldados do Exército Vermelho e oficiais soviéticos. O número de camponeses visitantes permaneceu baixo, e, apesar disso, nada foi feito para modificar este quadro. O curador F.I. Shmit declarou que os palácios não deveriam ser apresentados ao público em seu estado original, pois não estariam servindo aos objetivos da propaganda educacional. Por esta razão, muitos palácios foram fechados (GAFIFULLIN, 2009).

Emergia um novo modelo curatorial para responder à demanda da Revolução Cultural. Critérios ocidentais de exposição baseados na nacionalidade, cronologia e

biografia do artista foram rejeitados como “função da ideologia burguesa e, portanto, hostis aos interesses do proletariado” (AKINSHA; JOLLES, 2009, p. 171). Estas novas demandas permitiram inicialmente modos livres e experimentais de exibição, como na mostra “Guerra e arte”, no Museu Estatal Russo em Leningrado, em 1930. Os curadores recriaram trincheiras, emolduraram pinturas com arame farpado e máscaras de gás, além de projetarem uma seleção de slides incluindo imagens de São Jorge e pôsteres de propaganda militar representando cossacos russos empalando soldados alemães.

A mais importante transformação durante o período foi o privilégio do texto sobre a imagem na organização das exposições, nas quais grandes narrativas governariam a sequência dos objetos em cada instalação. O “reinado do discursivo” seria evidente nos painéis de texto dominantes que se tornaram onipresentes nas instalações por toda a União Soviética (AKINSHA; JOLLES, 2009). Para Jolles (2005), a invasão do texto didático no tradicionalmente austero espaço interior do museu foi um sinal de uma tendência predominante que aconteceu na museologia russa. Em 1928, comissários culturais da Revolução Cultural de Stálin começaram a usar os termos “museus auto-explicativos” e “museus falantes”.

A presença do texto pode ser observada em todos os aspectos desta nova tendência de exposição: catálogos de todos os tipos, slogans variados apareciam em diferentes configurações acima ou ao lado dos objetos em exibição. A arte foi relegada ao papel de ilustração, com o texto fornecendo a narrativa. Por exemplo, em 1931, uma exposição de pintura flamenga no Museu da Academia Ucrâniana de Ciência, em Kiev, apresentava legendas no topo das pinturas: “Flandres no fim do séc. XVI e XVII. Arte da aristocracia agrária e da burguesia comercial”, ou ainda, “Uma visão das classes governantes sobre a vida cotidiana dos camponeses trabalhadores”, ou ainda “A vida luxuriante e as atitudes hedonistas do estrato social superior”. As pinturas flamengas serviam como instrumento para demonstrar a luta de classes.

Vanguarda sob acusação

A Revolução Cultural de Stálin estabeleceu como alvo também as produções de vanguarda, de modo surpreendente, os mesmos artistas que aderiram prontamente à revolução e cujas obras foram inicialmente incorporadas pelas novas instâncias artísticas do governo bolchevique. Em novembro de 1931 foi inaugurada a exposição Arte na Era Capitalista, com curadoria de Fedorov-Davydov. A perspectiva aqui era explicitamente denunciatória, acusando os protagonistas do alto modernismo de “capitalistas e imperialistas” (JOLLES, 2005, p. 434). Uma seleção de pinturas e esculturas de vanguarda de Kandinsky, Rodchenko e Malevich e seu “Quadrado Preto”, dentre outros, foram expostas ao lado de banners com textos como “arte burguesa no impasse do formalismo e autonegação” (JOLLES, 2005, p. 429-30).



Exposição Arte na Era Capitalista, na Galeria Tretyakov, em Moscou, 1931–1932
Fonte: KARASIK, 2001, p. 144.

O “Quadrado Preto” de Malevich aparecera ainda numa exposição individual do artista em 1929 na Galeria Tretyakov, em Moscou. Malevich solicitara a exposição e surpreendentemente fora atendido. O folheto da exposição, porém, assinado por Alexei Fedorov-Davydov, afirmava que sua arte era alheia ao espectador soviético (VAKAR, 2001).

Semelhante ao caráter da exposição “A arte na era capitalista” foi a mostra “A arte na era do imperialismo”, também em 1931 no Museu do Estado Russo, em Leningrado. A curadoria foi de Nikolai Punin, quem selecionou obras do período pré-revolucionário, entre 1908 a 1916. A pintura “Paisagem raionista” de Mikhail

Larionov, por exemplo, foi ladeada por um painel denunciando o “caráter pequeno-burguês do raionismo” (JOLLES, 2005, p. 441).



Exposição Arte na Era do Imperialismo, no Museu Estatal Russo, em Leningrado, 1931
Fonte: JOLLES, 2005.

Um caráter cenográfico pode ser observado nesta exposição, na qual, além das pinturas e legendas, encontram-se também elementos como um traje semelhante ao utilizado pelos futuristas russos, que se apresentavam no início da década de 1910 como dândis, mas com grande dose de extravagância, como Vladímir Maiakóvski de cartola, bengala, e gravata amarela, e David Burliuk de cartola, brinco cossaco, maquiagem e pintura facial, além de uma colher na lapela. A cenografia e o texto serviam à missão pedagógica dos museus.

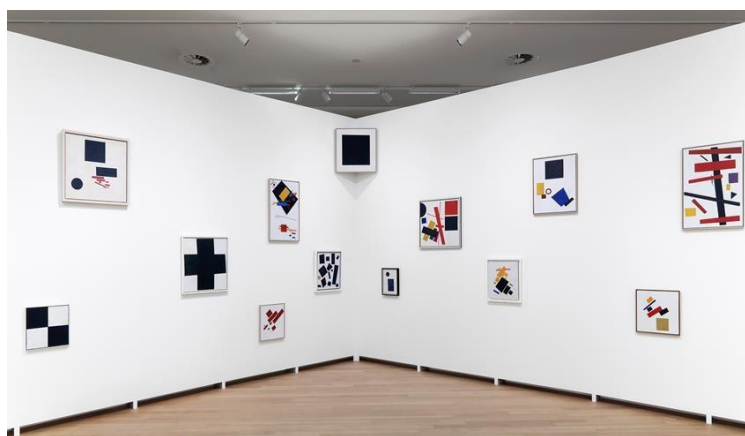
Outro exemplo, mencionado por Walter Benjamin quando de sua viagem a Moscou, foram os “Museus Antirreligiosos” estabelecidos nas igrejas ortodoxas russas como a Catedral de São Isaac em Leningrado e a Catedral de São Basílio, em Moscou.

As estratégias museológicas utilizadas na Revolução Cultural de Stálin do fim da década de 1920 e início da década de 1930 apresentam paralelo óbvio com a exposição de Arte Degenerada promovida pelos nazistas em Munique, em 1937. A estratégia da paródia e das instalações denunciatórias podem ser comparadas às legendas depreciativas da propaganda nazista acerca da arte de vanguarda.

O retorno do “Quadrado Preto”

O percurso do “Quadrado Preto” de Malevich revela as grandes mudanças no “mundo da arte” russo/soviético. Denota também a grande versatilidade de Malevich, cuja posição à margem das instâncias oficiais antes da revolução levaram-no a abrir espaço para sua própria concepção de arte e de exposição, numa inovadora concepção de indissociabilidade entre o objeto e seu espaço expositivo.

Da abertura de sentido da primeira exposição futurista em 1915, o “Quadrado Preto” passou, na Revolução Cultural stalinista, a exemplo de arte depreciativamente associada ao formalismo, capitalismo, arte burguesa e individualismo. Malevich buscou resistir à pressão ideológica, mas após sua morte suas pinturas foram cerradas nos porões dos museus soviéticos e seu nome riscado da historiografia oficial. Desqualificada a teoria criada pelo artista, sua arte não era mais possível no mundo da arte soviética.



Exposição Kazimir Malevich e a vanguarda russa, no Museu Stedelijk, em Amsterdam, 2013–2014.

Fonte: <http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/kazimir-malevich-and-the-russian-avant-garde>

Acesso em 08 nov. 2014.

Muito mais recentemente, é possível encontrar o “Quadrado Preto” em grandes retrospectivas em instituições de grande prestígio na exibição e manutenção da arte moderna (Figura 6). No Museu Stedelijk, em Amsterdam, em 2013/2014, assim como na Tate Modern, em Londres, em 2015, a obra de Malevich retornou ao seu lugar de “ícone”. Um retorno mítico de uma criação que inaugurou uma nova era na arte russa e ocidental.

Notas

1. Este aspecto é extensivamente desenvolvido em Odom; Salmond (2009).
2. Instaurada por Lênin em março de 1921, como parte das medidas emergenciais para recuperação econômica do país, promoveu-se o restabelecimento do comércio privado e reintrodução dos processos de mercado no campo.

Referências

AKINSHA, Konstantin; JOLLES, Adam. On the Third Front: The Soviet Museum and Its Public during the Cultural Revolution. In: ODOM, Anne; SALMOND, Wendy R. (ed.) *Treasures into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938*. Washington, D.C.: Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2009. p. 167-181.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. In: IANNINI, Gilson et al (org.) *Artefilosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 26-41.

FREELAND, Cynthia. *Art Theory: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GAFIFULLIN, Rifat. Sales of Works from the Leningrad Palace Museums, 1926-1934. In: ODOM, Anne; SALMOND, Wendy R. (ed.) *Treasures into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938*. Washington, D.C.: Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2009. p. 137-165.

JOLLES, Adam. Stalin's Talking Museums. *Oxford Art Journal*, v.28, n. 3, p. 429-455, 2005.

KANDINSKY, Wassili. A Museum of Painterly Culture. In BARRON, Stephanie; TUCHMAN, Maurice (ed.) *The Avant-Garde in Russia: 1910-1930*. London/Cambridge: MIT Press, 1981. p. 164-166.

KARASIK, Irina. The Museum of Artistic Culture: the Evolution of the Idea. In: Karasik, Irina (Ed.) *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*. St. Petersburg: State Russian Museum/Palace Editions, 2001. p. 13-22.

LODDER, Christina. Malevich as Exhibition Maker. In: BORCHARDT-HUME, Achim. (Ed.) *Malevich*. London: Tate Publishing, 2014. p. 94-113.

MALEVICH, Kazimir. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting (Ot kubizma I futurizma do suprematizma. Novy zhivopisny realism.) (Third Edition. Moscow, 1916). In: MALEVICH, Kazimir S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969. p. 19-41.

ODOM, Anne; SALMOND, Wendy R. (ed.) *Treasures into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938*. Washington, D.C.: Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2009.

SEMENOVA, Natalia. A Soviet Museum Experiment. In: ODOM, Anne; SALMOND, Wendy R. (ed.) *Treasures into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938*. Washington, D.C.: Hillwood Estate, Museum & Gardens, 2009. p. 65-81.

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

VAKAR, Irina. The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929. In KARASIK, Irina (Ed.) *The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation*. St. Petersburg: State Russian Museum/Palace Editions, 2001. p. 121-137.

Luana Maribele Wedekin

Doutora em Psicologia (UFSC), M.A. History of Art (The Courtauld Institute of Art, London), Mestre em Antropologia Social (UFSC); Especialista em Estudos Culturais (UFSC), Graduada em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas (UDESC). Professora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).