


A reencarnação dos Velhos Mestres: cópia analítica no modernismo soviético tardio

Olga Rusinova¹

 0000-0003-2720-8859

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11834

Resumo

O artigo investiga a cópia analítica no modernismo soviético tardio, recuperando as ideias de Pavel Filonov (“arte analítica”) e Kozma Petrov-Vodkin (“ciência da visão”). Na Leningrado das décadas de 1970–80, artistas reimaginaram a cópia como forma de leitura estrutural da pintura clássica. Essa prática contestava a estética oficial soviética, mantinha-se independente das exigências acadêmicas contemporâneas e reativava métodos das vanguardas como modo de pensar e ver criticamente a tradição.

Palavras-chave: Reprodução e interpretação. Vanguarda. Ciência da visão. Modernismo soviético. Ensino de arte.

¹ Pesquisadora Visitante na UNICAMP (IFCH). Processo n. 2024/02383-9 – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Pesquisadora afiliada à Universidade de Lisboa (FLUL/CLEPUL) em estudos comparativos ibero-eslavos. Dra. em História da Arte pela Academia de Artes (Rússia). Agradeço a Gabriele Limão e a Anna Smirnova-Henriques pela ajuda na preparação da versão inicial deste texto em português.

O problema da cópia: entre imitação e interpretação

Em abril de 1988, Rosalind Krauss concluiu um artigo baseado em sua apresentação no congresso *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, realizado em 1985 no Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA), da National Gallery of Art. O texto foi publicado no ano seguinte nos anais do evento.² Nele, Krauss destaca como a questão da cópia se tornou cada vez mais relevante, inserindo esse tema nos debates pós-modernos e pós-estruturalistas – especialmente nas discussões sobre a *morte do autor* e a redefinição da relação entre original e cópia.

Krauss critica a valorização modernista da genialidade individual e da originalidade, que colocou a autoria como um valor central na cultura. Ela propõe uma nova leitura das obras imitativas, sugerindo que o autor não é uma origem estável, mas uma função construída. Nessa perspectiva, os sinais de originalidade – como os vistos nas obras de Rubens e de seu ateliê – não pertencem apenas a um modelo único, mas também aparecem nas cópias. Assim, Krauss questiona as distinções tradicionais entre original e cópia, e propõe uma nova forma de pensar o valor artístico, baseada na repetição, na variação e na interpretação.

Nos anos 1990 e início dos anos 2000, a teorização da cópia surgiu como uma tendência intelectual global.³ Enquanto isso, no contexto pós-soviético – especialmente na Rússia – esse tema não foi abordado por meio do discurso teórico, mas ganhou visibilidade pública através da prática curatorial. Um exemplo chave foi a exposição *Non-Classical Classic*, realizada em 1998 no Museu Estatal Hermitage. Esse foi um evento marcante, já que o Hermitage nunca havia exposto anteriormente obras de artistas contemporâneos de São Petersburgo (anteriormente Leningrado). Como ficou evidente em retrospectiva, a exposição marcou o ponto culminante de um dos movimentos mais distintos e pouco conhecidos da arte soviética tardia: a escola da cópia analítica.⁴

Esse tipo de trabalho artístico parte da pintura clássica como ponto de referência reconhecível. No entanto, em vez de buscar uma reprodução fiel, ele destaca os limites da cópia exata e desloca a atenção para a interpretação do original. O ato de copiar passa a ser menos sobre precisão técnica e mais sobre repensar o significado e a estrutura da imagem de origem.

² KRAUSS, Rosalind E. Retaining the original? The state of the question. *Studies in the History of Art*, v. 20, 1989, p. 7–11.

³ GAZDA, Elaine K. (ed.). *The ancient art of emulation: studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2002, p.2.

⁴ O movimento teve seu auge durante o período de estagnação da cultura soviética, nas décadas de 1970 e 1980, até o colapso da URSS.

Na arte ocidental, encontramos análogos notáveis. Um exemplo é a série *Las Meninas* de Picasso, dos anos 1950, que oferece uma reconstrução altamente subjetiva da pintura canônica de Velázquez.⁵ Um caso mais programático, porém, é a exposição de 1917 *Copies and Translations of Old Masters*, organizada por Roger Fry e com a participação de artistas do Grupo Bloomsbury.⁶ Essa exposição apresentou a cópia não como reprodução técnica, mas como um modo de análise visual da forma. O espectador era convidado não a avaliar um resultado final, mas a acompanhar o processo contínuo do engajamento perceptivo.

Dentro desse modelo de *slow reading*, a interação prolongada do intérprete com o protótipo dá origem a formas inesperadas de reescrita e apropriação. Essas formas ultrapassam a dicotomia entre autor e original, oferecendo sentidos culturais mais amplos. Elas estão intimamente ligadas ao contexto histórico, bem como a questões de memória e herança – temas que adquirem uma ressonância particular na arte soviética tardia. Nesse contexto, a cópia deixa de estar centrada na autoria e passa a se configurar como um meio de transmissão da experiência cultural através de fronteiras temporais e ideológicas.

Em outras palavras, a questão específica que proponho examinar diz respeito ao significado, à função e à prática da interpretação hermenêutica – e a como as *traduções* dos Antigos Mestres transformaram a compreensão da história da arte para os artistas de Leningrado nas últimas décadas do período soviético.

O patrimônio perdido

Antes da década de 1960, copiar obras dos antigos mestres do Renascimento e do Barroco era considerado parte fundamental da formação acadêmica em arte em todo o mundo. No entanto, esse modelo pedagógico foi gradualmente desmontado nas escolas de arte ocidentais em processo de modernização. Como observam Scholten e van 't Hoogt, “como símbolos de uma tradição superada, em muitas academias de arte (modernizantes), manuais de instrução, moldes de gesso de esculturas e écorchés foram descartados ou relegados a depósitos e bibliotecas”.⁷ Nicholas Houghton nota que as reformas curriculares promoveram uma visão radicalmente diferente do desenvolvimento artístico. “Em

⁵ COLLECTION | Picasso Museum Barcelona | Official website. Disponível em: https://museupicassobcn.cat/en/collection/artworks?search_api_fulltext=Las%20Meninas&sort_by=field_fecha_1_1&page=1. Acesso em: 21 abr. 2024.

⁶ HOWELLS, Richard. *Copies and translations: Roger Fry, Old Masters and the Omega Workshops*. *British Art Journal*, v. 16, n. 1, 2015, p. 47–57.

⁷ SCHOLTEN, Henrike; VAN 'T HOOGT, Vanessa. *Deconstructing instructions in the art academy*. *Drawing: Research, Theory, Practice*, v. 6, n. 1, p. 123–137, 2021, p.124

vez de copiar ou tentar produzir obras de arte com base na observação”, ele escreve, “os estudantes deveriam ter liberdade para dar pleno curso à imaginação. Essas ideias foram amplificadas e amplamente difundidas nos Estados Unidos e além”.⁸ Seguindo essa mesma lógica, James Elkins observa: “As escolas de arte [...] se caracterizam pela ausência de quase todas as restrições [...] O que quero destacar aqui não é como estamos *ligados* ao passado, mas o quanto estamos profundamente *desligados dele*”.⁹

Em contraste, a formação nas academias de arte soviéticas preservou a prática da cópia, embora seu papel tenha sido gradualmente reduzido a um exercício mecânico. No período pós-guerra, ela já fazia parte de uma rotina acadêmica rígida, voltada mais para o treinamento técnico do que para o desenvolvimento conceitual. As dimensões criativa e analítica que haviam caracterizado a prática da cópia nas vanguardas do início do século XX foram, em grande parte, perdidas.

Ainda assim, gerações anteriores haviam proposto modelos radicalmente diferentes. Duas figuras centrais – Pavel Filonov (1883–1941) e Kozma Petrov-Vodkin (1878–1939) – desenvolveram abordagens singulares de interpretação visual que romperam com as convenções acadêmicas. O sistema de Filonov introduziu conceitos como o *olho que sabe*, a *arte analítica* e o *objeto realizado*, todos fundamentados na ideia de que a pintura deve refletir a complexidade e a estrutura orgânica dos processos naturais. Como observa G. Ershov,

O nome *método analítico* não é à toa – remete à *psicologia analítica* de Freud. A pintura resiste à tradução verbal, mas o processo de criação deve ser plenamente consciente. O pensamento e o intelecto do artista precisam realizar o trabalho contínuo e investigativo de um analista. No método analítico, ‘a intuição é uma apreensão analítica subconsciente’[...] O domínio do próprio processo psíquico interior, do inconsciente, dá vida ao objeto – ao fenômeno que o artista estuda – revelando-o em sua plena integridade.¹⁰

Para Filonov, a pintura se desenvolvia do detalhe para o todo, espelhando as formas naturais de crescimento: “Em sua técnica revolucionária, a análise dos detalhes da forma ganhava destaque, permitindo ao observador acompanhar todo o desenvolvimento da pintura.”¹¹ [Figura 1]

⁸ HOUGHTON, Nicholas. *Six into one: The contradictory art school curriculum and how it came about*. *International Journal of Art & Design Education*, v. 35, n. 1, p. 107–120, 2016, p.10.

⁹ ELKINS, James. **Why art cannot be taught**: a handbook for art students. Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 38. E-book. Disponível em: <https://archive.org/details/whyartcannotbeta0000elki/mode/zup>. Acesso em: 4 jul. 2024.

¹⁰ ERSHOV, Gleb. **The artist of universal flowering**: Pavel Filonov. St.Petersburg: EUSP Press, 2023, p.146. Todos os dados de publicação referentes a livros originalmente publicados em russo são apresentados em seus equivalentes em inglês.

¹¹ FILONOV, Pavel, et al. **Analytical art**: made paintings. Moscow, Academic project & Gaudeamus, 2020, p. 14.



Figura 1:
Pavel Filonov. **As flores do florescimento universal**, 1915. Óleo sobre tela. 154,5 × 117 cm.
Museu Russo, São Petersburgo. Fragmento.

Petrov-Vodkin, por sua vez, concentrou-se na construção espacial e temporal, formulando uma *ciência da visão* baseada na lógica espacial e perceptiva da pintura. [Figura 2] Suas observações reflexivas, registradas em diários e posteriormente reunidas no curso pedagógico *A Ciência de Ver*, apresentavam a percepção como um fenômeno estruturado e compreensível. Esse conceito era tão central em sua visão artística que ele o incorporou ao seu romance semi-autobiográfico *Espaço Euclidiano* (1932). Nele, em um trecho bastante extenso, o artista relata um momento decisivo durante sua formação, no qual a observação atenta dos Antigos Mestres no Hermitage levou a uma descoberta sobre a estrutura pictórica.

**Figura 2:**

Kozma Petrov-Vodkin. **Meio-dia. Verão**, 1917. Óleo sobre tela. 89 × 128,5 cm. Museu Russo, São Petersburgo.

[...] Era então que comecei a analisar como as formas pictóricas são organizadas, e a estrutura interna da pintura começou a se revelar: vi a composição. [...] As direções dominantes das massas pictóricas conferiam à imagem ora uma sensação de movimento, ora de equilíbrio, dependendo do seu tema.

[...] descobri esquemas e eixos subjacentes – linhas que atravessavam o plano da pintura e se estendiam para além dela, em direção ao observador. Percebi que eram essas estruturas que despertavam em mim, conforme o caso, uma tempestade de intensidade visual ou uma sensação de calma e equilíbrio. Os objetos representados eram construídos segundo esses esquemas e eixos espaciais, até atingir a ilusão desejada. Compreendi que uma pintura que carece desses significados fundamentais – e se apoia apenas em uma representação não estruturada do objeto – torna-se mero naturalismo [...].¹²

Embora divergentes em ênfase – Filonov privilegiando uma construção introspectiva, quase metafísica, e Petrov-Vodkin enfatizando a clareza racional e espacial – ambos os artistas concebiam a pintura como um processo de descoberta analítica, e não como expressão espontânea ou mera habilidade técnica.

¹² PETROV-VODKIN, Kozma. **Euclidean space. My story**. Leningrad: Publishing House of Writers in Leningrad, 1932, p.94.

A ciência da percepção

No pós-guerra soviético, o medo da chamada *deformação* – termo associado às experimentações formalistas proibidas – levou as autoridades culturais a suprimir tanto a pintura analítica quanto a prática da cópia analítica. Artistas que continuavam a empregar esses métodos considerados *não confiáveis* eram vistos como dissidentes no campo artístico, frequentemente tratados como se estivessem fora dos limites legítimos da produção cultural.

Apesar dessas restrições, um grupo de artistas emergiu em Leningrado, na década de 1960, e passou a trabalhar de forma sistemática com o método da pintura analítica. Inicialmente, seu trabalho concentrava-se na cópia de fragmentos de obras dos Antigos Mestres do acervo do Museu Hermitage, mas aos poucos expandiu-se para incluir cópias analíticas completas, ciclos interpretativos e, por fim, obras autônomas baseadas em uma leitura estrutural profunda dos originais. Seu objetivo não era a reprodução, mas a prática da *ciência da visão* como um exercício ativo, intelectual e estético.

Dois características fundamentais definem a produção desses artistas: o *tradicionalismo* e o *universalismo*. A primeira é bem conhecida e frequentemente reconhecida explicitamente pelos próprios artistas. A segunda – o universalismo – exige um exame mais atento. Ambas, no entanto, estão intrinsecamente ligadas ao engajamento contínuo do grupo com a pintura dos Antigos Mestres. Por meio desse vínculo, os artistas buscavam recuperar princípios que consideravam essenciais não apenas para a pintura, mas para a cultura visual como um todo.

O líder informal do grupo que mais tarde ficaria conhecido como *Grupo do Hermitage* – ou, mais precisamente, um coletivo artístico enraizado no museu – foi Grigory Dlugatch (1908–1988). [Figura 3] Como observa um dos membros do grupo: “Contemporâneo de diversos movimentos formalistas na arte russa, Dlugatch estava estudando na Academia de Artes durante o período em que Kozma Petrov-Vodkin e Pavel Filonov lecionavam ali”.¹³ Outro membro acrescenta: “É preciso compreender as raízes das quais ele veio e imaginar o ambiente em que se formou. Suas raízes – Filonov, Petrov-Vodkin, Vrubel. Seu ambiente – o *realismo socialista*... Ele trabalhava por intuição, sentindo a descontinuidade do tempo”.¹⁴

¹³DANIEL, Sergei; KOCHUBEEVA, Polina; ZAITCEV, Alexander. **Non-classical classics**: three generations of the "Hermitage School" of Grigory Dlugach. St. Petersburg: The State Hermitage Museum, 1998, p.9-10.

¹⁴ *Ibidem*, p.3.



Figura 3:
Grigory Dlugach e artistas do Grupo Hermitage. À esquerda: Grigory Dlugach na Sala de Veronese. Museu Estatal Hermitage, Leningrado, meados da década de 1970. Foto: Albert Bakun. À direita: Artistas do Grupo Hermitage. Na exposição *Da arte não oficial à Perestroika, VK Lenexpo*, São Petersburgo. Sentados, da esquerda para a direita: V. Kagarlitski, V. Obatnin, B. Golovatchev. Em pé, da esquerda para a direita: Yu. Gussev, A. Bakun, A. Daniel, S. Daniel, M. Tumin. Leningrado, 1989.

O que um dos membros mais antigos do grupo, Alexander Zaitsev, chamou de “conexão através do tempo” – isto é, uma relação viva com a herança artística das décadas de 1910 e 1920 – era central para a identidade do grupo e foi reconhecido por críticos de arte. O artista e membro do grupo Sergei Daniel descreveu descreveu a posição do grupo como contrária tanto ao pastiche acadêmico oficial quanto aos “experimentos contemporâneos extremos”:

Havia uma nostalgia por uma cultura artística autêntica, que muitas gerações de pintores associavam ao Hermitage. Os grandes mestres aqui atuavam como verdadeiros professores, enquanto os trabalhos medíocres, impostos por decreto, não tinham acesso a essas paredes. O Hermitage permanecia um templo incorrupto, onde a intervenção do Estado se reduzia a obstáculos formais e onde ainda era possível uma comunhão com a divindade da pintura, sem intermediários impostos. Esse era o tradicionalismo – expresso com tamanha profundidade que colocava o grupo em uma dupla oposição.¹⁵

Os artistas do Grupo do Hermitage situavam sua prática dentro de uma concepção de arte baseada na experiência visual e na análise formal, em vez de em compromissos ideológicos. Seu foco

¹⁵ DANIEL, Sergei. *Art Union "Hermitage"*: exhibition catalogue. Leningrad: Leningrad branch of the Soviet Cultural Fund, 1991, s.p.

principal eram os valores plásticos – aqueles aspectos da pintura que são irreduzíveis à linguagem e que escapam à narrativa política. Ao mesmo tempo, estavam plenamente conscientes das condições ideológicas em que trabalhavam e avaliavam criticamente as consequências da política cultural soviética, especialmente no campo da educação artística. Um dos efeitos mais nocivos do realismo socialista, segundo acreditavam, era a passividade que ele gerava – uma aceitação de significados prescritos e uma resistência a questionar ou interpretar. Esse efeito, argumentavam, afetava não apenas os artistas oficiais, mas também aqueles que atuavam na clandestinidade.

Em contraste, Grigory Dlugatch e seus alunos defendiam que o sentido na arte surge do engajamento ativo entre criador e intérprete.

...e o sentido é produto dessa interação; a passividade leva apenas a uma percepção fragmentada das partes. Mesmo no nível da experiência sensorial, trata-se de uma investigação ativa, que assume a forma de um *ciclo perceptivo* [...] codificado na estrutura da pintura, essa atividade aciona o círculo (ou ciclo) hermenêutico.¹⁶

Por essa razão, o grupo atribuía uma ênfase particular à sintaxe da composição – o princípio estrutural subjacente à obra. Como explicou um dos membros do grupo, a interpretação analítica no contexto do Experimento Hermitage começava pela identificação da *estrutura de forças* de uma pintura clássica. “A matéria se condensa em pontos de tensão, que surgem como resultado da interação dessas forças – algo semelhante a ‘proto-corpos’. Esses se desenvolvem em formas específicas (uma figura humana, um objeto...) precisamente através da lógica dinâmica da força e da ordem”.¹⁷ Essa abordagem não tratava a pintura clássica como uma imagem estática a ser copiada, mas como um campo dinâmico de tensões a ser analisado e reestruturado.

A visualização dessa sintaxe compositiva, nos trabalhos de Dlugatch e de seus seguidores, baseava-se no pensamento estrutural do modernismo russo e das vanguardas históricas. Eles incorporavam a ênfase de Petrov-Vodkin em eixos espaciais e planos inclinados, bem como o princípio de Filonov e de Vrubel de crescimento orgânico – do detalhe para o todo. Em vez de imitar a aparência superficial, o Grupo do Hermitage reconstruía a ordem interna da pintura por meio de uma análise visual sistemática. Dessa forma, a cópia tornava-se uma ferramenta para compreender a estrutura profunda da forma – e para reivindicar o ato de ver como um processo crítico e criativo.

¹⁶ DANIEL, Sergei; KOCHUBEEVA, Polina; ZAITCEV, Alexander, op. cit., 1998, p.5.

¹⁷ GOLOVATCHEV, Boris. **Hermitage experiment**: on the method of analytical copying of works by Old Masters in the context of the shift of the cognitive paradigm. St. Petersburg, S.e.: 2021, p.11.

Os objetivos do Grupo do Hermitage iam além da análise formal. Em suas cópias analíticas de pinturas dos Antigos Mestres – fossem elas de Veronese, Rubens ou Poussin – eles buscavam captar não apenas a estrutura compositiva, mas também uma imagem condensada da experiência perceptiva [Figura 4; Figura 5]. Em alguns casos, integravam diversos momentos da percepção em uma única representação. Suas obras mais bem-sucedidas são aquelas em que a linguagem pictórica dos séculos XVI ou XVII e o vocabulário analítico do início do século XX não entram em conflito, mas interagem de maneira produtiva e coerente.

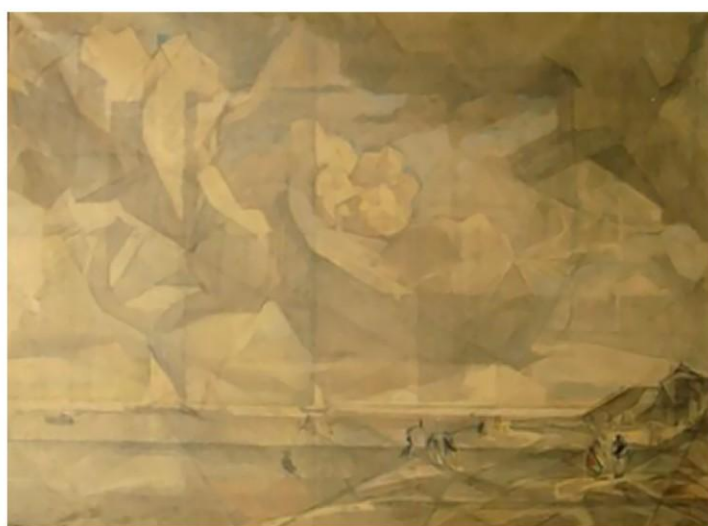


Figura 4: Cópias analíticas. À esquerda: **Jacob van Ruisdael. Costa do mar**, 1673. Museu Estatal Hermitage. À direita, em cima: **Cópia de Yuri Gussev**, 1970. À direita, embaixo: **Cópia de Alexander Zaitsev**, 1964.

**Figura 5:**

Cópias analíticas. Linha superior, à esquerda: **Peter Paul Rubens. A Caça ao Leão**, 1621. Hermitage.
 Linha superior, à direita: **Cópia de Mark Tumin**, 1980. Linha inferior, à esquerda: **Cópia de Albert Bakun**, 1995.
 Linha inferior, à direita: **Cópia de Yuri Gussev**, 1969.

**Figura 6:**

À direita: **Veronese (?) ou Alvisio del Friso (?)**. **Pentecostes**, meados do século XVI.
 Museu Estatal Hermitage. Fragmento
 À esquerda: **G. Dlugatch**. **Cópia analítica**, c. 1970. Fragmento.

Um exemplo particularmente revelador é a cópia analítica realizada por Grigory Dlugatch de uma figura da pintura *Pentecostes* (1580), atribuída a Paolo Veronese ou, mais recentemente, a Alvise dal Friso [Figura 6]. Na obra original, a cena da descida do Espírito Santo sobre os apóstolos está situada em um formato amplo e horizontal – uma tela que oferece às figuras espaço para existir sem restrições. Elas não estão comprimidas nem diminuídas, mas ocupam o espaço pictórico com clareza e presença. O grupo, iluminado por tons quentes de vermelho e marrom, se abre para a esquerda e para a direita, recebendo o fluxo contínuo da bênção divina. As figuras se desdobram como pétalas de uma flor, algumas até se inclinam na direção do observador, como se fossem moldadas por forças invisíveis que atravessam o espaço.

Esse feixe de luz intensifica-se à medida que avança em direção ao centro, separando ativamente as figuras com uma energia palpável. Apenas uma delas permanece imóvel – o jovem João, que surge primeiro ao olhar do espectador, representado em perfil e voltado para o alto, em direção aos céus. Ele está banhado por uma luz ofuscante que, literalmente, o força a se ajoelhar, com o torso curvando-se para trás sob sua pressão. O ângulo ascendente da cena conduz o olhar ao longo da linha de seu corpo até o rosto, e deste para os apóstolos mais velhos posicionados atrás dele. João, atravessado por essa luz sobrenatural, parece quase luminoso por si só. Ele é pintado em tons frios, que contrastam fortemente tanto com as figuras ao redor quanto com a paleta geral quente da composição.

Se a luz visível fosse o principal motivo na obra de Grigory Dlugatch, o resultado teria sido excessivamente direto. O que ele enfatiza, no entanto, não é a luz em si, mas a presença do ar – cintilante, incandescente e representado por meio de pinceladas livres e rápidas, em um formato vertical que acentua a sensação de movimento ascendente e tensão espacial. O ar, nesse contexto, não é um vazio, mas uma substância: densa, em movimento e ativa, estruturando o campo perceptivo da pintura. Como ele próprio explicou, em um comentário registrado por artistas do grupo:

Nos *Apóstolos*, todas as figuras estão magnificamente resolvidas. Mas aquele jovem! O que está acontecendo ali? Que genialidade... Vejam! O jovem está vivo. A respiração sai de sua boca em direção às árvores, e o ar retorna a ele vindo delas. Um jovem celestial – tamanha força espiritual, pureza, tanta nobreza. E, ao mesmo tempo, vemos um ser humano forte e belo...¹⁸

¹⁸ DANIEL, Sergei; KOCHUBEEVA, Polina; ZAITCEV, Alexander, op. cit., 1998, p.15.

O ato de conectar e integrar diferentes linguagens artísticas produz um efeito temporal específico. Ele dissolve a fronteira entre o *então* e o *agora*. Essa ideia seria posteriormente desenvolvida na teoria pós-moderna, especialmente no conceito de Peter Osborne de *contemporizing the classical*.

Mas será realmente através das tecno-ciências da percepção que se registra de forma mais precisa a diferença específica do 'contemporâneo' na arte contemporânea? Ou não estaria ela, antes, relacionada de maneira mais fundamental à estrutura da experiência temporal – a uma nova contemporaneidade, uma justaposição ou conjunção disjuntiva de tempos socialmente distintos?¹⁹

Da cópia analítica à história analítica da arte

O movimento do Hermitage deve, portanto, ser compreendido não apenas como uma crítica à ideologia artística soviética, mas também como uma proposta construtiva em si mesma. Os artistas buscavam transformar a *ciência da visão* em um projeto mais amplo de formação de vida. Sua postura crítica e ativa manifestava-se na busca por ordem – um esforço, em parte, para organizar a vida e a visão do mundo segundo as leis que identificaram na arte dos Antigos Mestres – o que aqui descrevo como uma forma de universalismo.

Nesse sentido, a segunda questão central abordada neste trabalho diz respeito a como esses artistas aplicaram métodos analíticos para além da prática da cópia. É importante notar que suas pinturas eram estruturadas por formas espaciais claramente definidas, que prevaleciam sobre os objetos representados. Todas as obras obedeciam a uma lógica visual unificada, que regia a composição independentemente do gênero. O sistema de relações entre as partes não era nem naturalista, nem decorativo, mas estrutural – formando a ossatura interna de cada pintura.

Defendo que suas cópias analíticas funcionavam como modelos compositivos para outros gêneros de pintura, especialmente a paisagem. [Figura 7] Para os artistas do Grupo do Hermitage, a paisagem operava como um microcosmo simbólico e espiritual do mundo. Essas paisagens são, em geral, mais dinâmicas do que as cópias analíticas ou as interpretações livres dos Antigos Mestres. É como se o próprio espaço respondesse de forma mais direta à percepção ativa do artista-intérprete, que organiza a experiência visual segundo a lógica da forma.

¹⁹ OSBORNE, Peter. *Contemporizing the classical / classicizing the contemporary*. *Classics and contemporaneity. Reflections. Papers of the international research Vipper conference 2018*. Moscow: State Pushkin Museum, 2019. p. 18–24.

**Figura 7:**

Paisagens e Vistas Urbanas. Linha superior: À esquerda – V. Kagarlitski, 1970. À direita – Albert Bakun, 1970.
Linha inferior: À esquerda – Sergei Daniel, 1969–1971. À direita – Boris Golovatchov, 1971.

Os artistas do Grupo do Hermitage estavam convencidos – ou convenceram a si mesmos – de que a lógica que seguiam e os princípios que descobriam eram universais. Em primeiro lugar, tanto Dlugatch quanto os artistas mais jovens compreendiam a pintura dos Antigos Mestres e a própria natureza em termos semelhantes. Sergei Daniel descreveu o método de Dlugatch como baseado em

uma suposição muito forte: de que nada é acidental em uma pintura de mestre. Claro que isso não significa que a estrutura da pintura possa ser reduzida a um esquema racional – pelo contrário. Isso sugere uma riqueza inesgotável de relações internas que formam um todo pictórico e plástico. Em essência, trata-se de considerar a pintura como um mundo em si.²⁰

²⁰ DANIEL, Sergei; KOCHUBEEVA, Polina; ZAITCEV, Alexander, op. cit., 1998, p.7.

Em segundo lugar, os artistas identificavam padrões formais compartilhados entre a arte clássica e pós-clássica. Isso os levou a experimentações ousadas – como a busca por correspondências estruturais entre Dürer e Mondrian [Figura 8]. Essas comparações baseavam-se na análise de campos pictóricos regulares (formato), eixos verticais e módulos proporcionais. Segundo alguns membros do grupo, tais analogias evidenciavam a riqueza e a profundidade estrutural da pintura dos Antigos Mestres, em vez de reduzi-la.

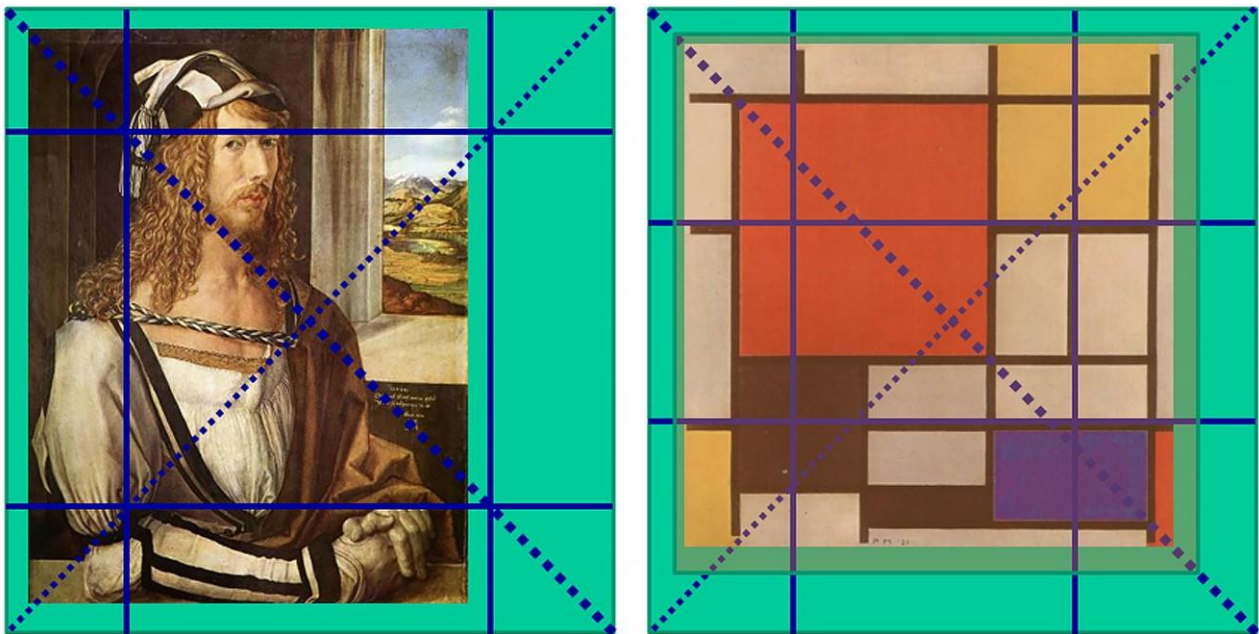


Figura 8:

Exemplo de exercício didático desenvolvido por M. Tumin e O. Rusinova. A sintaxe da composição e os princípios universais: o conceito de um campo regular da imagem.
 À esquerda: Albrecht Dürer. **Autorretrato aos 26 anos** de idade, 1498. 52 × 41 cm. Museu do Prado, Madri.
 À direita: Piet Mondrian. **Composição** com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul, 1921, 59,5 × 59,5 cm. Gemeentemuseum, Haia. Filtro de cor.

Ao longo dos anos, à medida que sua experiência se aprofundava, o impulso analítico inicial evoluiu. Ele deu origem não apenas a obras independentes, mas também a textos. O surgimento da reflexão escrita pode ser explicado, em parte, pela postura hermética e voltada para dentro que o grupo manteve durante muitos anos. Até o início da década de 1990, o grupo não tinha nome e evitava qualquer forma de identificação pública. Quando o termo *Grupo do Hermitage* foi finalmente adotado, tratou-se, em certa medida, de uma designação pragmática ou imposta externamente. Embora esse silêncio seja

frequentemente atribuído à pressão ideológica do ambiente soviético, ele também revela uma motivação interna mais profunda: a ideia da pintura como uma prática hermenêutica sagrada. [Figura 9]

Ainda assim, alguns dos princípios do grupo foram eventualmente formulados por escrito. Esses textos foram elaborados por Alexander Zaitsev, Alexander Daniel, Boris Golovatchev, entre outros, mas com maior regularidade por Sergei Daniel. Seus escritos articulam uma análise discursiva da pintura, fundamentada na prática coletiva do grupo, centrada na análise plástica e compositiva.

Um exemplo característico, que sintetiza a essência dessa leitura analítica, pode ser encontrado na interpretação de uma obra de Poussin:

Em *O Reino de Flora*, as linhas em *forma de S* não apenas expressam a plasticidade dos corpos humanos, mas também indicam sua metamorfose – a transformação em plantas. Em outros casos, a forma de S aparece como dominante construtiva dentro da imagem, e, nesse papel, está sempre associada à organização – ou harmonização – do movimento no espaço pictórico.²¹



Figura 9: Vladimir Kagarlitski. **Mestre e estudantes** (Dlugatch e Grupo Hermitage). 1989 - 1993. Fragmento.

²¹ DANIEL, Sergei. **The classical-era image**: the concept of composition in West-European painting of the XVII century. Leningrad: Art Publishing House, 1986. P.68.

Por um lado, a abordagem analítica possuía um forte poder explicativo. Por outro, constituía uma linguagem visual que podia, até certo ponto, ser formalizada. A *sintaxe da composição* e o *campo regular* da imagem tornaram-se ferramentas conceituais centrais. Esses termos encontraram ressonância teórica na tradição estruturalista soviética, que, no campo das humanidades, ocupava uma posição análoga à do Grupo do Hermitage nas artes visuais. Um exemplo é o professor Yuri Lotman, às vezes chamado de o *Umberto Eco soviético*, que foi uma das lideranças informais da escola semiótica de Tartu-Moscou e atuou como parecerista da monografia de Sergei Daniel, *A Imagem da Época Clássica*, de onde foi extraída a citação sobre a *forma de S*. Sua participação demonstra as interseções intelectuais entre os métodos visuais do grupo e o pensamento estruturalista contemporâneo.

Dessa forma, as cópias analíticas transformaram-se gradualmente em uma forma de história da arte analítica. Elas desempenhariam um papel crucial na mudança do paradigma epistemológico no contexto do mundo cultural soviético tardio.

Conclusão

Dentro desse quadro, a cópia analítica desempenhou um papel fundamental. Inicialmente, ela funcionava como uma porta de entrada para a lógica estrutural da pintura clássica. Com o tempo, tornou-se um modelo prático para o pensamento visual e para a composição. Por meio da cópia, os artistas identificaram leis compositivas que podiam ser transferidas para outros gêneros, em especial a paisagem. Esses princípios estruturais passaram gradualmente a prevalecer sobre o conteúdo representacional, moldando a ordem interna de suas obras originais.

O grupo compreendia essas leis como universais. Eles buscavam correspondências entre as tradições clássica e modernista – não para apagar suas diferenças, mas para evidenciar a profundidade e a coerência interna dos Antigos Mestres. Esse interesse pela coerência estrutural levou alguns membros do grupo a formular suas ideias por escrito, recorrendo diretamente à linguagem da análise compositiva e visual – uma abordagem que ressoava com conceitos centrais da teoria estruturalista soviética.

Em última instância, o Grupo do Hermitage não se posicionava dentro da tradição acadêmica soviética, mas em oposição deliberada a ela. Seu objetivo não era preservar o modelo acadêmico, mas substituí-lo. Diante da rigidez imitativa e dos cânones impostos externamente, o grupo propôs uma alternativa – um sistema em evolução, internamente coerente, fundamentado no pensamento compositivo, na atividade perceptiva e na consciência histórica. Ao fazê-lo, buscavam reconduzir a arte

ao ponto de geração das vanguardas do início do século XX e, a partir daí, traçar novas trajetórias independentes.

Referências bibliográficas

BAZIN, J.; GLATIGNY, P.D.; PIOTROWSKI, P. (eds.). **Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)**. Vol. 3. Budapest – New York: Central European University Press, 2016.

BERY, B.R. **Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s**. PhD diss., UCL (University College London), 2016. Disponível em: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1474178/>. Acesso em: 12 junho 2024.

COLLECTION | Picasso Museum Barcelona | Official website. Disponível em: https://museupicassobcn.cat/en/collection/artworks?search_api_fulltext=Las%20Meninas&sort_by=field_fecha_1_1&page=1. Acesso em: 21 abr. 2024.

DANIEL, Sergei. **A Museum**. St.Petersburg: Aurora, 2012.

DANIEL, Sergei. **Art Union "Hermitage": exhibition catalogue**. Leningrad: Leningrad Branch of the Soviet Cultural Fund, 1991. [S. l.]: s. n., s. d.

DANIEL, Sergei. **The classical-era image: the concept of composition in West-European painting of the XVII century**. Leningrad: Art Publishing House, 1986.

DANIEL, Sergei; KOCHUBEEVA, Polina; ZAITCEV, Alexander. **Non-classical classics: three generations of the "Hermitage School" of Grigory Dlugach**. St. Petersburg: The State Hermitage Museum, 1998.

ELKINS, James. **Why art cannot be taught: a handbook for art students**. Chicago: University of Illinois Press, 2000. E-book. Disponível em: <https://archive.org/details/whyartcannotbeta0000elki/mode/2up>. Acesso em: 4 jul. 2024.

ERSHOV, Gleb. **The artist of universal flowering: Pavel Filonov**. St. Petersburg: EUSP Press, 2023.

FILONOV, Pavel et al. **Analytical art: made paintings**. Moscow: Academic Project & Gaudeamus, 2020.

FRANK, Peter. **The Hermitage Group of St. Petersburg: Paintings from the Russian Soul**. Catalogue. [S. l.]: The Hermitage Group, 1998.

GAZDA, Elaine K. (org.). **The ancient art of emulation: studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

GOLOVATCHEV, Boris. **Hermitage experiment: on the method of analytical copying of works by Old Masters in the context of the shift of the cognitive paradigm**. St. Petersburg: [s. n.], 2021.

HOUGHTON, Nicholas. Six into one: The contradictory art school curriculum and how it came about. **International Journal of Art & Design Education**, v. 35, n. 1, p. 107–120, 2016.

HOWELLS, Richard. Copies and translations: Roger Fry, Old Masters and the Omega Workshops. **British Art Journal**, Londres, v. 16, n. 1, p. 47–57, 2015.

KOSHKINA, Olga. *The Familiar Unknown: The Creative legacy of the Hermitage Group artists in the context of Leningrad nonconformism*. **New art criticism**, 2019, no. 1. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/znakomoe-nevedomoe-tvorcheskoe-nasledie-hudozhnikov-gruppy-ermitazh-v-kontekste-leningradskogo-nonkonformizma>. Acesso em: 10 jun, 2024.

KRAUSS, Rosalind E. Retaining the original? The state of the question. **Studies in the History of Art**, v. 20, p. 7–11, 1989.

OSBORNE, Peter. Contemporizing the classical / classicizing the contemporary. **Classics and contemporaneity: reflections**. Papers of the international research Vipper Conference 2018. Moscow: State Pushkin Museum, 2019. p. 18–24.

PETROV-VODKIN, Kozma. **Euclidean space: my story**. Leningrad: Publishing House of Writers in Leningrad, 1932.

RUSSIAN MUSEUM PRESENTS: *Pavel Filonov. Witness of the Invisible*. Almanac, no. 147. St. Petersburg: Palace Editions, 2006.

SCHOLTEN, Henrike; VAN 'T HOOGT, Vanessa. Deconstructing instructions in the art academy. **Drawing: Research, Theory, Practice**, v. 6, n. 1, p. 123–137, 2021.

YURCHAK, A. **Everything was forever until it was no more**. The Last Soviet Generation. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.