

ANGELA GRANDO

Angela Grando Bezerra é doutora em História da Arte pela Universidade de Paris 1- Sorbonne com tese intitulada *Cícero Dias: figuration imaginative et abstraction construite (1928-1958)*. É professora adjunta do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e Coordenadora do Programa de Qualificação Institucional 59/02 CAR/Capes. É autora dos artigos: “Cícero Dias: J’ai vu le monde... il commençait à Recife”, in *Pleine Marge*, Paris, Éditions Peeters–France, 2004; “Ismael Nery – peindre comme une façon d’être” in *Cahiers de littérature, d’arts plastiques & de critique*, Paris, Éditions Peeters–France, 2005. Tem publicado diversos ensaios e artigos, sobre historiografia da arte, em periódicos especializados nacionais e internacionais. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes e da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Convergências: caminhos em direção à abstração

10 2005

Angela Grandó

Entre os impulsos, os arrebatamentos na aparência estritamente formais que permeiam a arte em certos momentos de sua história e que se traduzem, na sua transformação, pela inflexão notável ao registro dos meios, é com particular acuidade que a modernidade, desde o início do século XIX, coloca à história da arte um problema que passa a ser recorrente no seu trabalho: aquele das relações entre teoria e prática.

Por um lado, as teorias científicas óticas, acústicas e os estudos da cor questionam, particularmente, as relações entre a pintura e a percepção. Por outro lado, os conhecimentos tratando sobre a importância do corpo na apreensão do mundo visível estavam conhecendo uma transformação de tal importância que a verdade da visão - relação entre o *sujeito/objeto* - seria fundamentada sob uma ótica fisiológica da materialidade do corpo. Isto é, o sujeito observador ocupando um papel ativo na produção da imagem, com a qual ele interage, a partir de sua experiência subjetiva corporal (ritmos orgânicos do sistema nervoso, pulsações neurológicas).

Aqui caberia indicar que, no espaço de poucas décadas, uma extensa quantidade de estudos na filosofia, na psicologia, na ciência e nas artes rompem com o regime clássico de visualidade - passa-se de uma ótica geométrica a uma ótica fisiológica. Estudam-se as faculdades orgânicas e perceptivas do olho: a persistência das imagens sobre a retina, a visão periférica e binocular, os princípios da atenção do observador moderno em relação com as experiências associadas as novas tecnologias da época.

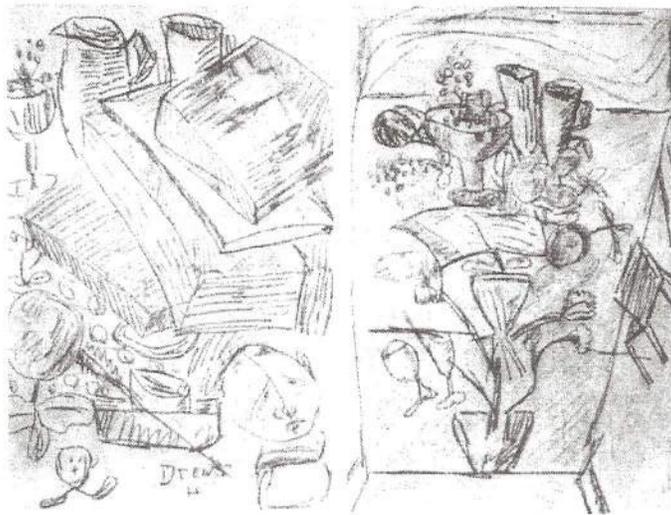
Descobre-se o quão volátil pode ser o campo perceptivo e sensorial exposto ao "hiperestímulo" da grande

quantidade de mudanças da vida na cidade moderna: urbanização e industrialização acelerada, súbito aumento dos meios de transporte, vulnerabilidade física do indivíduo nos perigos do tráfego, proliferação de uma cultura de consumo de massa, acionamento constante dos reflexos do corpo exposto ao bombardeio de sinais de trânsito, anúncios, cartazes, vitrines e assim por diante. Nesse contexto, os discursos dominantes chegam ao entendimento de que na experiência moderna - representada pela metrópole com sua investida frenética de choques sensoriais - a visão, ou qualquer um dos sentidos, não podia mais reivindicar uma objetividade ou certezas cruciais.

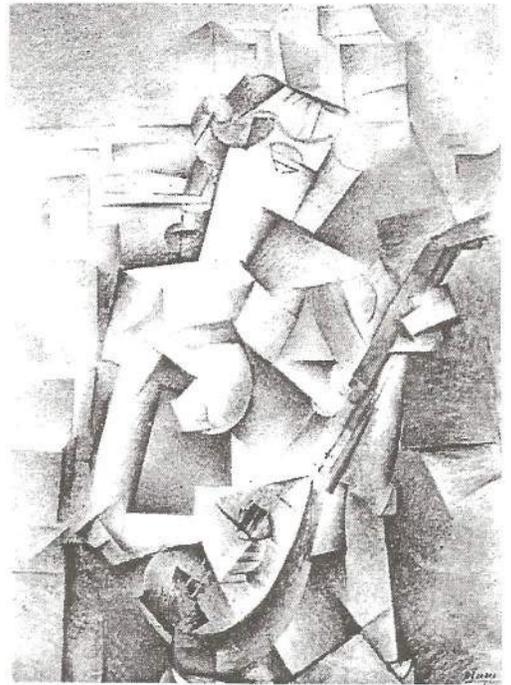
Sabe-se que o crescente agrupamento das impressões heterogêneas provocadas por esse mundo fenomenal essencialmente urbano passa a reconfigurar, com vertiginosa rapidez, os paradigmas antes dominantes. Daí, no caso do nosso tema preciso, o interesse de questionar a relação entre a modernização da percepção e a emergência da abstração na pintura.

É necessário considerar que, ao longo do século XIX, a arte rompe, entre outros, com o pensamento clássico, do qual o sujeito era normalmente um receptor passivo de formas diferentes que espelhavam objetos exteriores. Esse processo abre caminho, sob uma complexa via de influência das teorias da percepção, para a articulação de uma primeira forma de abstração, onde a *representação* do mundo visível cede espaço ao processo de *apresentação* da obra, no qual a consciência das relações da pintura com seus próprios meios constitutivos são a base principal para a constituição da obra.

Existe, de fato, nesse período, um questionamento



F. 1 - Desenhos infantis



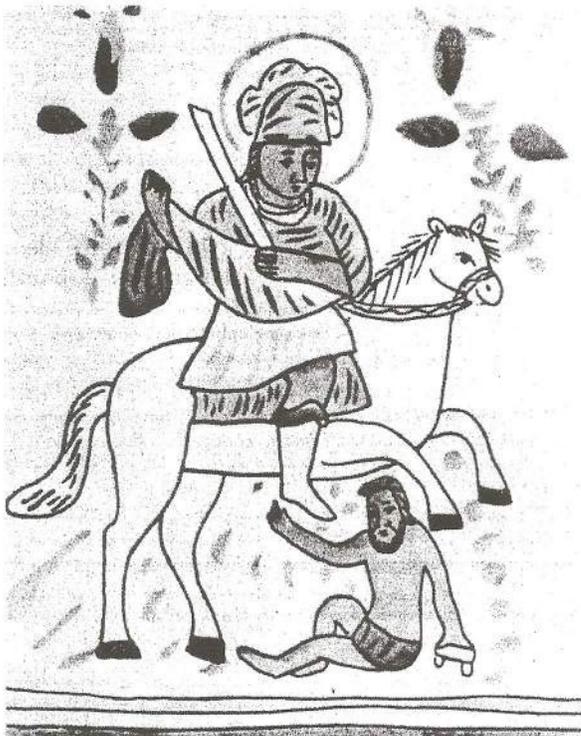
F. 2 - Pablo Picasso. Moça com Mandolim, 1910. Óleo sobre tela, 100X73 cm



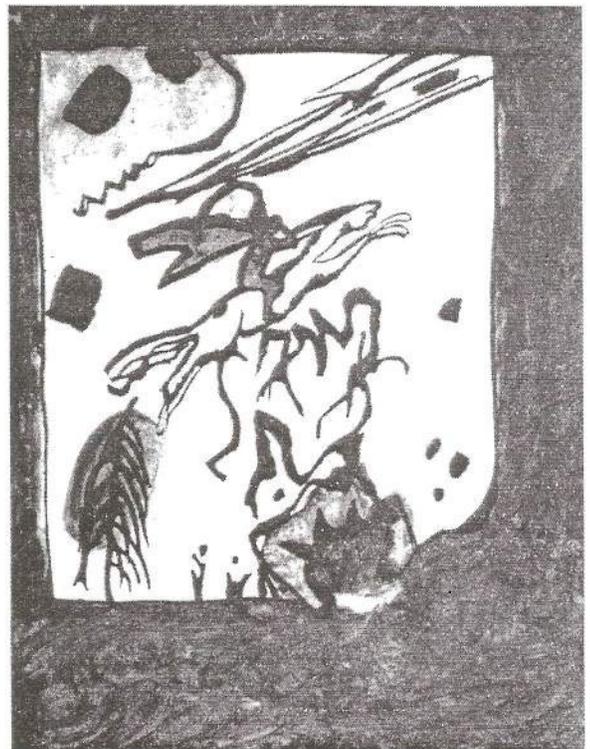
F. 3 - Van Gogh. Retrato do Doutor Gachet, 1890. Óleo sobre tela, 68X57 cm



F. 4 - Gravura japonesa sobre madeira. Escola de Shumann - 1757/1820



F. 5 - São Martinho e o Mendigo, séc. XVII. Pintura sobre vidro



F. 6 - W. Kandinsky. Aquarela. 2,80X2,05 cm. Coleção Nina Kandinsky - Neuilly-sur-Seine

crescente sobre a maneira do funcionamento do olhar. As diferentes teorias da percepção são conhecidas dos pintores e os impulsionam em direção de uma linguagem pictórica mais abstrata. Efetivamente, o trabalho de Goethe, escrito em torno de 1810 e traduzido rapidamente para o francês, o *Traité des Couleurs*, coloca em evidência todo um vocabulário abstrato e vai alimentar a imaginação de um grande número de pintores que vão trabalhar o processo de liberação da cor, criando composições de cores puras. Na verdade, não se pode interessar-se na questão da cor sem solicitar a questão da luz e da sua propagação. Outras pesquisas sobre a visão, como aquelas de Chevreul, particularmente seu *Le Traité des couleurs, la loi du contraste simultané des couleurs* de 1839, vão fascinar uma espécie de genealogia impressionista da abstração, de Turner, passando pelos Impressionistas (com a dissolução das formas) e pelos Neo-impressionistas (reconstrução das formas) até Kupka e Delaunay.

Onde começaria e terminaria uma primeira via, um *continuum* da abstração? Pode-se partir, por exemplo, de Manet com a reivindicação do plano da tela e a conquista contra a ilusão da profundidade; percorrer a proposta analítica da pintura de Cézanne, pontuando a fonte do cubismo; o *fauvisme* e a reivindicação da cor; e, em seguida a abstração ou a depuração da tela pautada na exploração essencial de seus elementos constituintes: seu caráter planar, a linha e a cor¹. Libera-se, essencialmente, a materialidade da obra para reforçar a superfície do plano. Esse interesse da imagem articulada, antes de tudo, pela organização material e formal da obra, seria colocado em evidência, em 1890, por Maurice Denis, na sua frase emblemática a qual diz que um quadro é primeiramente “[...] uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem”. Reiterando:

Se lembrar que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem.²

Ora, o que o artista afirma aí não é certamente a maestria da abstração, mas ele solicita, antes de tudo,

afrouxar os laços entre o quadro e seu referente para afirmar a autonomia da criação. É sob esse ângulo que um quadro acolhe “um cavalo de batalha, uma mulher nua [...]”, mas, *antes* disso, *ele* é outra coisa, é lugar (no sentido de suporte) onde se insere o processo de gênese da materialidade da obra.

Seria isso um relato identificador de um caminho em direção à abstração? Uma tendência de o quadro deixar de funcionar como espaço da tradicional relação figura-fundo? De assumir o estado móvel e inconstante de uma lógica perceptiva da modernidade? Como afirma o historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman, os signos abstratos se fazem perceber no “pensamento associativo”, estruturam-se deslocando-se, no translato, possuem valor de passagem³. Dessa forma, a questão não é somente “diagnosticar o sintoma”, os signos abstratos, mas questionar e compreender o processo de seu modo vigente, aquele formulado em termos de suas significações, em tempos e em espaços historicamente determinados.

Dentro de tal tendência, problematizada mediante a consideração teoricamente coerente do olhar sobre a imagem, muitos são os questionamentos. Daí, na sua reflexão filosófica, a autoridade do texto de Foucault, de 1971, no qual esse autor caminha para o questionamento e discernimento das tendências que se desenvolvem na pesquisa das origens⁴. Foucault enfatiza o erro em descrever gêneses lineares e aponta a lenta e gradual articulação da genealogia que, em sua própria experiência de expansão, “é cinzenta”, leva a muitas interrogações, à densidade de relações do artista com seu campo cultural e com outros campos que ele reencontra numa possível procura do dinamismo e da autenticidade crescente de sua obra.

Essa dificuldade “cinzenta”, identificada pelo autor ao flagrar a genealogia, a experimentação criadora, conduz-nos, por um lado, ao esforço de captar os ínfimos desvios, a exterioridade do acidente que provoca a lei singular de um “aparecimento” e permite descobrir marcas sutis, sob o signo das problematizações, que formam uma rede difícil de desembaralhar. Esses elementos fundamentais da genealogia se articularam em uma crescente conti-

nuidade com o nascimento do “sujeito experimentalista”, extremamente ligado às mutações vinculadas à complexificação da vida urbana e suas conseqüências.

De fato, ao lidar com a forma constituída da imagem, estamos diante de uma sorte de “contra-tempo”,⁵ de tempos diversos que se cruzam, de forças absolutamente variáveis que nos remetem ora ao passado – à dinâmica da construção e da condição histórica da produção da obra, ora ao presente – a montagem de valores atuais que se apresentam imbuídos de uma outra visão e de um caminho (orientado) entre muitos outros caminhos possíveis para possibilitar a interpretação da obra de arte. E mesmo que pudéssemos acompanhar, por exemplo, o processo de engendramento de uma pintura específica, ter acesso aos esboços, às reflexões, às intenções, às conjecturas e incertezas de um determinado pintor, como também presenciar o espaço físico ou, melhor dizendo, o atelier e ferramentas do artista, estaríamos, como explica essencialmente Hubert Damisch, com “[...] os problemas que concernem a quem escreve, e que não são, em primeiro grau, apenas problemas de pintura – caso fossem, nada restaria ao escritor senão dedicar-se, ele próprio, à pintura”.⁶

Uma vez admitidas essas questões, às quais poderiam ser ajuntadas várias outras (a questão da recepção e da circulação da obra, por exemplo) que permeiam o processo, “inacabado”, de uma interpretação crítica da obra de arte, gostaríamos de apontar que não pretendemos levantar um inventário das fontes da abstração (o que seria impossível no tempo e no espaço que estamos compartilhando), mas, questionaremos, principalmente, o material publicado, em 1911, no *Almanaque do Blaue Reiter*,⁷ publicação que marca um momento particular no processo de modernização da percepção e no processo que conduz a instauração da abstração na arte.

De fato, os artistas do *Blaue Reiter*, como, por exemplo, Kandinsky e Franz Marc, solicitam novas formas de investigação e análise da produção artística estabelecendo um rico paralelo entre a experiência pictórica finissecular (Monet, Rousseau, Cézanne) e diferentes tipos de produção humana (colocam-se todas as formas de artes sob o

mesmo plano), afastando-se da tematização mais usual e mapeando analiticamente as múltiplas relações de percepção e de fragmentação temporal do homem moderno.

Essa expressiva mudança, de alargamento de percepção da visualidade, apresentada no *Almanach du Blaue Reiter*, vai problematizar o próprio discurso da arte, propondo ao invés de um discurso de certezas, um caminho de investigações. Esse caminho, estar em pesquisa, privilegia experiências das quais emergem, entre outras, a aspiração a uma “nova síntese cultural” que coloca uma obra egípcia ao lado de um desenho de criança (F. 1), uma obra chinesa ao lado de uma pintura de Douanier Rousseau, um desenho popular ao lado de um Picasso (F. 2) e, paralelamente, solicita a liberação total da intuição interagindo com a imagem via anacronismo.

Vale dizer que, nesse período, não são unicamente os artistas que se interessam sobre as possibilidades de alargar o espaço da intuição, de fazer mediação entre passado e futuro, de afirmar, numa alteridade intencional, a existência de sobreposições de diferentes temporalidades no presente da obra.

As ciências humanas, a medicina, a psicanálise, entre outras, estão repletas de transformações e procura-se compreender as origens da humanidade, de desenvolver a noção de uma “sobrevivência” de estado primitivo do homem, ou melhor, analisar um estado primitivo dentro da evolução do homem. De fato, uma noção particularmente importante está por trás do clima intelectual do fim do século XIX e do começo do século XX até a primeira guerra mundial: é a do “evolucionismo”. Pode-se citar, por exemplo, *De l'origine des espèces par voie de la sélection naturelle*, publicado em 1859, por Charles Darwin, ou um outro livro bastante importante *La société ancienne ou recherches dans la ligne des progrès primitifs, des sauvages aux barbarisme jusqu'à notre civilisation*, de Lewis H. Morgan, publicado em 1871, cujo título é bem explícito. O evolucionismo parte do fato que o homem vem de um estado selvagem, primitivo, embrionário e que ele evolui progressivamente ao topo do seu desenvolvimento, que é a cultura ocidental. Os povos não ociden-

tais, considerados como inferiores, são apreendidos em bloco, ou seja, não é feita a distinção de uns dos outros, não é tomada em conta a existência de cada cultura. Nesse sentido, o sociólogo Emile Durkheim, em 1912, mesmo permanecendo sobre a mesma linha evolucionista, critica o fato de que se “raciocina como se todos os povos ditos selvagens ou primitivos formassem um só e mesmo tipo social”.⁸ Pesquisam-se, então, as origens da humanidade, e a teoria do “evolucionismo” parece naquele momento a mais plausível.

Grosso modo, é por isso que os cientistas se interessam pela produção dos loucos, das crianças, voltam-se em direção à arte popular ou à arte dos ditos selvagens; todas elas enfatizam um estado de criação embrionária, primitiva, original. O que fascina tanto os médicos quanto os artistas da época é essa capacidade que têm os amadores (crianças, camponeses, doentes mentais) de criar naturalmente composições executadas com êxito. A categoria dos criadores autodidatas reputados “loucos” começa a interessar aos médicos. Em 1907 o médico francês que assina sob o pseudônimo de Marcel Reja, no seu trabalho *L'art chez les fous*, exalta os valores de “ingenuidade” e de “arcaísmo” que reconhece em “doentes mentais” e explica: “Pode-se dizer que esses artistas improvisados recomeçam por conta própria o caminho percorrido pela humanidade. Acontece, com efeito, diz Reja “que as principais características que nós relatamos nas suas produções, o Idealismo e o Simbolismo... encontram-se sensivelmente nas fórmulas embrionárias do espírito humano (crianças, selvagens ou primitivos)”.⁹ Percebe-se, aí, uma evidência: a loucura havia sido olhada durante um longo período somente como uma doença que os médicos deveriam combater. É em torno do final do século XIX que, com o desenvolvimento da psicologia, as produções dos doentes hospitalizados começam a ser recolhidas e estudadas.

Se não podemos, aqui, falar das questões apresentadas no trabalho de Reja ou mesmo da obra enciclopédica de Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie*¹⁰, devemos considerar que os autores concedem, nos seus trabalhos,

um lugar importante à arte, enfatizando a força e a franqueza da expressão. Vem daí o interesse dos cientistas por Van Gogh, por Munch, pelos expressionistas nórdicos. Eles dividem a admiração de sua geração pelas artes africanas e oceânicas e se interessam bastante cedo pelas criações plásticas dos “doentes mentais”.

Michel Foucault, na sua obra *Histoire de la folie à l'âge classique*, explica que “o louco revela a verdade elementar do homem – aquela que o reduz a seus desejos primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais solícitas do seu corpo”. A loucura é vista como uma sorte de infância cronológica e social, psicológica e orgânica do homem. O autor explica que, no século XVIII, “olhando o louco, media-se do exterior toda a distância que separa o caráter verdadeiro do homem de sua animalidade”, no século XIX “ele é olhado, ao mesmo tempo, com mais neutralidade e mais paixão”.¹¹ Com mais neutralidade, porque nele vão-se descobrir as verdades profundas do homem – as forças adormecidas das quais nasce o ser. E mais paixão também, porque não se pode mais reconhecê-lo sem reconhecer-se, sem escutar manifestar em si as mesmas vozes e as mesmas forças, senão as mesmas luzes da inquietação humana.

É necessário compreender que a atmosfera intelectual desse período, início do século XX até a Primeira Guerra Mundial foi muito rica, bastante particular. As ciências humanas, a medicina, estavam em plena transformação e desenvolvimento; é a época da psicanálise. Nos asilos, no momento que Freud faz falar os histéricos, começa-se a deixar os alienados mais livres, conservam-se os seus desenhos e se oferece material necessário para que eles produzam.

É dentro dessa linha de reflexão, da possibilidade de a cultura interrogar permanentemente seus fins, que a obra de Darwin *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* é analisada por Georges Didi-Huberman. Na proposta de Darwin, afirma Didi-Huberman, não existem regras gerais para os gestos, as expressões, mas trata-se particularmente de “explicar teoricamente a complexidade dos gestos”. O que mostra esse princípio é o

fato de que Darwin tenta explicar e pensar as coisas ao inverso, ou seja, encontrar indícios de regressão, de retrocesso que permanecem nas mais altas culturas. Nesse sentido, se a contribuição de Darwin não pode “abrir caminho para a história da arte na direção iconográfica”, continua Didi-Huberman, ela pode lançar luzes sobre a problemática da presença reminescente, melhor dizendo, dar indícios de que alguma coisa de ordem primitiva vai subsistir no aparente refinamento da obra, sob o ângulo da tensão, do conflito.¹²

Esses aparentes “recuos” e “recuperações” que permeiam a obra artística intensificaram-se exponencialmente com a modernidade adotando o paradigma do novo. A busca do novo através de rupturas com as tradições e de propostas engajadas, por parte das vanguardas, que rompem radicalmente com a hierarquia dos gêneros. Seja no uso de estratégias criativas, seja na apropriação e releitura, enfatizando elementos ou adicionando novo sentido no modelo original.

Pouco a pouco, não se consideram mais os desenhos livres, não analógicos, de crianças, como aberrações, mas começa-se, mesmo, a expor. Desenvolvem-se, paralelamente, na época, novas teorias sobre a educação, e mesmo a educação pela arte. Em 1898, na Alemanha, na Kuns-thalle de Hambourg, foi organizada por uma associação de educadores uma exposição de desenhos infantis livremente executados, isto é, não copiados. Nessa exposição, *Das Kind als künstler* - a criança, esta artista, são mostrados, também, desenhos de crianças japonesas, de estudantes indianos, desenhos de povos primitivos.

Na Alemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, esses desenhos são interpretados, interessa-se em distinguir suas possíveis etapas de evolução, os artistas os colecionam. Um artista como Paul Klee se lança sobre esse campo novo: os desenhos infantis não deixam de ter, para sua arte, uma significação importante e constantemente renovada. Esse artista guarda seus desenhos de criança, interessa-se pelos de seu filho e, num artigo que escreveu em 1912, lê-se sua determinação:

“Não esqueçamos que a arte tem suas origens, como podemos observar, nos museus etnográficos ou na nossa casa no quarto infantil (não ria, leitor): as crianças também podem fazer arte e o valor das tendências artísticas as mais recentes não diminuiu em nada essa constatação...”¹³

A noção do primitivo

Dentro desse contexto de idéias, vai tornando-se enorme o interesse, no início do século XX, pelas artes primitivas (sabendo-se que representam uma arte relativamente evoluída comparada aos procedimentos infantis), pelas artes não ocidentais de forma global, como, por exemplo, a aproximação de Picasso com a arte africana. Se sobre as experiências de Picasso inúmeros estudos já foram publicados, cabe aqui fazer a pergunta óbvia e mais geral, no campo específico da arte, sobre a relação dos artistas do *Almanaque* com a noção de “primitivo” e com a expressão dos desenhos infantis.

Com efeito, essa noção de primitivo é fustigada pelos artistas do *Blaue Reiter*, como se pode sentir na exemplar frase de Auguste Macke, enfatizando o pensamento do grupo que freqüentava. Ele escreve: “O gesto desdenhado da mão com o qual os amadores da arte e os artistas têm relegado até o presente, no domínio da etnologia ou das artes decorativas, todas as formas artísticas dos povos primitivos são no mínimo surpreendentes”.¹⁴ E no encadeamento de sua fala, o artista alemão coloca no mesmo plano a arte africana e a arte européia, denuncia o pensamento comumente admitido na época sobre a arte dita primitiva ou selvagem, enuncia a sensibilidade e a força da arte infantil: “criar formas, é viver. As crianças que criam diretamente a partir do mistério de seus sentimentos, não são elas mais criadoras que os imitadores das formas gregas? Os selvagens, eles que têm sua própria forma, forte como a forma do trovão, não seriam eles artistas?”¹⁵

Aliás, também, Kandinsky, no *Almanaque*, celebra “a imensa força inconsciente” que se manifesta nos desenhos infantis e pontua que “eles criam obras que se igualam àquelas trabalhadas pelos adultos, podendo mesmo ultrapassá-los bastante”. Tudo indica que Kandinsky dispensa um desfrute sub-

jetivo pela arte popular e pela arte infantil. Ele afirma que o artista deveria “assemelhar-se bastante à criança durante toda sua vida” - o que reflete o seu pensamento de pôr em relevo o papel desempenhado pelo instinto na criação artística.

Por interessantes que sejam essas pesquisas no campo do primitivo, na solicitação do popular, elas difundem questões que já estavam no centro das pesquisas de Courbet e de Gauguin no século XIX¹⁶. E essas aproximações podem levar ainda mais longe: pode-se, por exemplo, inferir o quanto Rousseau deve às primeiras imagens trazidas do Novo Mundo por viajantes, como o austríaco Franz Post (1612-1680) e que, a despeito próprio, ele aparece à frente de uma tendência em direção a que de adeptos vão afluir. Mais ainda, é possível que seja Kandinsky que, com Picasso, tenham transmitido à arte moderna a mensagem de Rousseau.

Voltando à questão do *Blaue Reiter*, cumpriria pontuar, de um lado, a integração do trabalho de Rousseau no *Almanaque* (várias de suas pinturas estão reproduzidas); de outro lado, discutir que as reproduções de imagens tomam nessa obra um espaço essencial: conduzem experiências perceptivas próprias aos principais conceitos estéticos discutidos pelos artistas, inovam experiências inaugurais não mais balizadas por uma lógica de separação de gêneros ou por uma ontologia tradicional. Klaus Lankheit explica, na introdução da reedição francesa do *Almanaque do Blaue Reiter* explica-se que “as fotografias eram, ali, cuidadosamente dispostas, de tal maneira que a sonoridade interior de uma obra responde a sonoridade de uma outra”.¹⁷ Esta confrontação não era habitual na época e, mesmo que haja antecedentes, os autores do *Almanaque* inovavam.

O que encanta nesse processo é que o modo de operar do grupo era auto-reflexivo, num exercício crítico motivado para dispensar a elegância formal e preservar a autonomia da busca do “novo”, paradigma da modernidade. A idéia que se defende, de modo geral, na exploração do que Kandinsky chama o “nouveau grand réalisme” é que nesses intercâmbios de imagens, nessas trocas de maneiras diversas de estar e olhar o mundo, os

artistas podem garimpar o espaço imagético das experiências individuais e articular os elementos de partilha, acentuar o sensível, o original. Tem-se então a convergência de diferentes imaginários, que oferecem a liberdade sensível de exprimir na diversidade de seus mundos (desenhos infantis, arte primitiva, arte dos “loucos”, arte de vanguarda) um forte eco da interioridade das coisas. É no “tornar visível o invisível”, ou melhor, de interagir com obras que escapam dos marcos de referências convencionais que o projeto artístico do *Blaue Reiter* trilhava na exploração de uma estratégia própria, do “novo grande realismo” que Kandinsky solicitava.¹⁸

Tratava-se, por exemplo, de colocar lado a lado uma reprodução de Picasso, com desenhos de crianças de origem desconhecida (F. 1 e 2). Portanto, a desprezo da estética europeia, as formas falam largamente sua subjetividade. É, dessa maneira, que compreendemos os dizeres de Auguste Macke quando escreve que os quadros colocados pelos ocidentais nas paredes são em princípio semelhantes às flechas talhadas e coloridas que repousam nas cabanas dos “Noirs”. Para o “Noir”, diz o artista, o ídolo é a forma que se pode perceber de uma idéia que não se pode tocar, segurar pela mão. Para nós, continua o autor, “o quadro é a forma concreta de uma idéia intocável, de um ser desaparecido, de todo o charme da natureza, do ritmo, da personificação de uma noção abstrata. O quadro do Dr. Gachet, de Van Gogh não procederá de uma vida espiritual similar à careta espantada, esculpida em madeira, do saltimbanco japonês (F. 3 e 4)”¹⁹ Desdobra-se, assim, através de numerosos exemplos, a possibilidade que convida a colocar todas as formas de arte sobre o mesmo plano, de não fazer distinção, de não pontuar hierarquia, mas de eliminar o “elemento objetivo” para o “indizível” da arte falar por si.

É nesse contexto que, em janeiro de 1912, Franz Marc escreve: “É a consciência dessa coalescência da nova criação artística que fez germinar a idéia do *Blaue Reiter*...”.²⁰ Franz Marc descobre a rede de relações sutis que une o grupo à arte gótica e aos primitivos, à África e ao vasto Oriente, à arte popular e ao desenho infantil, ao

mesmo tempo que ao mais moderno movimento musical europeu e às novas idéias do teatro da época. Nesse sentido, na apropriação de imagens preexistentes, exalta-se a liberdade do instinto e, para citar um exemplo da percepção sobre a questão de forma, Kandinsky afirma: “Quando um indivíduo sem formação artística, portanto desprovido de conhecimentos artísticos objetivos, pinta qualquer coisa, o resultado não é jamais uma falsa aparência. Nós temos aí um exemplo da ação da força interior que é somente influenciada pelo conhecimento geral do mundo prático e de seus fins”²¹. Dessa maneira, Kandinsky elege Henri Rousseau como o pai de um “novo grande realismo”, isto é, aquele que mostrou um possível caminho que se abriu às possibilidades de apreender mundos para além do visível.

A consciência da expressão

Portanto, tais mutações implicam expressiva mudança na arte em geral, corresponde à ênfase atribuída pelos artistas ao novo problema da atenção, ao afastarem-se da tematização mais usual e deixarem um lugar bastante largo à expressão, isto é, solicitar desenhos mais livres, abstrair-se da cópia de modelos e aprender mesmo com esses desenhos (de crianças e de doentes mentais) totalmente emancipados de um regime de visualidade rígido.

É verdade que o trabalho do grupo surgia no momento em que, de um lado, a modernidade do século XX dava toda liberdade à psicanálise: Freud publica, em 1905, seu *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*; libera-se a palavra (que parece ser o modo de expressão mais evidente), toma-se consciência da particularidade das emoções infantis. De outro lado, o conceito bergsoniano de “imagem” apoiava-se em uma ontologia isenta de qualquer estabilidade, dissolvendo, de modo definitivo, “toda pretensão à fixação, sob a forma de suposições essenciais imutáveis ou de pretensas identidades definitivas” (o que é empiricamente atestado pela experiência formal impressionista e, mesmo anterior e posterior).

Para mostrar, no âmbito do *Almanaque*, a realidade

do incessante movente, insiste-se sobre a noção de que toda “forma artística é a exteriorização da vida interior e que o exterior da forma artística é o eco da sua forma interior”²², do “invisível” que coloca em jogo o próprio “ser”, a incessante pulsação da vida. Trata-se de discutir que toda forma artística verdadeira nasce de relações vivas da experiência individual do homem com a materialidade das formas da natureza, das formas da arte. Dessa maneira, a possibilidade de a forma interrogar, permanentemente, seus fins é exemplificada vastamente pelos autores do *Almanaque*, e percebe-se que eles vão articulando uma nova realidade de expressão, dentro de um contexto alargado do fazer artístico. Servem-se da apropriação de imagens já existentes para demonstrar o pulso crítico dessa dimensão experimental, como se pode ver, entre outros, nesse fragmento de texto: “A flor se abre ao amanhecer. A pantera se enrola logo que ela vê sua proa, e um crescimento de forças acontece. E a tensão de sua força condiciona o comprimento do seu salto”. A certa altura do texto, afirma-se: “A forma artística, o estilo nascem da tensão... As formas artísticas dos camponeses, dos primitivos italianos, dos holandeses, dos japoneses e dos taitianos, tornaram-se estimulantes como as formas da natureza”²³. Mas esses estímulos não deveriam, forçosamente, articular um princípio superior, “evidente e entontecedor como o perfume de uma flor” ou denunciar a existência de uma cultura em que tudo tem uma forma nascida de uma cultura específica, como foi a arte gótica para a Idade Média. A época do *Blaue Reiter* é mais complicada e confusa e deveria trabalhar as formas “como expressões fortes de uma vida forte”, deveria estar, essencialmente, em pesquisa.

Trata-se de pontuar o óbvio: o surgimento da arte moderna estava, indissociavelmente, atrelado à articulação da reflexão crítica. Ora, é a vigência dessa dimensão da arte ligada ao vicejamento da intuição experimental que constitui o procedimento-chave dos textos do *Almanaque*, que é assinalada por Kandinsky. Ele escreve: “todo o problema da imitação está longe de ter a importância que lhe atribui a crítica. O que é vivo permanece. O que é morto desaparece”²⁴. De qualquer maneira, a

condição primeira, para Kandinsky, é ativar a sensibilidade e o instinto, é “estar-dentro”. (F. 5 e 6)

A questão é saber “estar dentro”, o que significa intensificar o processo de modernização da percepção, que, isenta de toda pretensão à fixação e articulada sob o raciocínio da capacidade de uma “necessidade interior”, toma o valor central do desdobramento da forma artística. Desdobra-se, assim, no *Almanaque*, a noção crítica de um discurso sustentado por imagens reproduzidas em confrontações audaciosas entre a arte vanguardista (obras de Cézanne, Picasso, Delaunay, Klee, Kandinsky, Marc), a arte antiga, aquela dos primitivos, a arte popular e a dita das crianças. Percebe-se que o grupo do *Almanaque* vai introduzindo, como uma estratégia de desestruturação de gêneros estabelecidos, a premissa de um peso de valor fundamental para “a força do inconsciente”, para a “necessidade interior”, a fim de desestabilizar toda ontologia que pretenda homogeneizar, fixar, ou deter o que deve estar em mudança contínua.

Fica claro que a historiadora da arte Dora Valier, em seu livro *L'Art abstrait*, na compreensão da obra de Kandinsky, confere todo peso para a liberdade do espírito na expressão da forma. Ela diz: “Num esforço para apreender o mais profundamente possível a arte, a partir do interior desta, Kandinsky liberta o instinto de todos os enganos que o dissimulam, valoriza-o, mas sem pronunciar nunca a palavra temida. Ora, um dos méritos do século XX consistirá precisamente em legitimar este *poder irracional*, e Vassily Kandinsky, no domínio da arte, contribui grandemente para esse movimento, embora sem uma noção muito clara dessa contribuição. Melhor do que ninguém, sente a soberania do instinto pictural. Para o provar, basta o fato de ter sido um dos primeiros (com Picasso) a apreciar a pintura de Henri Rousseau: com efeito, comprou um quadro deste antes de 1910 e guardou-o toda a vida.”²⁵

Dissolução do visível ou “realismo do essencial”?

Para efeito deste breve ensaio, basta ressaltar a ma-

neira pela qual a passagem do figurativo à ausência dos motivos se associa à liberdade e à complexidade da “necessidade interior” que conduz uma experimentação formal original. Assim sendo, relendo e parafraseando Kandinsky, veremos que o essencial de toda criação artística é o princípio da “necessidade interior”, isto é, o princípio do contato essencial com a alma humana. Ora, o valor desse princípio é que ele constitui um valor de experimentação, um processo interior individual de apreensão e articulação de sentido, aquele formulado em termos das relações entre teoria e prática.

Quando se deixa falar a experiência, trata-se dessa vontade de autocompreensão, que não se assenta em idéias recebidas, mas, sim, na intuição que constrói a essência da obra. Sobre essa sinceridade de expressão, fruto da necessidade de investigação e de conhecimento, Kandinsky dá numerosos exemplos tanto no *Almanaque* como no fundamental livro, que escreve em 1910, *Do espiritual na arte*. Num mundo em plena mutação, no qual as artes visuais adotam como tendência o paradigma do novo, é numa procura ciente que Kandinsky insiste sobre a necessidade do abandono da cópia e da premissa de liberar a intuição.

Na seqüência desse processo de problematizar a conceituação da imagem, e, apreendendo-a enquanto montagem de diferentes temporalidades, afirma Kandinsky: “Eu coloco todas essas imagens, olhando umas e outras, porque existe nelas essa intuição e essa expressão essencial”. É possível que tais preocupações na busca de uma nova arte, na qual, diz ainda Kandinsky, “o objeto da investigação da arte não é o objeto material e concreto, ao qual se dedicava toda a atenção na época que finda – etapa ultrapassada – mas sim o próprio conteúdo da arte, a sua essência, a sua alma...” seja precisamente o fator que conduz Kandinsky à arte abstrata.

Na verdade, o trabalho de Kandinsky insiste sobre a necessidade de se afastar da cópia e pontua que “todo o problema da imitação está longe de ter a importância que a crítica atribui”.²⁶ Pode-se inferir que, no projeto experimental do pintor, a inteligência crítica é tão aguda como o poder de emoção. E esta particularidade da sua lingua-

gem, esta capacidade do seu espírito para acolher qualquer tipo de impressão, avançando de revelação em revelação, sem traçar hierarquias, mas com idêntica intensidade de subjetividade interior, é que o faz, no período da publicação do *Almanaque*, penetrar no verdadeiro domínio de um novo grande “realismo” em Arte, pintar sua primeira tela abstrata e publicar textos teóricos essenciais para o caminho da arte moderna.

É neste ponto que a questão inicial volta a se impor. Retomando a proposta de Kandinsky, no seu texto “sur la question de la forme”, pode-se ver que o que pintor chama o “nouveau grand réalisme”, ou melhor, “o realismo do essencial”, solicita a abstração enquanto expressão pura. É um desdobramento que, a primeira vista, pode parecer paradoxal, mas é essencialmente coerente. Kandinsky transita das formas esquemáticas de Rousseau à abstração. É importante observar sua reflexão quando diz:

O artista que relembra a criança durante toda sua vida, é freqüentemente mais apto que um outro para perceber a ressonância interior das coisas. Sobre este relacionamento, é interessante ver com que simplicidade e com que segurança o compositor Arnold Schönberg utiliza os meios da pintura. Ele se preocupa em geral somente com a força interior. Ele deixa de lado todos os acessórios, e a mais pobre forma se torna em suas mãos a mais rica.²⁷

Nesse ponto, o que prende a atenção é o fato de os autores do *Almanaque* colocarem todas as formas de artes sobre o mesmo plano. É a noção de “relações sintéticas”. Eles não pontuam hierarquias, não fazem distinção. Dessa maneira, a novidade particular do discurso sustentado pelos textos e imagens reproduzidas no *Almanaque* é dar ênfase à igualdade das criações plásticas de todas as culturas e épocas, valorizar a tomada de consciência do fenômeno estético - que mesmo exteriormente não aparentando ter nenhum ponto em comum, porque proveniente de culturas diversas, legítima o próprio conteúdo da arte - o “sensível do ser”.

Em junho de 1911, Kandinsky escreve a Frans Marc: “Tenho um novo projeto... um laço com o passado assim que uma luz iluminando o devir deve-se fazer refletir num eco voluptuoso dos sons e das cores que articulam entre si uma idéia exprimida”.²⁸ Como operaria essa formidável

emancipação teórica e prática do grupo *Blaue Reiter* nas transformações que já se enunciavam intrincadas entre comunicações e artes, pelas mudanças trazidas pela revolução industrial, pela geração fortemente dominada pela fotografia e pelo cinema, e, posteriormente, pela sociedade de consumo e pela “cultura de massa”?

Assinalemos somente que, por conta da acelerada proliferação de imagens, o século XX, mais do que qualquer outro, liberou uma identidade que surpreende e desconcerta, que se junta na unidade paradoxal de coisas diversas. O que finalmente interessa é que elementos da modernidade do *Blaue Reiter*, (relações sintéticas, diversidade de experimentação formal, tensão da abstração) ainda pulsam na força do *agora* da arte, e a maneira pela qual elas são incorporadas solicita uma investigação de territórios infinitos. A *diversidade* que explode a golpe de transformações (do olhar, do disfarce, do virtual) tende a nos provocar dualidades divididas de imaginações e concretizações, solicita a expansão do Eu a *oscilar* entre o mundo fragmentário da memória e a “realidade” da obra que se liga ao campo da cultura.

Notas

- ¹ Essa leitura já percorreu o século XX e foi particularmente articulada por Alfred Barr, em seu trabalho sobre Cubismo e Abstração. Nesse sentido, outra proposta analítica que discorre sobre uma corrente abstrata da arte, pela produção de artistas escolhidos, é aquela do crítico norte-americano modernista Clement Greenberg.
- ² Maurice Denis, “Définition du Néo-Traditionnisme”, in Jean-Paul Bouillon [org.] *Le Ciel et l'Arcadie*. Paris: Hermann, 1993, p.5.
- ³ In: Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- ⁴ Michel Foucault, “Nietzsche, a genealogia, e a história”, in Manoel Barros da Motta [org.], *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005).
- ⁵ A idéia bastante geral de movimento anacrônico ou *contra-tempo* que se articula pela “ressurgência” de questões que nos remete ao passado ou à experiências armazenadas na memória manifestando-se anacronicamente na arte, solicitou importantes estudos de pesquisadores e historiadores da arte, como por exemplo o trabalho essencial de Aby Warburg e, posteriormente, o do historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman.
- ⁶ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p.287. Tradução da autora.
- ⁷ Wassily Kandinsky, Franz Marc [orgs.], *L'Almanache du Blaue Reiter*. Paris: Klincksieck, 1981.

- ⁸ Sobre esse assunto Cf: Emile Durkeim. *Les formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique em Australie*. Paris,
- ⁹ Marcel Reja, *L'art chez les fous*, Paris, 1907, p.76.
- ¹⁰ Hans Prinzhorn. *Expressions de la folie*, (premier édition 1922). Paris: Gallimard, 1984.
- ¹¹ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972, p.537.
- ¹² Essas observações formuladas foram anotadas e gravadas no seminário de que participamos (Seminaire de l'année 1999/2000: Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme de l'image), ministrado por Georges Didi-Hubermann na l'Ecole des hautes études em sciences sociales – Paris.
- ¹³ Paul Klee écrit cet article pour la revue suisse *Die Alpen* em 1912. Cf. Jéssica Boissel, "Quand les enfants se mirent à dessiner": um fragment de l'histoire des idées", op.cit., 1990. (tradução da autora).
- ¹⁴ August Macke, "Les masques", in *L'Almanach du Blaue Reiter*. op. cit., p.113.
- ¹⁵ Idem, p.114.
- ¹⁶ Meyer Schapiro, "Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et le naïveté" in: *Style, artiste et société*, Paris: Gallimard, 1982, pp.273-328.
- ¹⁷ Klaus Lankheit, in: Wassily Kandinsky & Franz Marc, *L'almanach du Blaue Reiter*, op.cit., (texto da capa)
- ¹⁸ W. Kandinsky, *L'Almanach du Blaue Reiter*, op.cit., pp. 213-214.
- ¹⁹ August Macke, "Les masques", in: *L'Almanach du Blaue Reiter*, op.cit., p.116.
- ²⁰ Idem, p.228.
- ²¹ Idem, p.116.
- ²² Idem, p.122.
- ²³ August Macke, *L'Almanach du Blaue Reiter*, op.cit., p.114.
- ²⁴ W. Kandinsky, *Almanach du Blaue Reiter*, op.cit., pp.227-228.
- ²⁵ Dora Vallier, *L'art abstrait*. Paris: Hachette, 1980, p.58.
- ²⁶ W. Kandinsky, *L'Almanach du Blaue Reiter*, p.226.
- ²⁷ Id., ib., p.218.
- ²⁸ W. Kandinsky, Id., ib., (texto da capa).

Klincksieck, 1981.

KANDINSKY, W. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

VALLIER, D., *L'art abstrait*. Paris: Hachette, 1980.

SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERGSON, Henri. *Mémoire et vie* (textes choisis). Paris: PUF, 1975.
- BOISSEL, Jéssica. "Quand les enfants se mirent a dessiner 1880-1914: um fragmento de l'histoire des idées", *Les Cahiers du MNAM*, Paris, Printemps 1990.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2000.
- KANDINSKY, W., MARC, F. *L'Almanach du Blaue Reiter*. Paris: