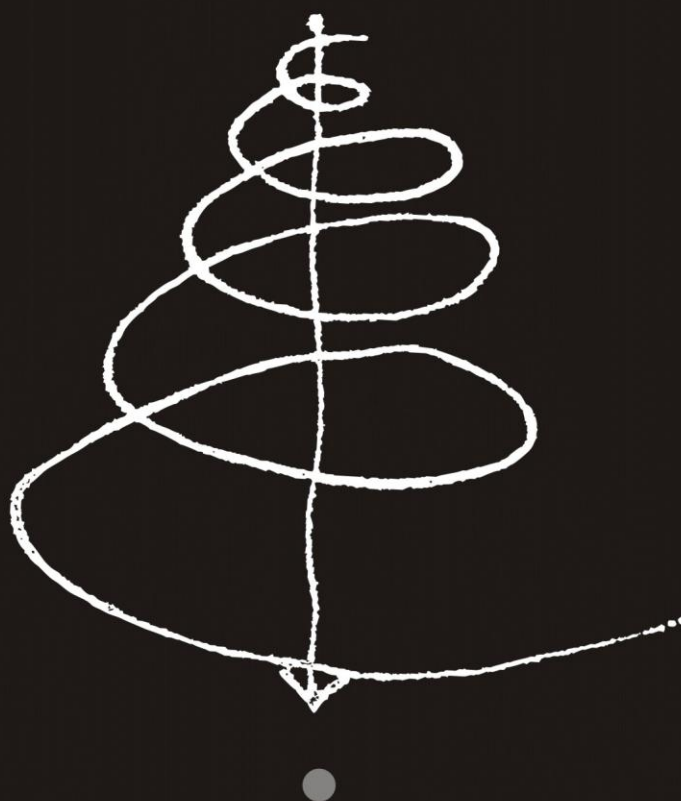




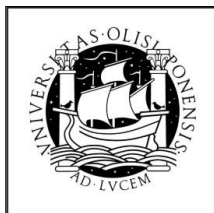
Um novo olhar sobre o visível

Wassily Kandinsky e Paul Klee

Ana de Jesus Leitão de Barros Mantero



Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras – Departamento de Filosofia



Um novo olhar sobre o visível

Wassily Kandinsky e Paul Klee

Ana de Jesus Leitão de Barros Mantero

Tese orientada pela Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão
e pela Professora Doutora Anabela Mendes

Doutoramento em Filosofia
Estética e Filosofia da Arte
2012

Agradecimentos

Quero agradecer em particular às minhas orientadoras, Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão e Professora Doutora Anabela Mendes, cuja ajuda foi indispensável para a concretização deste trabalho.

Quero ainda expressar a minha gratidão ao Professor Doutor Rui N. Moreira pelos seus ensinamentos no seminário *O que é uma teoria física?*, bem como à Professora Doutora Maria Luísa Ribeiro Ferreira que me ajudou a compreender o pensamento de Bento de Espinosa, nomeadamente no seminário *Natureza/Naturezas*. Aos meus colegas de trabalho, Professora Elsa Ramalhete, Professora Maria Fernando Santos e Professor Manuel Liquito, agradeço a sua colaboração, respectivamente, nos domínios da Teoria Musical e das Ciências Físico-Químicas e no arranjo gráfico da tese. Não quero deixar de mencionar o apoio dado na revisão do texto pela minha irmã Inês e pela Dra. Maria do Rosário Rosinha.

Para os meus netos, Jorge e Maria Ana e para a minha neta Inês
que nasceu hoje (12 de Abril de 2012),
dia em que finalmente acabei este trabalho.

Nota de abertura

Foram escolhidos para a capa dois esboços, de Paul Klee e de Wassily Kandinsky, respectivamente, *Linha em espiral* e *Ponto*. Para as aberturas dos Quatro Pontos de Vista, seleccionámos, para o primeiro, uma fotografia de Kandinsky e de Klee na Casa do Mestres, em Dessau; para o segundo, uma pintura de Kandinsky, com o título: *Amarelo-vermelho-azul* (1925); para o terceiro, uma pintura de Paul Klee, com o título: *Timbaleiro* (1940), e para o quarto, uma pintura de Kandinsky, com o título: *Alguns círculos* (1926). Para o Ponto Prévio seleccionámos ainda uma pintura de Klee, com o título *Senécio velho em breve* (1922), à esquerda, e uma pintura de Kandinsky, com o título *Para cima* (1929), à direita, e para o Ponto Final, um desenho de Kandinsky, com o título: *Linha. Relação de uma linha curva livre com o ponto – ressonância das linhas curvas geométricas*.

No cartão de identidade das obras reproduzidas ao longo do texto consta o nome do autor, o título e a data da sua realização, sempre que exista informação disponível para tal. No caso de esquemas ou outros esboços optámos por fornecer uma breve descrição da respectiva imagem. O que aconteceu também com a reprodução de fotografias. Através da criação de ilustrações da nossa própria autoria, interpretámos a linguagem metafórica que caracterizou os dois pintores, com o objectivo de dar a conhecer ideias certamente também elas pensadas visualmente por ambos.

No que diz respeito à língua utilizada nas citações, é aquela em que as leituras foram realizadas. No entanto, sempre que necessário, comparámos a tradução com o original em língua alemã, utilizada na maioria dos textos escritos pelos dois criadores. Não tivemos em consideração os ensaios em língua russa da autoria de Kandinsky.

As abreviaturas das obras consultadas e referenciadas nas citações apenas dizem respeito à bibliografia primária.

As aspas utilizadas para dar ênfase a uma ideia são as seguintes: «».

As citações são em itálico.

A escrita do texto não seguiu o novo acordo ortográfico.

Um novo olhar sobre o visível, Wassily Kandinsky e Paul Klee

Resumo

Wassily Kandinsky e Paul Klee. Dois olhares que pensaram o visível. Dois pintores, teóricos da arte, músicos e mestres da forma no Bauhaus. As suas carreiras artísticas cruzaram-se durante as quatro primeiras décadas do século XX.

O objectivo deste estudo foi promover um debate imaginário entre eles, revelando pontos de encontro e de desencontro. Partimos de uma categoria filosófica: o visível. Aquilo que se vê e se faz ver, em nós, humanos.

O núcleo de problemas nasceu deste caminho paralelo e desenhou-se em torno de dois temas indissociáveis: a génese da forma, no espaço-tempo pictórico, e a génese do visível, relacionando-o com a visão humana. Em ambos os casos, a mesma matéria-prima, linhas e cores que as ondas de luz nos fazem ver. A mesma relatividade, pois não existe uma relação de identidade, mas apenas de analogia entre o mundo visível e uma hipotética realidade objectiva. A mesma necessidade realista: reconhecer os objectos que percebemos.

A pintura abstracta veio, de facto, desafiar os hábitos realistas da visão: as suas formas estranhas incomodam o cérebro, confrontado com a inutilidade das suas próprias expectativas visuais. Kandinsky e Klee pertencem a uma geração de pintores que, após a invenção da fotografia, questionaram a necessidade de continuar a imitar aquilo que os nossos olhos imaginam. Sem dúvida, o parentesco entre Arte e Natureza encontrava-se na força criadora de ambas as categorias e não no produto acabado da segunda. Então para quê imitá-lo?

Os dois artistas investigaram a face oculta do visível para nela captarem a energia espiritual da matéria que engendra as suas próprias formas, bem como a sonoridade inaudível da cor enquanto vibração na alma humana. Ambos construíram uma gramática visual que consagrou a ressonância interior dos seus elementos, promovendo assim a musicalidade da Composição Pictórica.

Palavras-chave: Visível, Génese da forma, Abstracção-realismo, Natureza e Ressonância interior.

A new look on visual reality, Wassily Kandinsky and Paul Klee

Abstract

Wassily Kandinsky and Paul Klee. Thinking eyes on visual reality. Two painters, theorists on art, musicians and masters of form at Bauhaus. Their artistic careers crossed during the first four decades of the twentieth century.

The aim of this study was to imagine a debate of ideas between the two, disclosing points of consonance and dissonance in their artistic work. We start from a philosophical category: the visible. What can be seen and make itself be seen in human beings.

The core of problems came from this parallel path, drawn on to inter-related themes: the genesis of form in pictorial space-time and the genesis of the visible, related with the human vision. In both cases we have the same raw material: lines and colors, seen through the waves of light. The relativity is the same, without relationship of identity, only the analogy between the visible world and a hypothetical, objective reality. The realistic necessity is the same: to recognize the objects that we perceive.

Abstract painting, in fact, challenged the realistic habits of our vision: its odd shapes disturb the brain, confronted with the inadequacy of its own visual expectations. Kandinsky and Klee belong to a generation of painters who, following the invention of photography, questioned the necessity of continuing to imitate the visible. The relationship between Art and Nature is undoubtedly to be found in the creative forces of both categories, and not in the end-product of the second. Why should this therefore be imitated?

The two artists researched the occult face of the visible in order to capture the spiritual energy that originates its own shapes, as well as the inaudible sound of color. Both painters built a new visual grammar that consecrated the interior resonance of its elements, thus promoting the musicality of the Pictorial Composition.

Keywords: Visible, Genesis of form, Abstraction-realism, Nature and Interior resonance.

Índice geral.....	1
Índice de nomes.....	8
Índice temático.....	11
Índice de tabelas.....	22
Ponto prévio	24
Primeiro Ponto de Vista - Trajectos biográficos	30
Plano A - Os anos de Munique (1896-1914), um novo paradigma visual	30
• Da Suíça e da Rússia até à capital da Baviera. A pintura depois da fotografia	30
• As escolas de Anton Azbé e de Heinrich Knirr. Desenhar e colorir.....	39
• Os alunos de Franz von Stuck. O que fazer ao modelo realista?	41
• A opção autodidacta e as actividades das vanguardas artísticas	44
• Der Blaue Reiter. O encontro entre Kandinsky e Klee	59
Plano B – Tempos de guerra, um novo desafio pessoal (1914-1918)	66
Kandinsky na Rússia.....	66
• O recomeço da actividade artística.....	66
• O compromisso ontológico com <i>o espiritual na Arte</i> e as vanguardas russas	70
• Os cavalos de batalha na revolução	73
• O ensino, o <i>arsenal teórico</i> e a prática artística.....	78
• Museus sem fronteiras. O parentesco espiritual na Arte	79
• O trabalho de investigação. Tudo se <i>kandinskysou</i> ?	81
Klee na Alemanha	87
• A atitude de Klee. Entre o pessimismo de Kandinsky e o optimismo de Franz Marc.....	87
• O combate de Marc a favor dos ideais de Kandinsky. O debate entre Klee e Marc	89
• Desenhos de guerra. Formas <i>crystalinas</i> , refúgio espiritual. Voar	92

• Em memória de Marc, a confissão de Klee. O compromisso ontológico com a Natureza.....	96
Plano C – Os anos Bauhaus (1919-1933), um novo modelo pedagógico.....	100
A origem do espírito bauhausiano	100
O Bauhaus, em Weimar. A escola de Gropius	105
• O reencontro entre Kandinsky e Klee	105
• Johannes Itten. Kandinsky. Klee.....	108
• O grito construtivista de Theo van Doesburg. <i>De Stijl</i> . Arte e técnica, uma nova unidade.....	113
• O poder da máquina e os artistas	115
• Soluções pedagógicas	119
O Bauhaus, em Dessau. O apogeu da reforma construtivista	122
• Na proximidade da Casa dos Mestres.....	123
• Modest Mussorgsky e Kandinsky.....	126
• A marginalização da ala artística e o modelo construtivista-colectivista-funcionalista da arquitectura de Hannes Meyer	128
• A Arte, uma inutilidade romântica. <i>Made in bauhaus</i> , uma necessidade social.....	130
• O racionalismo absoluto e o desinteresse do estético. O abandono de Klee e a permanência de Kandinsky	132
• A vitória de Kandinsky. A arte de arquitectar de Mies van der Rohe.....	133
O Bauhaus, em Berlim. O colapso	134
• <i>Contra</i> Kandinsky	134
Segundo Ponto de Vista - Raízes de um pensamento estético.....	138
Plano A - Abstracção e <i>Empatia</i>	138
Wilhelm Worringer. A defesa da arte abstracta e a explicação do naturalismo	138
• O impacto da tese de Worringer no movimento das vanguardas artísticas	138

• Uma linha divisória na história da arte	144
• Influências e derivações	148
Plano B – Tendências primitivistas na arte moderna	152
O ornamento: Arte ou decoração?	152
• A luta de Kandinsky contra o materialismo, o modelo realista e o <i>olhar corpóreo indolente</i>	152
• A forma abstracta e o elemento decorativo	155
O traço da infância	160
• Kandinsky e Gabriele Münter (Ella). Coleção de desenhos infantis.....	161
• A génese da forma infantil	165
• O problema de um desenho simples e económico, em Klee.....	167
Plano C - Diálogo entre dois mestres da forma	172
• A importância da docência no pensamento estético. Uma admiração mútua	172
• O parentesco entre Arte e Natureza	173
• A união do <i>estático</i> (repouso) e do <i>dinâmico</i> (movimento). O encontro da seta do tempo com o espaço pictórico	180
• Da inspiração recíproca ao debate imaginário	182
Plano D – Esboço para um edifício conceptual geminado	184
A Teoria da Grande Síntese, em Kandinsky	184
• Elementos cruciais da metafísica espiritualista	185
• O esforço de reconciliação entre pares <i>divorciados</i> . Matéria e espírito. <i>Necessidade interior (innerliche Notwendigkeit)</i> , o <i>elo de ligação</i>	188
Teoria do Ponto Cinzento, em Klee	189
• Ponto e linha. Elementos cruciais da metafísica cosmogénica	191
• O cinzento. Monismo neutral. Dualismo e síntese cromática complementar	193

• Geometria de conceitos. Pensar Deus, visualmente	195
• <i>Caos verdadeiro (wirkliches Chaos). Caos antitético (gegensätzliches Chaos). O salto do Ponto Cinzento</i>	197
• O epitáfio de Klee. Perto de Deus, mas não o suficiente.....	199
• Um novo naturalismo: um caminho até Bento de Espinosa?.....	202
• A cosmogénese enquanto <i>Big Bang</i> formal.....	207
Terceiro Ponto de Vista – O enigma da visão	212
Plano A – Um olhar e um ouvido inabituais, em Kandinsky	212
• A presença expectável do objecto na pintura. O objecto pictórico e a matéria-prima da visão	212
• Forma abstracta. Uma estranha sensação visual. <i>A Meda de Feno</i> de Claude Monet	217
• Um olhar próximo da Neurociência. O funcionamento do córtex visual	220
• Formas verdadeiras e saudáveis. O que vemos é afinal uma abstracção?	222
• Abstrair a forma da sua finalidade prática. O som da palavra	225
• Ver e ouvir.....	227
• Qual a relação entre visível e invisível?	230
• A voz do silêncio, um pintor interno? O cérebro, uma tela biológica?	233
• Um <i>mundo desconhecido</i> da visão, mas conhecido da música	236
• Arte abstracta ou arte concreta?	237
• Da fotografia, <i>desenho de luz</i> , à pintura abstracta	242
Plano B - Um olhar para além das aparências, em Klee	245
• <i>Tornar visível (Sichtbar machen)</i> . Maurice Merleau-Ponty e Klee	245
• Qual a relação entre a pintura, o <i>invólucro do visível</i> , a realidade objectiva e a visão? ..	250
• O problema do espaço tridimensional. Comportamentos visuais	257

• Imagem especular e pintura. O retrato de <i>Senécio</i> de Klee e o retrato das <i>Meninas</i> de Velásquez. O que os une e o que os separa?	263
• <i>Caminho metafísico (Metaphysicher Weg)</i> . O alcance do olhar artístico.....	266
Quarto Ponto de Vista – A gramática visual	274
Plano A – O espaço-tempo pictórico, uma nova categoria estética	274
• Arte e Ciência, a mudança de paradigma no início do século XX	274
• Os ideais relativistas e a espacialização do tempo na pintura.....	278
Plano B - O fenómeno cromático	284
O olhar humano e a luz visível (cor).....	285
• A cor não é um <i>ready made</i> entregue à visão	288
• A viagem da luz para além da retina humana.....	290
• O comportamento físico da luz. A tradução do fenómeno cromático	292
• Temporalidade cromática. Os efeitos <i>óptico-psicológicos</i> da cor, em Kandinsky	296
A geometria da cor. Relações complementares	301
• Um fio condutor: Isaac Newton (1643-1727), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Phillip Otto Runge (1777-1810) e Arthur Schopenhauer (1788-1860)	301
• Estímulos e manifestações cromáticas: cor-luz e cor-pigmento. Síntese aditiva e síntese subtractiva.....	304
• A actividade cromática da retina e o círculo das cores-pigmento. A fórmula matemática da alternância luz-sombra	308
• Itten, em busca da razão áurea para o círculo cromático. A fórmula bipolar da luminosidade cromática	310
• O arco-íris, a notação justa para 7 cores? A questão cósmica das cores puras e o violeta, em Klee.....	312
• Cor e forma pictórica. Equivalência ontológica	316
Plano C – Teoria da cor e da forma.....	318

Baixo-contínuo pictórico, em Kandinsky	318
• A alma humana. Escutar o visível. Relações de simpatia sensorial (sinestesia)	318
• A sedução estética da luz visível e o carácter construtivo da gramática. Sensação cromática e percepção visual. Forma abstracta e <i>pura sonoridade interior</i>	325
• Relações cromáticas. <i>Movimento pendular</i> entre opostos	328
• Onde se encontram os cursos dos dois rios nascidos na mesma montanha, cor e som? Sonoridades inaudíveis. A musicalidade da cor.	329
• <i>Tensões recíprocas</i> , a vida no Plano Original (P. O.). O significado da ilusão espacio-temporal.....	335
• O ponto, elemento primordial da forma. Ponto geométrico, ponto final e ponto material	345
• Características do ponto material. Equivalentes sonoros	346
• A linha, elemento secundário e dinâmico. <i>Rectas concisas e rectas livres</i>	348
• Sonoridades lineares, formais e cromáticas. Linhas quebradas (ângulos). Semi-círculo cromático	350
• A relação verde – anil.....	352
Mecânica pictórica, em Klee.....	354
• Nas asas da intuição, a centelha criativa. Um olhar sobre o espaço-tempo	354
• <i>Ressonâncias cósmicas. A tensão estática-dinâmica</i>	358
• O estatuto metafísico do ponto e o seu comportamento favorável ao movimento	360
• <i>Formalismo e Forma viva</i>	364
• A natureza da Composição Pictórica e a tentação de uma interpretação figurativa	365
• Um <i>ponto atrevido</i> : a origem da linha. <i>Energias estruturantes e construtoras da forma</i>	368
• Uma leitura musical do espaço-tempo pictórico.....	371
• Uma lógica de alternância: função <i>activa, medial e passiva</i> . Norma e irregularidade. ...	374

- A poética do movimento e da temporalidade no espaço: a flecha, o pêndulo, a balança, o pião e o equilibrista.....378
- O movimento enquanto profundidade no espaço quadrimensional. A ilusão visual do tempo384
- Formações estruturais. Tensão entre o carácter *dividual (estático)* e o carácter *individual (dinâmico)* da forma390
- Esquecer Stuck para investigar mecanismos pictóricos392
- Estudar com Klee. O combate entre claro e escuro.....397
- As relações cromáticas e as regras do *Cânone da totalidade (Der Kanon der Totalität)* .404

Ponto final 413

Bibliografia..... 418

Índice de nomes

Abrams, Harry N. (ed.).....	420
Adaskina, Natalia	59, 67, 72, 76, 77, 81, 82, 87, 419
Albers, Josef.....	113, 116, 129, 131, 133, 134, 421
Argan, Giulio Carlo.....	422
Arnaldo, Javier	419
Barasch, Moshe	138, 139, 140, 157, 158, 419
Barnett, Vivian Endicott.....	66, 419, 421
Becks-Malorny, Ulrike.....	419
Bergson, Henri	275, 278, 279, 280, 281, 282, 338, 339, 423
Blawatzky, Helena.....	82
Bonfand, Alain	420
Boulez, Pierre.....	365, 366, 374, 378, 385, 386, 387, 388, 395, 398, 399, 400, 420
Braga, Hugo	37, 338
Croca, José R.	196, 276, 277, 278, 293, 294, 423
Derouet, Christian.....	238, 419
Dilthey, Wilhelm	138
Doschka, Roland	420
Droste, Magdalena	421
Düchting, Hajo	420
Duvignaud, Jean.....	420
Espinosa, Bento de	i, 196, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 423
Fechner, Gustav	138, 139
Ferreira, Maria Luísa Ribeiro	i, 203, 205, 206, 423
Ferrier, Jean-Louis.....	420
Fidalgo, Marta.....	48, 56
Fiedler, Conrad	138
Fineberg, Jonathan (ed.).....	420
Fiolhais, Carlos	423
Franciscono, Marcel.....	420
Fracina, Francis.....	422
Fusco, Renato de	422
Geelhaar, Christian	151, 182, 189, 420

Gianadda, Léonard	76, 81, 82, 87, 419
Goethe, Johann Wolfgang von.....	47, 158, 232, 242, 275, 276, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 294, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 323, 328, 329, 353, 354, 358, 369, 372, 397, 421
Goldwater, Robert	421
Gomes, Filipa.....	419
Graulich, Gehard	421
Grohmann, Will.....	47, 222, 420
Grosenick, Uta (ed.)	422
Güse, Ernst-Gerhard (ed.)	420
Harrisson, Charles	422
Helfenstein, Josef.....	420
Helfenstein, Josef (ed.)	421
Henry, Michel.....	220, 221, 419
Hermann, Brigitte	36, 41, 43, 44, 49, 58, 60, 63, 65, 68, 70, 71, 74, 84, 105, 123, 125, 126, 135, 183, 217, 419
Hildebrand, Adolf	139
Hoberg, Annegret.....	71, 419
Itten, Johannes	99, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 123, 182, 303, 304, 306, 310, 311, 312, 421
Jardí, Enri.....	420
Justo, José Miranda.....	225, 226, 318, 323, 329, 419
Kennedy, Michael.....	326, 341, 343, 366, 372, 374, 376, 385, 386, 402, 405, 407, 422
Le Bot, Marc	420
Lehrer, Jonah.	218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 261, 263, 290, 291, 293, 296, 303, 317, 327, 421
Lindsay, Kenneth C. (ed.)	173, 418
Lipps, Theodor	54, 138, 366
Lodder, Christina.....	419
Luquet, Georges-Henri.....	166, 167, 170, 421
Mantero, Ana	1, 165, 421
Mendes, Anabela	1, i, 37, 48, 56, 127, 320, 321, 419
Merleau-Ponty, Maurice	223, 227, 230, 231, 232, 236, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 271, 272, 282, 421, 422
Meseure, Anna.....	422
Moreira, Rui N.....	i, 196, 276, 277, 278, 293, 294, 423
Naubert-Riser, Constance	420

Partsch, Susanna.....	420
Pedrosa, Israel	289, 298, 302, 305, 306, 307, 353, 422
Perry, Gill	422
Pierce, James Smith	420
Reis, José.....	423
Riegl, Aloïs.....	111, 140, 154
Roskill, Marc	421
Runge, Phillip Otto.....	284, 285, 294, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 310, 312, 313, 315, 400, 410, 422
Scholz, Dieter (ed.).....	420
Schopenhauer, Arthur	284, 285, 286, 290, 301, 302, 303, 306, 308, 312, 313, 358, 422
Semper, Gottfried	80, 139, 157
Sers, Philippe	172, 173, 237, 419
Smith, Edward-Lucie	257, 422
Spiller, Jürg (ed.)	172, 174, 418
Thomson, Christina (ed.)	420
Tupitsyn, Margarita	79, 419
Vallier, Dora	139, 143, 144, 149
Verdi, Richard	420
Vergo, Peter (ed.)	173, 418
Vischer, Robert	138
Volket, Johannes.....	139
Waggoner , Dianne	33, 362, 422
Werckmeister, O. K.....	65, 87, 88, 95, 97, 112, 151, 420
Whitford, Frank.....	421
Wick, Rainier K.....	123, 172, 421
Widlöcher, Daniel	421
Wittgenstein, Ludwig.....	422
Wolpert, Lewis.....	181, 423
Worringer, Wilhelm.....	25, 26, 53, 54, 65, 94, 95, 97, 120, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 156, 158, 159, 188, 191, 272, 366, 367, 368, 415, 422
Wörwag, Barbara.....	161, 162, 164, 420

Índice temático

- ABSTRACÇÃO, iv, 25, 26, 41, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 65, 68, 71, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 94, 97, 111, 113, 140, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 156, 158, 159, 191, 215, 217, 222, 223, 224, 236, 240, 250, 252, 261, 367, 368, 414
- abstracção geométrica, 150
- abstraccionismo, 38, 183, 218, 244, 251
- abstrair, 155, 239, 240, 241
- arte abstracta, 54, 85, 93, 138, 139, 151, 152, 155, 156, 189, 215, 229, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 303
- arte concreta, 237, 239, 240, 241
- arte figurativa, 77, 240, 241
- arte pura, 168, 239
- autonomia dos elementos, 73, 74, 128, 302, 326, 355, 366
- essência da pintura abstracta, 326
- figurativo, 141, 150, 263, 367, 368
- forma abstracta, 49, 119, 140, 150, 154, 155, 156, 158, 218, 219, 220, 226, 242, 368
- forma cristalina, 159
- forma inorgânica, 146
- grau de abstracção construtiva, 326
- realismo = abstracção, 236
- sem objecto, 218, 237, 239, 240, 319, 346
- tendência para a abstracção, 24, 34, 70, 93, 95, 143, 145, 158
- uma questão de escala, 252
- ALMA HUMANA, iv, 35, 44, 54, 73, 78, 79, 109, 124, 141, 153, 155, 158, 159, 189, 212, 213, 214, 218, 219, 229, 233, 291, 299, 318, 321, 324, 325, 326, 329, 330, 347, 414, 415
- acesso directo à alma, 51, 228
- alma panteísta, 52
- alma russa, 35, 55, 57, 75, 106, 108, 123
- contacto eficaz com a alma humana, 155, 324
- instrumento de aferição, 320, 321
- janela da alma, 245, 285, 303
- necessidade psíquica, 141, 143, 144, 148, 150, 158
- o instrumento das mil cordas, 54, 153, 212, 291, 299, 318, 414
- órgão da vibração interior, 318
- refúgio espiritual, 92, 93, 148

sonoridade interior, 79, 149, 160, 163, 175, 213, 215, 225, 226, 236, 238, 241, 292, 318, 319, 320, 321, 325, 326, 327, 329, 331, 338, 344, 345, 354, 365

ARTE E NATUREZA, iv, 24, 25, 173, 174, 175, 182, 183, 284, 354
leis vivas, 177, 178, 179, 183, 191

ARTE E TÉCNICA, 100, 101, 113, 115, 116, 117, 118, 128
arte e artesanato, 101, 104, 108, 111
grande catedral gótica, 100, 106, 107
homem e máquina, 101, 103
medievalismo, 106
trabalho em equipa, 100

ARTE INFANTIL, 61, 63, 152, 160, 163, 167, 421
desenho infantil, 51, 77, 95, 160, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 170
garatujas, 162
modelo interno, 166
objecto linguístico, 165
realismo intelectual, 164, 167, 170
realismo visual, 74, 161, 164, 167, 170, 171, 414
traço da infância, 160, 161, 165, 166, 168, 421
traço económico, 51

AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE, 138
estatuto de autonomia, 213, 241, 326, 414
organismo autónomo, 143, 144

CÉREBRO, iv, 24, 52, 153, 214, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 248, 250, 251, 254, 255, 260, 271, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 296, 318, 319, 326, 328, 348, 357, 393, 394, 408, 415
a voz do silêncio, 233
actividade mental, 153, 213, 214, 219, 223, 318
código eléctrico, 221, 233, 287, 291
córtex visual, 34, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 230, 237, 239, 241, 242, 255, 259, 260, 284, 290, 291, 293, 304
mente, 150, 160, 165, 166, 167, 214, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 230, 231, 233, 234, 237, 241, 245, 246, 247, 250, 251, 256, 257, 259, 261, 263, 264, 265, 290, 291, 294, 318, 335, 356, 362, 367, 381, 415
processo de carácter interno, 127, 149, 153, 214, 219, 221, 231, 236, 319
tela biológica, 233, 237

CIÊNCIA

arte e ciência, 65, 84, 274, 275
ciência da alma, 109, 138, 219, 324
livro da Natureza, 70, 198, 205, 294
mundo físico, 252, 276, 423
teoria da relatividade, 208, 275, 278, 279
teoria física, i, 280, 293

CLARO-ESCURO, 42, 193, 196, 304, 308, 328, 353, 374, 381, 388, 397, 398, 399, 400, 403, 409

branco e preto, 125, 193, 194, 195, 209, 397, 399, 402, 403
combates, 397
gradação tonal, 111, 401
luminosidade, 64, 289, 316, 332
luz e sombra, 300, 304, 309, 397
movimentos tonais, 332, 371, 399
peso, 397, 405
tonalidades, 26, 52, 113, 175, 209, 259, 297, 309, 342, 387, 405, 409

CONSTRUTIVISMO, 71, 73, 74, 75, 78, 100, 101, 113, 115, 116, 120, 127, 128, 132, 184

duas matemáticas, 149, 282, 378
grito construtivista, 113, 119, 215, 216
o quadrado preto de Malevitch, 72, 73, 83, 217, 237, 239, 387
racionalismo, 78, 132, 148, 237

COR

aferição sensorial, 322
arco-íris, 305, 312, 313, 314, 315, 354, 372, 406, 407
cor-luz, 289, 304, 305, 307
cor-pigmento, 304, 305, 306, 307, 309
efeitos óptico-psicológicos, 110, 111, 117, 140, 179, 276, 293, 296, 297, 299, 300, 303, 316, 325, 328
elementos mensuráveis, 316
espectro visível, 286, 287, 288, 297, 299, 308, 315, 322, 354, 406
estrutura bipolar, 187, 198, 328
força determinante, 321
luz visível, 268, 269, 276, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 300, 302, 303, 308, 309, 315, 316, 325, 353, 381
movimentos cromáticos, 110, 303, 314, 351, 352, 371
movimentos térmicos, 332

prisma de vidro, 301, 305, 313
qualidade, 41, 58, 109, 287, 289, 316, 326, 328, 381, 397, 398, 405
razão áurea da cor, 306, 310, 311
saturação, 285, 290, 307, 398, 408
sedução estética, 324, 325, 326, 330, 416
sensação cromática, 140, 213, 248, 259, 285, 286, 289, 293, 296, 300, 304, 306, 309, 315, 316, 319, 326, 327, 354
sol, 37, 44, 64, 126, 162, 167, 215, 234, 237, 245, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 316, 334, 363, 406, 414, 415
temperatura, 312, 350, 352, 400
timbre, 58, 228, 289, 325, 326, 340, 341, 344, 374, 402, 407

COSMOS

big bang formal, 207
campo dinâmico, 180, 181, 270
caos antitético, 197, 198, 202, 209
caos verdadeiro, 197, 198, 202
cosmogénese, 191, 193, 197, 207, 208
domínio cósmico, 208, 379, 380, 381, 382
estilo estático-dinâmico, 383
movimento condicionado, 383
movimento contínuo, 203, 380, 383, 415
movimento livre, 181, 270, 375
ovo cósmico, 208
pacote cósmico, 199
pulsação cósmica, 187, 388
tensão terrestre-cósmica, 382

DEBATE IMAGINÁRIO, iv, 25, 182

DER BLAUE REITER, 25, 59, 60, 62, 63, 64, 67, 69, 71, 77, 81, 84, 90, 106, 143, 148, 152, 155, 160, 161, 165, 167, 168, 203, 261, 278

DEUS, 25, 54, 58, 65, 98, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 226, 245, 281, 318, 369, 415

desenho divino, 52, 65, 205, 206

força criadora, iv, 99, 168, 183, 204, 268, 269, 356, 358, 360, 415, 416

linha desenhante, 197

Naturado, 94, 268

Naturante, 181, 196, 202, 363

princípio expansivo, 174, 209, 268

ESPÍRITO

alimento espiritual, 152, 154

Grande Época Espiritual, 71, 81, 89, 185

intuição, 79, 82, 100, 101, 108, 110, 127, 149, 214, 216, 230, 235, 275, 302, 327, 354, 355, 356, 358

necessidade interior, 55, 62, 72, 78, 117, 119, 126, 141, 143, 148, 149, 153, 158, 169, 183, 185, 188, 216, 218, 320, 321, 324, 336, 364, 373, 374, 414

o espiritual na Arte, 27, 35, 40, 44, 49, 70, 71, 72, 78, 80, 88, 90, 116, 117, 119, 139, 149, 157, 158, 188, 191, 203, 212, 213, 222, 225, 250, 274, 276, 337, 358, 366

perfume espiritual, 228

poder do espírito, 82, 119, 141

união espiritual, 80, 187

viragem espiritual, 57, 62, 141, 154, 184, 320

EXPRESSIONISMO

construtivo, 27, 61, 130, 131, 148, 156, 325

expressão subjectiva, 71

expressionismo abstracto, 72, 73, 83

tendência expressionista, 100, 101, 113

FORMA

a noz, 72, 183, 186, 188, 414, 415, 416

conteúdo interno, 164, 216, 236, 277, 414

elementos da forma, 26, 30, 75, 79, 83, 106, 110, 119, 120, 196, 213, 215, 219, 249, 274, 416

elementos ideais, 365

expressão externa, 148, 158, 164, 186, 188, 189, 216, 364, 365, 414

forma aparente, 70

forma de arte, 154, 155

forma geométrica, 146, 350

forma material, 236, 277, 327, 364, 414

forma natural, 120, 146, 156, 369

forma ornamental, 157, 159

forma pictórica, 80, 81, 126, 168, 267, 284, 316

forma primitiva, 153, 168

forma sem conteúdo, 214

forma viva, 358, 364, 365, 369

forma=conteúdo, 203, 206

formalismo, 86, 119, 250, 281, 345, 364, 365

génese da forma, iv, 24, 25, 26, 27, 79, 84, 110, 118, 127, 129, 138, 141, 148, 149, 165, 172, 183, 186, 188, 189, 208, 218, 219, 220, 226, 227, 231, 266, 269, 272, 274, 279, 284, 321, 356, 365, 366, 396

homogeneidade, 70, 72, 203

irregularidade, 355, 374, 377, 378, 387, 390

movimento formal, 61, 175, 267, 336, 356, 357, 361, 364, 375, 378, 393, 397

nova harmonia, 321

FOTOGRAFIA, iii, iv, 30, 31, 32, 33, 34, 65, 170, 230, 232, 242, 243, 244, 260, 265, 278, 305, 362, 415

desenho de luz, 31, 65, 242

era fotográfica, 243

máquina fotográfica, 26, 222, 242, 250, 267, 268, 286

GÉNESE DO VISÍVEL, iv, 24, 27, 40, 52, 61, 181, 183, 206, 218, 235, 242, 249, 250, 254, 264, 288, 296, 303, 326, 335, 354, 355, 399, 404, 413, 414

existência visual, 30, 37, 165, 181, 214, 231, 235, 252, 255, 264, 267

invisível, 26, 27, 37, 41, 44, 54, 126, 138, 166, 176, 177, 186, 199, 227, 230, 231, 232, 242, 254, 269, 271, 277, 282, 336, 339, 345, 347, 400, 414

pensamento visual, 160, 189, 195, 269, 381

pura visualidade, 138, 139

relatividade do visível, 37, 74, 99, 141, 277, 416

terceiro olho, 227, 230, 249

tornar visível, 24, 52, 138, 139, 169, 175, 204, 215, 222, 223, 230, 231, 243, 245, 247, 251, 252, 255, 258, 268, 294, 356, 363, 395, 415

LINHA

comportamento dinâmico do ponto, 207, 282, 335

contorno, 176, 204, 258, 259, 260, 261, 263, 276, 316, 327, 343, 346, 370, 376, 392

energia linear, 120, 190, 192, 207, 362, 370, 375, 379

gesto, 24, 110, 150, 166, 169, 181, 214, 235, 246, 249, 254, 255, 256, 266, 276, 281, 282, 327, 335, 339, 341, 342, 344, 348, 356, 358, 370, 416

intersecção, 208

potência activa, 190

trajectória, 276, 282, 339

MATÉRIA

forma de matéria (força criadora), 358

matéria-energia, 212, 213, 277, 361

materialismo, 44, 54, 57, 71, 83, 88, 90, 142, 143, 152, 153, 229, 276, 321, 337

res extensa, 118, 196

MUSEU SEM FRONTEIRAS

caixa de costura, 62, 80, 186
Grande Utopia, 59, 60, 63, 108, 158
parentesco espiritual, 79, 152, 156, 157

MÚSICA

analogias pictóricas e musicais, 342
baixo-contínuo, 285, 318
Composição Musical, 325, 347, 367, 374, 380, 387, 398
cor e som, 284, 300, 329, 330
dois rios, 275, 276, 300, 301, 329
improvisar, 61, 64, 404, 405
Klangfarbe, 326, 374
linha melódica, 285, 339, 340, 341, 342, 372, 385, 395, 407
pensamento musical, 37, 301, 343, 366, 395
polifonia, 385
teclado cromático, 61, 64, 372, 404, 405

NATUREZA

estudo a partir da Natureza, 52, 120, 121, 150, 354
forças geradoras de formas, 26, 94, 120, 151, 180, 181, 204, 207, 247, 252, 253, 267, 268, 272, 414, 416
forma orgânica, 146, 147
formas acabadas, 26, 94, 180
geometria natural, 175
impulso imitativo, 150
novo naturalismo, 25, 26, 52, 54, 121, 140, 141, 175, 180, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 267, 272, 356, 360, 363, 400
romantismo, 175, 203, 207, 267
simples imitação da Natureza, 71, 159
tendência para a Empatia, 120, 141, 143, 158, 159, 183

OBJECTO, 34, 55, 56, 64, 73, 159, 165, 167, 170, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 224, 226, 231, 238, 239, 240, 241, 246, 249, 253, 254, 257, 259, 264, 266, 269, 270, 271, 272, 284, 320, 326, 327, 343, 348, 367, 368, 384

OLHARES

olhar activo, 138, 358
olhar artístico, 222, 266, 269, 270
olhar corpóreo indolente, 80, 152, 154, 177, 227
olhar inabitual, 44, 70, 225, 248, 267, 268, 269, 270

olhar metafísico, 189, 268, 271
olhar panteísta, 123
olhar perscrutador, 44, 262
um novo olhar, 24, 30, 44, 171, 276, 317, 413

PINTURA

Composição Pictórica, iv, 26, 75, 163, 175, 325, 335, 337, 345, 347, 365, 366, 373, 374, 386, 406, 414
fazer pictórico, 24, 25, 26, 51, 182, 231, 235, 247, 266, 302
funções espirituais, 365
mecânica pictórica, 270, 354, 359, 360, 367, 371, 372, 392, 393, 396, 400
objecto pictórico, 25, 213, 226, 231, 238, 241, 249
pintar, 31, 41, 42, 44, 47, 65, 92, 97, 106, 125, 163, 174, 203, 215, 221, 223, 233, 234, 237, 239, 241, 246, 256, 257, 261, 266, 278, 290, 343, 373, 415, 416
plano original, 119, 233, 348
temporalidade pictórica, 344, 348
tensões recíprocas, 187, 335, 336, 343, 344, 346, 348
todo orgânico, 107, 147, 163, 175, 179, 184, 186, 187, 188, 204, 413, 414, 415

PONTO

elemento primordial da forma, 192, 345, 346, 368, 369
energia latente, 368, 370, 379
instante, 199, 255, 282, 344, 346, 348, 370
ponta do dedo, 338
ponto atrevido, 368, 369
ponto cósmico, 98, 208
ponto estimulado, 120
ponto final, 341, 345, 370, 417
ponto geométrico, 208, 345, 370
ponto material, 345, 346, 362, 370
ponto primordial, 193, 195, 199
ponto submisso, 346, 347
potência passiva, 181
sinal de pontuação, 226, 327, 345, 346

PRIMITIVISMO, 421

arte primitiva, 77, 152, 153, 158, 165
arte primordial, 139
forma primordial, 158

herança espiritual, 80

ornamento, 49, 147, 152, 154, 155, 156, 158, 258, 396

REALIDADE

aparência, 50, 114, 176, 181, 186, 227, 230, 231, 236, 241, 242, 243, 244, 249, 266, 269, 270, 289, 307, 320, 331, 348, 404, 407

essência, 35, 120, 127, 152, 165, 176, 181, 186, 188, 202, 206, 247, 255, 268, 269, 270, 313, 360, 374, 379, 396, 410

realidade interactiva, 253

realidade objectiva, iv, 196, 197, 198, 218, 220, 222, 223, 224, 230, 232, 235, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 262, 271, 287, 293, 354, 416

realidade visual, 35, 167, 213, 219, 242, 255, 259, 263, 272, 278, 285, 293

REALISMO

a casca, 72, 119, 183, 186, 188, 414, 415, 416

descrição realista, 223, 224, 227, 229, 231, 232, 233, 236, 238, 240, 251

invólucro do visível, 99, 188, 246, 250, 252, 253, 266, 267, 268, 270

modelo realista, 24, 31, 41, 152, 229

modelo Stuck, 57, 327

narrativas visuais expectáveis, 223, 226, 327

novo realismo, 74

retrato no sentido banal do termo, 142, 144, 149, 170, 321

superfície visível, 144, 188, 356

RESSONÂNCIA

eco, 73, 152, 228, 318, 323, 326

ressonância expressiva, 269, 377

ressonância interior, iv, 50, 70, 78, 79, 109, 124, 152, 153, 166, 179, 261, 274, 334, 336, 337, 345, 416

sonoridade inaudível, iv, 109, 156, 316, 343

vibração espiritual, 50, 59, 70, 79, 150, 189, 212, 236, 414

vibração justa, 54, 291

SINESTESIA, 109, 229, 300, 324, 325

relações de simpatia sensorial, 159, 318, 322, 323, 325, 329

SÍNTESE DAS ARTES, 56, 57, 59, 75, 78, 79, 128, 149

Arte Monumental, 75, 78, 106, 107

Arte Sintética, 78, 80, 117, 187

Obra Monumental, 60, 82, 84, 128, 185, 187

síntese das expressões artísticas, 54, 126

SOM

escuta, 26, 70, 177, 216, 225, 234, 346, 414, 416
expectativas auditivas, 229
o mundo soa, 124, 126, 212, 233, 271, 276, 329
o som da palavra, 59, 225
onda sonora, 237, 300, 348, 362
ondas mecânicas, 212, 323, 363

TEMPO/MOVIMENTO

conteúdo-tempo, 338
duração, 100, 102, 111, 116, 279, 280, 281, 298, 306, 323, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 370, 378, 390, 416
espacialização do tempo, 182, 274, 278, 344, 384, 416
espaço geométrico, 259, 275
espaço quadrimensional, 384
espaço-tempo, iv, 25, 26, 183, 209, 258, 261, 265, 274, 275, 277, 278, 282, 283, 337, 344, 354, 356, 359, 361, 364, 370, 371, 374, 381, 384, 385, 387, 388, 402, 407, 408, 414, 415, 416
justaposição, 281, 339, 340
quarta dimensão, 275, 277, 382, 385, 390
ritmo, essencial em todas as artes, 342
sensação muscular, 282, 338
seta do tempo, 180, 195, 344
sucessão temporal, 338, 344, 389
tempo absoluto, 182, 276, 278, 280
tempo circadiano, 182
tempo físico, 279, 280
temporalidade cromática, 298
tensão estática-dinâmica, 358, 359, 360, 390

TERCEIRA DIMENSÃO, 162

ângulos de visão, 384, 385
espaço fluido, 390
espaço indefinível, 337, 338
espaço móvel, 384
ilusão, 223, 225, 232, 257, 259, 262, 265, 268, 293, 296, 316, 335, 336, 337, 344, 384, 385
perspectiva central, 259, 337, 384
perspectivas móveis e simultâneas, 385
ponto de fuga, 259, 262, 385

ponto de vista colectivo, 384

ponto de vista vagabundo, 384

profundidade, 257, 258, 259, 260, 262, 265, 269, 298, 331, 337, 364, 384, 390, 398, 404

simultaneidade de pontos de vista, 386

trompe l'oeil, 266

UNIDADE DUAL, 26, 184, 186, 189, 190, 191, 195, 379, 414, 415

«entre», 177, 188, 194, 195, 381, 394, 396

bipolaridade, 293, 376

dicotomia, 189, 329

princípio de complementaridade, 26, 250, 414

reconciliação entre pares divorciados, 177, 188

unidade complementar, 60, 188, 189, 190, 352

VISÃO

aquilo que se vê e se faz ver (visível), iv, 141, 167, 223, 230, 252, 256, 259, 262, 326, 414

elementos visuais, 25, 65, 70, 79, 111, 140, 155, 159, 179, 212, 228, 233, 238, 239, 258, 282, 303, 326, 328, 329, 334, 335, 339, 340, 343, 344, 347, 357, 367, 376, 394, 405, 416

Gestalt, 223, 250, 261

hábitos realistas, iv, 24, 167

matéria-prima, iv, 25, 26, 65, 212, 213, 214, 215, 219, 231, 233, 238, 241, 249, 255, 290, 291, 302, 415

olho, 31, 224, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 237, 239, 242, 243, 245, 247, 248, 250, 256, 257, 259, 262, 264, 267, 270, 271, 272, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 296, 298, 303, 306, 307, 310, 312, 314, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 353, 354, 355, 356, 357, 372, 402

onda de luz, 53, 237, 287, 298, 300, 307, 308, 315, 318, 322, 353, 407

percepção visual, 248, 266, 281, 282, 286, 293, 298, 300, 307, 325, 326, 327

pintor interno, 233, 235, 236, 240, 241

princípio de interiorização do visível, 348

retina, 212, 218, 220, 225, 232, 233, 234, 242, 249, 264, 271, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 296, 298, 300, 301, 302, 303, 307, 308, 309, 310, 312, 316, 317, 319, 329, 357, 408

sensação visual, 65, 217, 218, 219, 287, 303, 315, 322

simulacro, 223, 236, 256, 264, 265

ver, iv, 24, 26, 30, 37, 44, 47, 57, 62, 69, 72, 75, 77, 78, 132, 133, 142, 144, 152, 161, 171, 183, 186, 191, 209, 212, 214, 218, 219, 221, 222, 226, 227, 229, 230, 232, 237, 241, 243, 244, 245, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 269, 272, 284, 286, 287, 288, 293, 307, 315, 316, 317, 320, 326, 357, 367, 394, 395, 413, 414, 415

ver para além das aparências, 266, 267, 271, 415

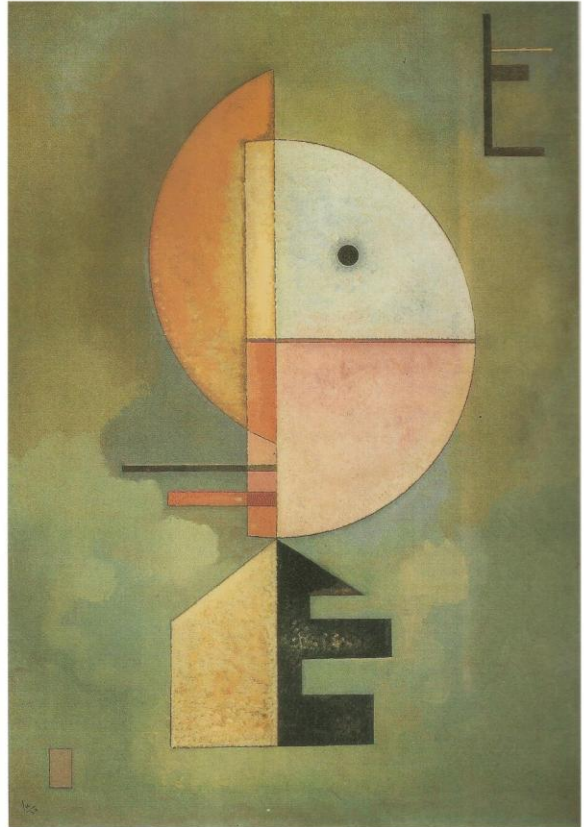
vidente, 65, 257, 263, 266, 288

visão inter-subjectiva, 256

Índice de tabelas

Cores do espectro visível	309
Estrutura gramatical kandinskiana	331
Itten – Harmonia cromática complementar	311
Kandinsky - Análise-síntese	187
Kandinsky - Dois grandes contrastes	328
Kandinsky – Posição das linhas rectas no espaço.....	349
Kandinsky – Relações de simpatia entre ângulos, formas geométricas e temperatura cromática	350
Klee – Funções mecânicas	396
Klee - Monismo neutral	194
Klee - Unidade complementar. Jogo de forças.....	176
Polaridades worringerianas.....	146
Relação entre o espectro visível e os efeitos óptico-fisiológicos	299
Schopenhauer - Actividade bipolar da retina	308
Temporalidade cromática.....	298

Ponto Prévio



Ponto prévio

A natureza do visível constitui certamente um problema central da Filosofia da Arte. De facto, aquilo que vemos, como vemos e se dá a ver determina a humanidade da visão. Ela revela-se, portanto, em primeiro lugar, uma invenção da nossa espécie; em segundo, um sofisticado mecanismo interno que traduz a única realidade identificável pelos hábitos da visão. O nosso «realismo» visual, imaginado no cérebro.

Ora, é este modo de percepcionar o mundo visível que participa, por sua vez, na génese da forma. O traço que desliza sobre a tela do pintor cria um contínuo de problemas visuais cuja resolução depende da profunda interacção do olhar e do gesto. Se assim é, então o nosso núcleo problemático deverá girar em torno de duas realidades: o fazer pictórico e a visão humana. A primeira evoluiu ao longo dos tempos, a segunda manteve-se idêntica desde os primórdios da Humanidade, a avaliar pelo «realismo» das pinturas rupestres. Mas, alguns milhares de anos depois, no início do século XX e no mundo ocidental, alguma coisa fez mudar este ancestral apego à cópia do visível.

Desenhou-se assim o primeiro problema: em que medida e por que razão dois companheiros de luta nas vanguardas artísticas em Munique e mestres da forma no Bauhaus, os pintores Wassily Kandinsky e Paul Klee, desafiaram um paradigma visual que não levantava grandes problemas aos hábitos «realistas» da visão?

De facto, a génese do visível constitui o fio condutor que une o pensamento estético de Kandinsky e de Klee, permitindo assim realizar um estudo comparativo entre ambos. Tendo em conta que a génese da forma é a razão de ser da pintura, qual o papel desempenhado pelo visível, essa realidade que nos invade, cada vez que abrimos os olhos? Qual a influência dos hábitos «realistas» da visão humana na tendência para a abstracção? O que significa *tornar visível*, em Klee? Ou escutar *sonoridades interiores*, em Kandinsky? Em que se fundamenta o parentesco entre Arte e Natureza ou a obsessão de espacializar o tempo na pintura, em ambos?

Desdobrado o núcleo problemático, constatamos que ele nos permite identificar e caracterizar «um novo olhar» que pensou sobre o visível, transformando a sua génese no verdadeiro tema da pintura. Na verdade, foram postos em causa, não só os modelos «realistas» que ainda se ensinavam nas academias de arte, quando Kandinsky e Klee frequentaram as aulas de pintura, em Munique, mas também – o segundo problema – os próprios hábitos «realistas» da visão humana.

Aconteceu que os elementos visuais ultrapassaram a sua modesta condição de matéria-prima para adquirirem o estatuto de objectos pictóricos, pois, *por vezes, um ponto diz mais do que uma figura humana*, nas palavras de Kandinsky. Ao chegar à conclusão de que o *contacto do ângulo agudo de um triângulo com o círculo não tem menos efeito do que o dedo de Deus ao tocar o dedo de Adão na obra de Miguel Ângelo*, o pintor definiu o novo paradigma visual que há pouco enunciámos: qual o significado desta mudança? O terceiro problema.

O nosso caminho desenvolveu-se em quatro direcções: o primeiro, até ao contexto histórico e cultural partilhado por Kandinsky e por Klee na Alemanha, o segundo, até à raiz de um pensar dualista que caracterizou as respectivas obras teóricas, o terceiro, até aos mistérios que encerra a visão humana, e, por fim, até à coroa de glória do fazer pictórico e da docência no Bauhaus: a gramática visual.

Assim sendo, começámos por tratar de um conjunto de informações biográficas, articulando-as, sempre que possível, com as questões filosóficas sobre as quais nos propusemos reflectir. Aliás, sem esta pesquisa detalhada, dificilmente abriríamos um caminho seguro até à Casa dos Mestres, em Dessau. Nela se deu o auge e o desfecho do diálogo entre os dois mestres da forma.

Traçado o percurso artístico, surgiu a necessidade de encontrar as principais fontes onde o pensamento estético que investigámos foi beber. Seguimos três pistas: a primeira, o movimento da estética psicologista que, na voz de Wilhelm Worringer, em *Abstraktion und Einfühlung (Abstracção e Empatia)*, permite definir a chave dualista destas duas tendências opostas na evolução da arte; a segunda, a luta contra as tendências materialistas que Kandinsky identificava com a pintura académica e que o novo naturalismo de Klee também rejeitou. A terceira pista, o interesse das vanguardas artísticas pelas tendências primitivistas na arte moderna, que o almanaque do grupo Der Blaue Reiter divulgou.

Posto isto, destacámos dois pontos de partida para o diálogo bauhausiano que deu origem a uma profunda partilha de ideias e, conseqüentemente, a uma mútua admiração entre Kandinsky e Klee. Por um lado, o parentesco entre Arte e Natureza, por outro, a necessidade de construir um espaço-tempo pictórico ou seja, de espacializar o tempo. Deste par conceptual decorrem os elementos *estático* e *dinâmico*, os quais, por sua vez, se encontram interligados, respectivamente, com as leis do repouso e do movimento na Natureza e, por fim, com o ponto e a linha, na génese da forma.

Deste novo fio condutor nasceu o esboço de um edifício conceptual «geminado» – em evocação à Casa dos Mestres, em Dessau, – que representa o debate imaginário entre Kandinsky e Klee.

Seleccionámos então duas teorias que permitiram articular os conceitos e as teses principais de ambos os mestres da forma, respectivamente: Ponto Cinzento e Grande Síntese.

Ambas as teorias partem de um arranjo simétrico, no qual os pares de conceitos se encaixam como duas peças, macho e fêmea, formando uma só. Denominámo-la «unidade dual», princípio de complementaridade, a chave da Casa dos Mestres. Aliás, o próprio fazer pictórico desdobra-se em «visível versus invisível» e «exterior versus interior», respectivamente, nas duas teorias. Deste «double face» fenoménico nasceu o encadeamento de uma série de dualismos complementares que constituem os pilares da obra teórica kandinskiana e kleeana.

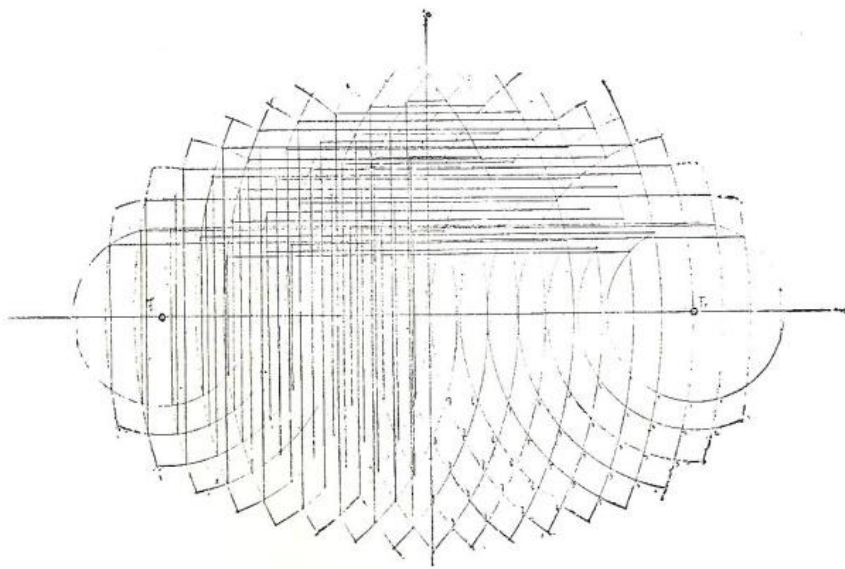
O enigma da visão humana revelou-se indispensável para entender a génese da forma na pintura, bem como para equacionar o importante papel que a máquina fotográfica desempenhou no aparecimento da pintura abstracta. Contudo, foi necessário definir o significado da fronteira que existe (se é que ela existe), entre «realismo» (ou naturalismo, na pintura) e abstracção, pois o próprio enigma da visão decorre, em grande parte, deste par de tendências que radica em Wilhelm Worringer. Os estudos sobre a visão humana, levados a cabo pela Neurociência, revelaram-se determinantes para perceber se aquilo que vemos, ou imaginamos ver, é afinal uma abstracção e, no caso de ser, de quê.

Centrámos esta problemática, em Kandinsky, precisamente no *mundo desconhecido* e estranho das suas formas abstractas, tão incomodativo para a percepção humana, como o fenómeno da contracção do tempo na relatividade de Einstein, e, em Klee, no novo naturalismo baseado no estudo das *formenden Kräfte* (*forças geradoras de formas*), a Natureza produzindo-se, e não nas *Form-enden* (*formas acabadas*), a Natureza produzida.

Para finalizar, retomámos o tema da matéria-prima da visão humana, afinal de contas, comum à pintura: pontos, linhas, tonalidades e cores. Conhecendo bem a linguagem musical, e o modo como esta pode ser utilizada para compor, Kandinsky e Klee não hesitaram em atribuir aos elementos da forma a categoria de *ressonâncias*, sonoridades «inaudíveis» – no caso de Klee, também cósmicas – que os olhos podem perscrutar. Este peculiar modo de escuta assentava, portanto, em sensações simultaneamente visuais e acústicas – em suma, interiores – que podiam assim construir uma Composição Pictórica que já não era produzida, como tradicionalmente se julgava, apenas no espaço, mas num espaço-tempo. Entender os fundamentos da Teoria da forma e da cor implica conhecer o significado deste olhar musical que soube conceber uma gramática visual viva e capaz de estimular a criatividade e que funcionou como modelo pedagógico para a educação artística dos dois pintores, durante a sua estadia no Bauhaus.

Importa agora descrever o método de trabalho que utilizámos. Em primeiro lugar, o índice detalhado. Ele reflecte a nossa preocupação em mostrar ao leitor o caminho que palmilhámos, passo a passo. Quer isto dizer que desenhámos um mapa temático, construído através de uma espiral evolutiva de questões. Deste modo, conseguimos articular a nossa problemática de uma forma dinâmica e interactiva, perspectivando-a ao longo dos quatro Pontos de Vista, subdivididos em Planos. A adopção deste método decorre ainda de compromissos ontológicos fundamentais que giram em torno, quer da génese do visível, em geral, quer da génese da forma, em particular: *o espiritual na Arte*, em Kandinsky, a Natureza naturante, em Klee.

Ora, este constante movimento giratório assemelha-se a uma espécie de farol que iluminou o pensamento estético dos dois pintores. Acender esta luz significa, curiosamente, apontá-la para o lado invisível – *o caroço* – do fenómeno artístico: o espírito, soando internamente, e a Natureza, expandindo-se nas coisas materiais. Um turbilhão de ideias luminosas que foi preciso *tornar visíveis* na pintura e ensinar aos aprendizes da forma, no Bauhaus.



Paul Klee, *Estudo construtivo de arcos*

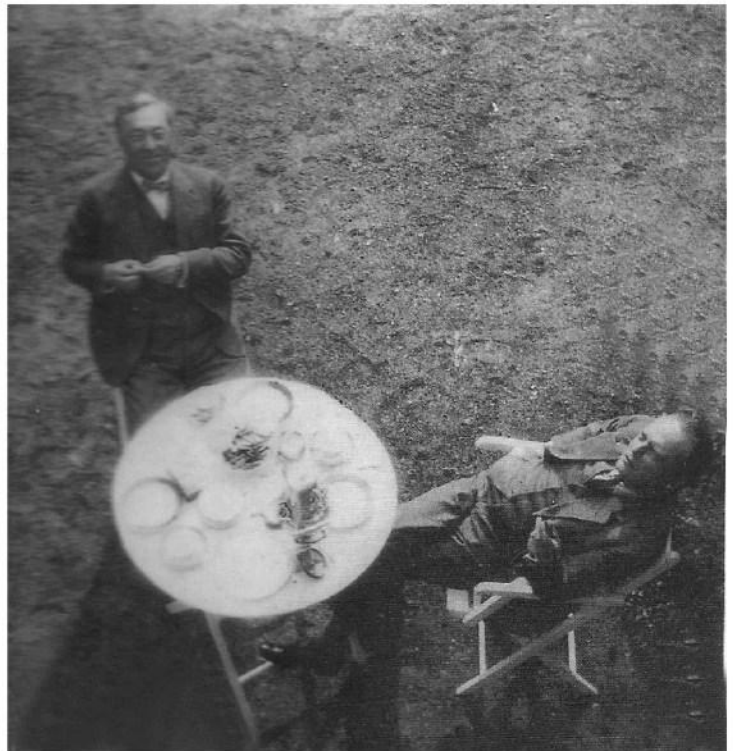
Primeiro Ponto de Vista

Trajectos biográficos

Plano **A** - Os anos de Munique (1896-1914), um novo paradigma visual

Plano **B** - Tempos de guerra, um novo desafio pessoal (1914-1918)

Plano **C** - Os anos Bauhaus (1919-1933), um novo modelo pedagógico



Primeiro Ponto de Vista - Trajectos biográficos

Plano A - Os anos de Munique (1896-1914), um novo paradigma visual

- **Da Suíça e da Rússia até à capital da Baviera. A pintura depois da fotografia**

Nascidos com treze anos de diferença, a 15 e a 18 de Dezembro de 1866 e de 1879, um no leste europeu, outro no coração do Ocidente, em terras tão distantes como Moscovo e Berna, Paul Klee e Wassily Kandinsky encontraram-se pela primeira vez em Munique, no ano de 1911. Ambos tinham sentido um inabalável apelo interior que os levaria a abandonar objectivos de vida bem mais promissores para se lançarem nos meandros de um futuro incerto – a Arte. Estavam determinados a seguir o seu caminho e, ao instalarem-se em Munique, numa cidade aberta ao Mundo, económica e culturalmente rica, encontraram-na repleta de pintores que seguiam movimentos estéticos que, de certa forma, se opunham: por um lado, a velha guarda, que queria conservar os valores do naturalismo pictórico (representação mimética do visível) e, por outro, a intensa actividade das vanguardas, que lutavam por condições favoráveis ao desabrochar de novos *ismos*.

Por que razão Kandinsky e Klee terão sentido necessidade de alterar a ancestral tendência da Arte para «imitar» o mundo visível, embora sabendo que cada «imitação», do que quer que seja, implica já em si uma opção estética? Que existência visual é esta que nos permite reconhecer aquilo que estamos habituados a ver e que os pintores estavam habituados a representar? O que esconde o visível? O que distingue o comportamento do ponto enquanto linha ou da luz enquanto cor? Qual o papel da luz e dos elementos da forma na visão?

Estas questões fazem parte de um fio condutor que percorre a investigação que agora se inicia: um novo olhar sobre o visível. Nem todos os acontecimentos relacionados com o percurso artístico de Kandinsky e de Klee se revelam particularmente importantes para a nossa investigação. Contudo, no seu conjunto, eles representam o ambiente artístico-pedagógico que nos propusemos caracterizar. E cuja relevância está, assim, e desde já, justificada.

Circunscrevemos um período de tempo que diz respeito ao início da actividade artística dos dois pintores, o qual está compreendido entre 1896 – ano em que Kandinsky chegou a Munique, seguido de Klee, cerca de dois anos depois – e 1914, ano em que ambos abandonaram a cidade.

A última metade do século XIX ficou marcada pelo aparecimento da fotografia e pelo impacto que provocou nas artes visuais. A partir dessa altura, os pintores deixaram de ser os fotógrafos exclusivos da

Humanidade: havia uma máquina, embora ainda rudimentar, que conseguia captar o visível. Que fazia um *desenho de luz*.¹

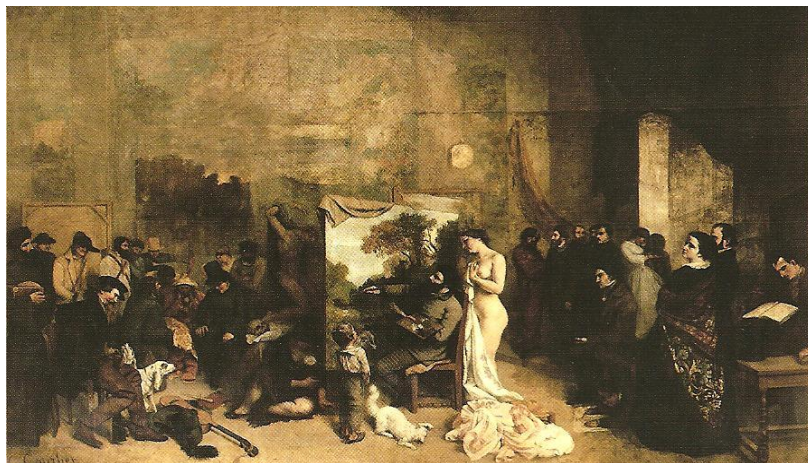
*La peinture est morte à dater de ce jour,*² observou o pintor Paul Delaroche no ano em que se descobriu a fotografia. Ou seja, a pintura nunca mais foi a mesma desde que a imagem fotográfica pôde substituir, até certo ponto, o que os pintores pretendiam fazer: reproduzir o visível. Parece-nos claro que, de acordo com Kerstin Stremmel:

*L'utilisation de la photographie indique que la découverte de celle-ci à mis en route un processus qui a transformé la peinture de manière capitale.*³

Pensamos que a fotografia está na origem da mudança de paradigma visual nas artes plásticas, no início do século XX, contribuindo assim para a ruptura com o modelo «realista». Teria Kandinsky chegado à pintura abstracta se a fotografia não tivesse sido inventada e divulgada? Como se posicionaram os pintores: a favor ou contra a máquina que lhes veio mostrar como se *desenha a luz*? O que viram nela? O que esperavam dela?

Através de um processo mecânico manobrado pela mão do homem, a fotografia permitiu registar a radiação electro-magnética, ou seja, uma gama de comprimentos de onda a que o olho humano é sensível. Contra ou a favor da máquina, não era tanto essa a questão. Para os pioneiros da fotografia, sensíveis às potencialidades artísticas deste *desenho de luz*, era preciso descobrir os modos de tirar partido deste espantoso avanço tecnológico para a visualidade.

Gustave Courbet utilizou uma fotografia de Julien de Vallou Villeneuve para pintar a *Musa de verdade*, assim designada pela crítica da época, uma mulher nua que aparece representada no quadro *O ateliê do pintor* (1855). Segundo Kerstin Stremmel, *en intégrant ce modèle photographique au tableau, le peintre montre à l'évidence qu'il veut être un artiste de son époque.*⁴



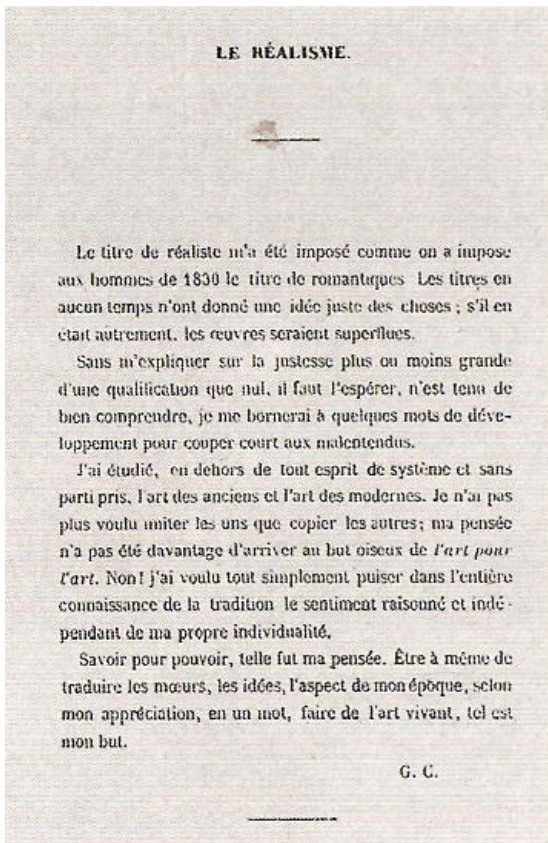
Gustave Courbet, *O ateliê do pintor*, 1855

¹ *Phôs, photós* (grego) = luz, grafia = desenho

² *apud* Kerstin Stremmel, Uta Grosenick (ed.), *Réalisme*, Paris, Taschen, 2004, p. 7.

³ *op. cit.* p. 7.

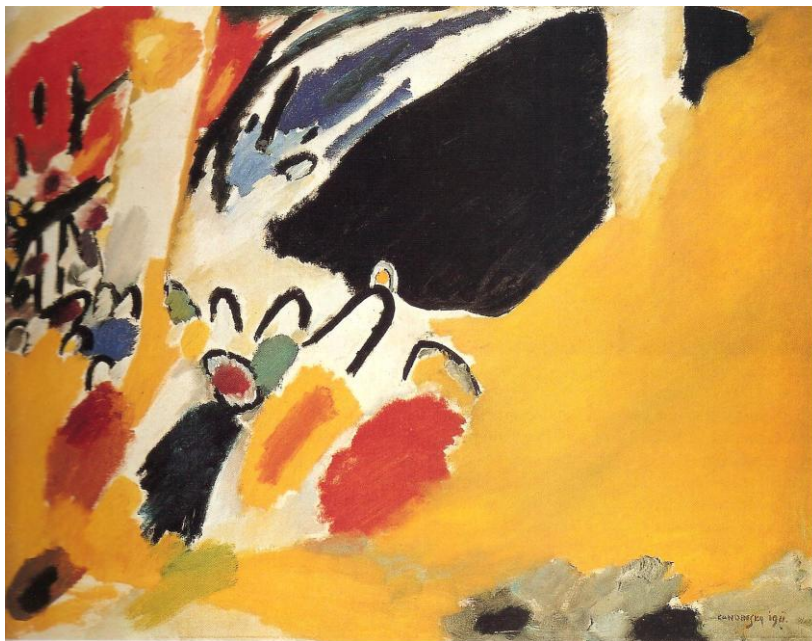
⁴ *op. cit.* p. 7.



Manifesto do realismo, Gustave Courbet, 1855

Mas que época? A época da fotografia. Do «realismo». Do naturalismo. Sinónimos para a necessidade de *faire l'art vivant*,⁵ de representar aspectos do quotidiano. Mas, para além disso, o realismo foi sobretudo um método de representação visual que sobreviveu desde a pré-história: *la tentative de rendre fidèlement la réalité exterieur*, acrescentou Stremmel.

Este foi o modelo «realista» que a pintura de Courbet herdou e se esgotou no início do século XX, nomeadamente com a pintura abstracta de Kandinsky. Entre esta *art du vivant* e o pintor russo, meio século e um salto gigantesco, em termos de representação: um novo paradigma visual. Este é o fio condutor da nossa problemática em torno do visível.



Wassily Kandinsky, *Impressão III (Concerto)*, 1911

⁵ Pode ler-se no Manifesto do realismo, de Gustave Courbet (1855).

Vejamos um breve exemplo do que aconteceu nos primórdios desta época da fotografia. Entre 1848 e 1875, alguns fotógrafos de Inglaterra, como William James Stillman ou Robert Burrows, viram na pintura pré-rafaelita, e em John Ruskin, um exemplo a seguir, procurando trabalhar ao ar livre de modo a captar os mais ínfimos detalhes da Natureza. No círculo pré-rafaelita, composto de pintores, fotógrafos, escritores e poetas, a fotografia lutava por se colocar ao lado da pintura. Da Arte. Desde tempos imemoriais que os pintores tinham conseguido imitar o visível, conferindo-lhe uma expressividade própria da mão humana. Conseguiria a fotografia fazer o mesmo? Tratava-se de uma arte ou de uma técnica? Ou de uma técnica que poderia estar ao serviço da Arte?

Foi no sentido de aproximar a fotografia da Arte que John Parsons aceitou colaborar directamente com Dante Gabriel Rossetti, fotografando o seu modelo predilecto, Jane Morris, no seu jardim. Desde muito cedo que os fotógrafos em Inglaterra se aperceberam das potencialidades expressivas deste novo meio de comunicação visual.⁶



Dante Gabriel Rossetti, *Jane Morris (O vestido azul)*, 1868

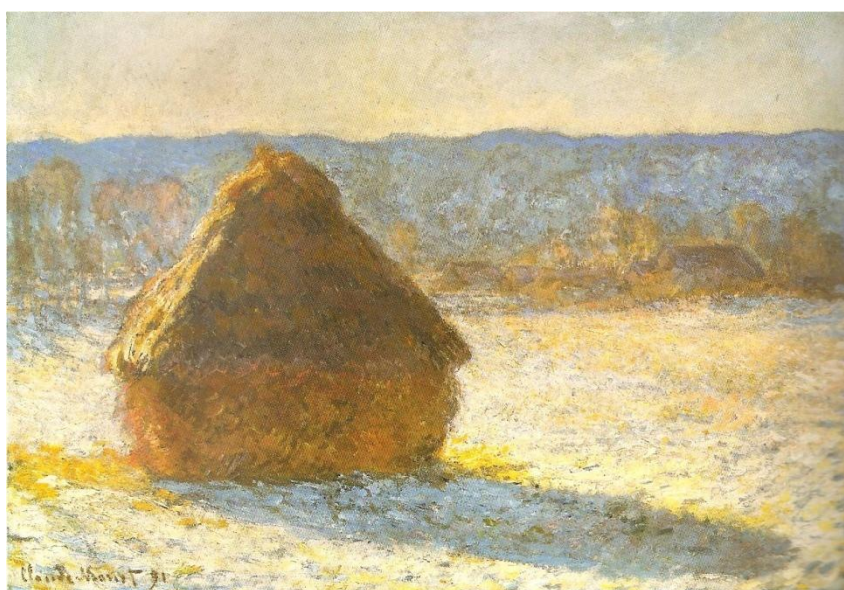


John Parsons, Fotografia de Jane Morris no jardim da casa de Rossetti, 1885.

⁶ *La première exposition consacrée exclusivement à la photographie en Angleterre eut lieu à la société des arts de Londres en 1852, un an tout juste après que le médium avait été présenté lors de l'Exposition universelle de 1851. [...] De nombreux photographes parmi ceux présentés ici avaient des connections avec la peinture. Plusieurs reçurent une formation de peintres parmi eux, [...] Robert Burrows e William James Stillman.*

Diane Waggoner, *Paysages et effets naturels, le goût du détail*, in *Une ballade d'amour et de mort, Photographie préraphaélite en Grande-Bretagne 1848-1875*, catálogo da exposição no Musée d'Orsay, 8 a 29 de Maio de 2011, pp.18-19.

O primeiro passo numa revolução sem precedentes na pintura foi dado pelos impressionistas. Eles concentraram-se na captação dos efeitos fugazes da luz devolvidos à tela através de pinceladas de cores vibrantes, em detrimento da imitação do visível, desse misterioso desenho que a luz põe à disposição do córtex visual. Quando Kandinsky, em 1896, viu na exposição dos impressionistas franceses, em Moscovo, a *Meda de Feno* de Claude Monet, constatou que, pela primeira vez, estava perante uma verdadeira pintura: só depois de consultar o catálogo é que descobriu do que se tratava. Incapaz de reconhecer o objecto, ou o tema da pintura, ele sentiu-se nesse momento «incomodado». Para além da representação do *Lohengrin* de Wagner no Teatro Real de Moscovo, das casas coloridas dos camponeses de Vologda, nada o impressionou tão decisivamente como aquela pintura abstracta, um mero conjunto organizado de cores.



Claude Monet, *Meda de feno*, 1891

Mais tarde, este «incómodo» deu os seus frutos no desenvolvimento da tendência para a abstracção. Pioneira. Misteriosa. «Estranha». Mas inevitável, como pretendemos demonstrar. Na época da fotografia. Kandinsky, ainda estudante de Direito e de Economia Política na Universidade de Moscovo, e um ano antes de se diplomar, viajou até à cidade de Vologda no âmbito de um programa de investigação promovido pela Sociedade de Ciências Naturais, de Antropologia e de Etnografia. O objectivo deste estudo era investigar os princípios do Direito dos tribunais camponeses, bem como *rassembler les vestiges de la religion païenne d'une tribu de pêcheurs et de chasseurs d'origine zyriane en voi de lente disparition*.⁷ Nesta terra de tradições, o jovem estudante de vinte e poucos anos teve a oportunidade de aprofundar o conhecimento sobre a *alma do povo, cette âme sainte et sacrée dont sa tante Élisabeth lui a déjà parlé*

⁷ Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 49.

*avec ferveur, devant laquelle tant d'écrivains et des philosophes se sont inclinés et dont ses professeurs font grand cas.*⁸

Enquanto centro nevrálgico da sensibilidade humana, a alma ocupou um lugar central no pensamento kandinskiano. Na origem da tendência para a dimensão espiritual na Arte estava certamente o cuidado com a educação do espírito que a tia Elisabeth Ivanovna se encarregou de lhe dar, mostrando-lhe a natureza mística e as interrogações existenciais da alma russa, tal como Tolstoi ou Dostoievski a descreveram.

Significa isto que, desde cedo, Kandinsky se apercebeu das questões de ordem espiritual, o que pode explicar a sua obsessão pelo *espírito* e pela alma humana. Aliás o pintor dedicaria *Do Espiritual na Arte (Das Geistige in der Kunst)*, à memória de Elisabeth Ticheieff.⁹

Na sua viagem a Vologda, Kandinsky ficou impressionado não só com a natureza das leis que conheceu – *la réalité du monde invisible auquel croient les Zyrianes*¹⁰ – mas também com o que viu. Dessa realidade retirou ensinamentos cruciais para a reflexão estética e para a pintura que se aproximou da vitalidade da cor ziriniana. Entrar nas casas de madeira, com as paredes cobertas de gravuras e com o mobiliário coberto de elementos decorativos de cores vivas, constituiu uma experiência estética que Kandinsky – pintor na *cidade dos cinco mil pintores*,¹¹ nome dado por Klee a Munique – relatou deste modo:

*They taught me to move within the picture, to live in the picture.*¹²

Kandinsky apercebeu-se do poder da cor, da vida que ela encerra em si mesma, através do vestuário dos zirianos: para trabalhar nos campos, eles vestiam-se de cinzento dos pés à cabeça, em dias de festa, usavam trajes de cores garridas. Pareciam autênticas *pinturas vivas com duas pernas*. A diferença era abissal, a cor tinha o poder, só por si, de modificar as aparências. A realidade visual. O ambiente estético. Uns anos mais tarde, observou, em *Do Espiritual na Arte*:

*Cada forma é tão instável como uma nuvem de fumo. A mais imperceptível alteração de uma das suas partes transforma-lhe a essência.*¹³

⁸ *op. cit.* p. 49.

⁹ *apud op. cit.* p. 24.

¹⁰ *op. cit.* p. 65.

¹¹ Paul Klee, *Journal*, Paris, Bernard Grasset, 1959.

Abreviatura utilizada: J.

¹² *I would arrive in villages where suddenly the entire population was clad in gray from head to toe, with yellowish-green faces and hair, or suddenly displayed variegated costumes that ran about like brightly colored, living pictures on two legs.*

Kandinsky, Complete Writings on Art, Kenneth C. Lindsay e Peter Vergo (ed.) Nova Iorque, Da Capo Press, 1994, p.368. Abreviatura utilizada: C. W. A.

Cada alteração de uma cor, de uma tonalidade, uma outra atmosfera cromática. Luminosa. Um mundo de qualidades que contrastava com a natureza quantitativa do seu trabalho sobre Vologda. Com a publicação dos dados estatísticos que resultaram da sua investigação, Kandinsky pôde ser admitido como membro da Sociedade de Ciências Naturais, de Etnografia e de Antropologia, em Moscovo.

Demonstrando as ideias liberais que herdara do pai, Wassily Silvestrovitch, Kandinsky publicou, nesse ano de 1889, *Penas infligidas pelos tribunais de volosts da região de Moscovo*,¹⁴ tornando-se, para além disso, membro da sociedade jurídica. Tudo parecia bem encaminhado para este estudante universitário, conforme sublinhou Brigitte Hermann:

*Le professeur Tchouprov est satisfait du travail de son élève, qui se montre capable d'y apporter une qualité éthique.*¹⁵

No entanto, Kandinsky sentia-se dividido. De um lado, as expectativas do professor Tchouprov, da família, do pai, do outro lado, um apelo diferente: a cor de Vologda. A Arte.

Para um jovem com uma promissora carreira universitária pela frente, a pintura apresentava-se como uma pura miragem. Mas faltava ainda um pequeno empurrão para fazer Kandinsky enveredar pelos caminhos da Arte e, por muito estranho que pareça, segundo ele, tratou-se de algo que veio exactamente da Ciência: não só a descoberta da radioactividade pelo físico francês Henri Becquerel, em 1896 – o ano em que Kandinsky viu em Moscovo a *Meda de Feno* de Monet e em que chegou a Munique – mas também a descoberta do físico inglês Joseph John Thomson: afinal o átomo não é indivisível como se acreditava desde a antiguidade.

Catorze anos mais tarde, no ensaio *Reminiscências (1913)*, o pintor recordou este avanço científico que veio abrir a porta a novas leituras do Universo, que se revelava muito mais complexo do que as leis matemáticas de Newton podiam dar conta. Neste sentido, Kandinsky observou:

Um acontecimento científico libertou-me de um dos obstáculos que encontrara no meu percurso. A queda do átomo correspondia, na minha alma, à queda do mundo inteiro [...] Tudo se tornou inseguro, vacilante e

¹³ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, trad. portuguesa: *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 71.

Abreviatura utilizada: D. E. A.

¹⁴ *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 61.

¹⁵ *op. cit.* p. 61.

*maleável. Não teria ficado surpreendido se, à minha frente, uma pedra se dissolvesse no ar e se tornasse invisível.*¹⁶

No século de Albert Einstein, de Louis de Broglie e de Niels Bohr, também os pintores se questionavam sobre a relatividade do visível. O que significa uma existência visual? Há apenas uma leitura da visualidade? Como interpretar as aparências, fugidias como uma *nuvem de fumo*?

Com trinta anos, e uma vontade imensa de se dedicar à pintura num mundo cada vez mais mecanizado e à beira de grandes rupturas, quer na Ciência, quer na Arte, Kandinsky partiu para a capital da Baviera em busca de uma nova fundamentação para a criação artística. Chegou em Dezembro de 1896, deixando para trás Moscovo com a sua *hora favorita* – aquela em que a luz do Sol se torna cada vez mais avermelhada, *derretendo a cidade numa única mancha que põe toda a interioridade, toda a alma, em vibração como uma tuba frenética* –,¹⁷ os seus laços de família, a sua carreira de assistente na universidade proposta pelo professor Tchouprov e, por último, o seu trabalho na tipografia Kuchnereff, onde ocupava o cargo de director artístico.

Entretanto, cerca de dois anos após a vinda de Kandinsky para Munique, o jovem Klee, com dezanove anos, em 1898, tinha começado a escrita do seu diário. Uma *confissão pessoal* que nunca deixou ninguém ler ao longo da sua vida e que, por conseguinte, não estava destinado a ser publicado, segundo o filho, Felix Klee. Significa isto que os primeiros passos da obra conceptual kleeana estão dispersos num conjunto de notas biográficas que relatam a vida do pintor desde a infância até 1917.

Em criança, e com uma imaginação prodigiosa, Klee entretinha-se a ver figuras nas mesas de mármore polido no restaurante do *homem mais gordo da Suíça*, o tio Frick:

*Dans ce labyrinthe de lignes, on pouvait discerner des contours de physionomies grotesques et les délimiter au crayon. J'en étais passionné et ma propension au bizarre s'y documentait.*¹⁸

Desde cedo que Klee se sentiu dividido entre a caixa de lápis de cor que a avó lhe dera e as aulas de violino. Encorajado pelos pais a seguir a carreira musical, permaneceria fiel aos gostos de sempre: em Bach e Mozart encontrava o que esperava da música. Mas, desejoso de criar, o jovem Klee sentia-se cada vez mais atraído pelos desenhos e pelas caricaturas que inundavam os seus cadernos escolares, demonstrando o seu gosto pelo *bizarro*. Embora o pensamento musical esteja presente na sua pintura e na elaboração da

¹⁶ *apud* Hugo Braga, in *Noite e O som amarelo* de Wassily Kandinsky, Anabela Mendes (org.), Livro-Programa do espectáculo homónimo, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, p. 16.

¹⁷ *op. cit.* p.15.

¹⁸ J., p. 15.

gramática visual, Klee não apreciava a música moderna.¹⁹ Ao contrário de Kandinsky, apreciador da música atonal de Arnold Schönberg, Klee manteve-se fiel às suas preferências musicais. Aos clássicos.

*Plus elle dure, et plus m'inquiète ma croissante passion pour la musique. [...] Il m'arrivera de reprendre, après un certain intervalle de temps, quelques uns de mes carnets de croquis et de les feuilleter.*²⁰

Contudo, Klee precisava de se decidir entre a música e a pintura, pois tinha conseguido finalmente convencer os pais a financiar-lhe os estudos na capital da Baviera. Partiu em busca de uma vocação juvenil e esperava conseguir encontrá-la e concretizá-la.

Com um domínio muito razoável da língua alemã, Kandinsky escolheu também Munique, uma cidade animada por associações artísticas que promoviam as suas próprias exposições. A Secessão de Munique agrupava as tendências mais modernas, que albergavam artistas simbolistas e artistas da Jugendstil, entre os quais Franz von Stuck. Os artistas criaram o hábito de se organizarem em movimentos e grupos cujos ideais eram muitas vezes proclamados em manifestos. Kandinsky irá transformar-se num interveniente activo neste processo de emancipação da Arte. Curiosamente, coincidiu com a sua chegada a Munique, não só a publicação da revista *Jugend*, como a de um panfleto do jovem arquitecto August Endell – *Sobre a beleza, uma paráfrase sobre as exposições de arte em Munique* –, no qual se resume o que, na verdade, estava em causa na viragem do século:

*Não existe erro maior do que reduzir a arte à fiel reprodução da realidade.*²¹

Endell manifestava-se contra os limites que, desde tempos imemoriais, eram impostos às artes visuais, opondo-se ao reducionismo da verosimilhança. O modelo «realista» já não satisfazia as ambições de uma profusão de *ismos* que brotavam em cadeia, entre os quais o expressionismo, especialmente grato a Klee. Endell terá contribuído para alimentar as convicções mais promissoras do recém-chegado Kandinsky: as linhas e as cores vivem na pintura através das suas qualidades expressivas. Na verdade, o terreno estava a ser preparado para uma das maiores afrontas à comunidade artística mais conservadora: o abstraccionismo. Quando Kandinsky pintou a sua primeira aguarela abstracta, em 1911,²² é ele que o

¹⁹ *Modern music seemed to Klee to be too academic, dictated too much by educational theory to serve as a model and the source of inspiration as Schönberg's twelve tone music had done for Kandinsky.*

Hajo Düchting, *Painting Music*, Nova Iorque, Prestel, 1997, p. 8.

²⁰ J., p. 20.

²¹ *apud* Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, 2007, p. 14.

²² Kandinsky auto proclamou-se o pioneiro da pintura abstracta. Numa carta de 5 de Setembro de 1938 a Herbert Read, o pintor escreveu:

In those days, I thought that I was the first and only artist to have the "courage" to reject from painting not only the "subject", but even any "object". And I really believe that I was totally right – I was indeed the first.

apud C. W. A., p. 863.

afirma, tinham sido criadas todas as condições para o fazer. Era, por assim dizer, inevitável. Mas quais os passos certos que ainda faltavam para chegar a esta inevitabilidade?

Os primeiros dez anos de Kandinsky em Munique respondem a esta questão.

- **As escolas de Anton Azbé e de Heinrich Knirr. Desenhar e colorir**

Depois de lhe ter sido recusada a entrada na Academia de Belas-Artes, Kandinsky frequentou durante dois anos as aulas do pintor esloveno Anton Azbé, que o desiludiram profundamente. Sobretudo o desenho de modelo: faltava-lhe a cor, a emoção. Em suma, a pintura. O estudo acentuado da anatomia humana e os exercícios de desenho, em busca de um virtuosismo que não lhe interessava, aborreciam-no. Pelo contrário, os estudos ao ar livre, à maneira dos impressionistas, e a pintura da paisagem mostravam-lhe a perfeição com que a Natureza engendrava as suas formas e as suas cores.

Kandinsky começava a viver o segundo dos *três períodos*²³ do seu *processo de desenvolvimento*:

*The period after leaving school, during which these emotions gradually took on a more definite and, to me, clearer form. I sought to express them by means of all kinds of external forms, forms borrowed from external nature, by means of objects.*²⁴

Kandinsky, com trinta anos, esforçava-se agora por compreender a sua vida interior. As suas emoções, *gradualmente*. A desilusão que sentiu com as aulas de Azbé contribuiu para fazer divergir a sua obra em dois caminhos paralelos: a pintura e o pensamento estético.

*On this long path, which I had to follow, I used a great deal of energy in my struggle with the traditional. [...] Apart from my innumerable experiments, I also spent much time in reflection.*²⁵

Um dos grandes méritos da obra kandinskiana decorre da coordenação entre fazer e pensar. Aliás, como a obra de Klee. Ambos os pintores se caracterizam por esta necessidade de reflectir sobre a evolução do seu

He asserted that he was the first to paint a nonobjective painting (he dated this work 1911 and located in Russia), but later he soft-pedaled the primacy of the act. In spite of his meticulously kept House Catalogue, this work remained innocent of title, catalogue number, and specific location. To this date no one has been able to identify with certainty the work he had in mind.

Introdução, *op. cit.* p. 13.

²³ Kandinsky referiu-se a *três períodos* do seu *processo de desenvolvimento* que podemos resumir do seguinte modo: 1. *O período de diletantismo* que corresponde à infância e juventude. 2. *O período depois de deixar a escola*, impressionado ainda pelas formas exteriores, *objectos*. 3. *O período relativo à consciente aplicação dos materiais da pintura*, no qual se deu a transição para a *pintura pura* ou *pintura absoluta* e a inevitável passagem para a *o abstracto*. *op. cit.* p. 393.

²⁴ *op. cit.* p. 393.

²⁵ *op. cit.* p. 393.

próprio trabalho. Sobre a desilusão que sentiram com o ensino artístico conservador em Munique, que determinou a busca de novas soluções para a gênese da forma.

Kandinsky conheceu Alexei Jawlensky na escola de Azbé. Ambos estavam na Alemanha para usufruir do ambiente vanguardista de Munique. Os giselistas – Jawlensky e a baronesa Marianne von Werefkin – assim os chamava Kandinsky – habitavam na Giselastrasse. Aliás, os russos Igor Grabar, Dimitri Kardowski e a mulher, a pintora Olga Della-Vos, vindos de São Petersburgo, mudaram-se para a rua de Jawlensky, engrossando assim o grupo dos giselistas. Depois das aulas de Azbé, os pintores russos jantavam em casa da baronesa, onde tinham lugar acesas discussões sobre *o espiritual na Arte*. Sobre a necessidade de criar uma metafísica na qual as suas concepções artísticas se pudessem enquadrar.

De início, Kandinsky instalou-se na antiga vila de Schwabing, no noroeste de Munique, entre a cidade e o campo. Arranjou um ateliê na Georgenstrasse, a dois passos da escola de Anton Azbé. Pouco depois, mudou-se com a mulher, Anja Chemiakine, para a Friedrichstrasse: uma casa confortável, adequada a uma vida desafogada e de hábitos burgueses, semelhante ao que estavam habituados na Rússia.

Nas aulas de Azbé, alguns dos colegas de Kandinsky apelidavam-no, com certo desprezo, de *colorista*; outros, com ironia, de *paisagista*.

Por esta altura, Klee chegou a Munique. Com alguns esquissos de paisagens debaixo do braço, Klee dirigiu-se à Academia de Belas-Artes. Mas, como tinha sucedido a Kandinsky, a academia fechou-lhe a porta. O director, Ludwig von Löffitz, aconselhou-o a frequentar a escola de desenho de Heinrich Knirr onde, apesar de tudo, reinava *une raffaichissante camaraderie*.²⁶ Onde se tocava música no próprio ateliê, usando os cavaletes como estantes de música. Onde permaneceu estoicamente durante dois anos, como Kandinsky, nas aulas de Anton Azbé.



Grupo musical no ateliê de Heinrich Knirr, em 1900, vendo-se Klee, à direita, tocando violino. Os cavaletes de pintura eram usados como estantes de música.

²⁶ J., p. 180.

*Je ne comprenais du tout (avec raison) que de studieuses séances de nu puissent jamais donner naissance à un art quelconque,*²⁷ observou Klee.

Nem nas aulas de Azbé se dava importância ao *poder da paleta*,²⁸ nas palavras de Kandinsky, nem tão pouco nas de Knirr. As aulas de pintura eram aulas de desenho. Não se estudava a cor enquanto movimento cromático. Qualidade luminosa. Energia. A cor servia apenas para colorir desenhos. Um acessório para o pintor, como era isso possível?! A mesma perplexidade e a mesma desilusão. De Kandinsky. De Klee, que continuava dividido entre a música e a pintura. Contudo, queria decidir-se:

*L'idée que la peinture serait ma vraie vocation s'affermir de plus en plus.*²⁹

Nos dois primeiros anos em Munique, Klee relatou no seu diário a vida de um jovem indeciso que tanto queria ser poeta, como caricaturista, músico ou pintor, mas que, e acima de tudo, se queria afirmar como homem.³⁰ *E l'art, dans la suite, en tirerait les conséquences,*³¹ observou. Com mais treze anos do que Klee, Kandinsky, pelo contrário, estava determinado a aprender a pintar, apesar das enormes dificuldades de encontrar um ensino adequado às suas ambições de *colorista*.

Mas o *fin-de-siècle* caracterizou-se pelo apogeu da arte oficial, decidida a impor-se e a manter-se, tentando abafar os movimentos de vanguarda. Desprezando-os, ignorando-os. Brigitte Hermann descreveu este ambiente de contrastes referindo-se a uma série de edifícios públicos que estavam a ser recuperados em Munique para promover a arte conservadora, *comme si le passé devait être hâtivement récapitulé.*³²

A luta de Kandinsky ao lado das vanguardas começou neste momento crucial, quando duas forças contrárias, tradição e inovação, puxando cada uma para seu lado, arrastaram atrás de si uma profusão de dualismos que estiveram na origem do pensamento kandinskiano e kleeneano, entre os quais, matéria e espírito, forma e conteúdo, visível e invisível, realismo e abstracção.

- **Os alunos de Franz von Stuck. O que fazer ao modelo realista?**

Amantes da cor, desiludidos com Azbé e Knirr, Klee e Kandinsky tentaram a admissão à Academia de Belas-Artes no curso de pintura de Franz von Stuck, um dos fundadores da Secessão de Munique, que representava a arte mais moderna da cidade. Stuck era considerado o maior desenhador da Alemanha. Um

²⁷ *op. cit.* p. 25.

²⁸ C. W. A., p. 363.

²⁹ J., p. 38.

³⁰ *Je pense à peine aux arts plastiques, je ne veux travailler que ma personnalité.*

op. cit. p. 36.

³¹ *op. cit.* p. 25.

³² Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 99.

virtuoso. Filho de moleiro, começou a fazer desenhos humorísticos e acabou, em 1889, por receber a medalha de ouro no panteão dos grandes pintores e por tornar-se *Malerfürst, príncipe dos pintores*.



Uma fotografia da Villa Stuck, rodeada de choupos.

Quando Stuck viu pela primeira vez os trabalhos de Kandinsky, um aspirante a pintor, três anos mais velho do que ele, aconselhou-o a frequentar aulas de desenho durante um ano, pois não preenchia os requisitos de virtuosidade gráfica que eram precisos para entrar na academia.

Kandinsky, reprovado. Furioso com a intransigência da instituição, que apenas admitia estereótipos. Desenhos bem desenhados: mas o que era afinal saber desenhar? Só havia um modelo? Que «realismo» era este que, com

algumas diferenças, é certo, se mantinha fiel aos seus princípios de «imitação» do visível? Mas o que era afinal pintar? O que devia fazer a linha que invade a folha de papel para nela deixar a escrita do visível? Da luz, da cor? Ver é reconhecer? Interpretar? Imaginar? Moldar o visível às expectativas visuais? Tudo isto e muito mais? Que mais?

Sem respostas para as suas interrogações, Kandinsky decidiu trabalhar sozinho. Pintar ao ar livre, meditando sobre o *poder da paleta*. Um ano depois regressou e Stuck admitiu-o. Considerou os seus últimos desenhos *expressivos*. Mas depressa o mestre detectou o grande defeito do seu novo aluno: o exagero da cor. A sua *exuberância*. Era preciso trabalhar a forma, o claro-escuro. O traço.

Também aconselhado por Stuck, Klee teve outra sentença: devia dedicar-se à escultura. A mesma desilusão de Kandinsky quanto à coroa de glória do *príncipe dos pintores*, o desenho colorido. Klee confessou ao seu diário:

*Ce qui prouvait qu'il ne comprenait rien au monde de la couleur.*³³

Os alunos de Stuck ouviam religiosamente os conselhos de um mestre exigente que passava a ronda aos trabalhos no fim da semana. Nas aulas, trabalhavam muitos alunos, entre os quais, Hanns Purmann, Alexander von Salzmann, Eugen von Kahler, Albert Weisgerber, Hermann Haller, Emil Cardinaux e Paul Klee.

Mas Klee e Kandinsky não chegaram a relacionar-se nesta altura. Frequentando as aulas de Stuck, talvez se tenham cruzado à entrada da sumptuosa Villa Stuck, rodeada de choupos. Como Franz von Lenbach, que se

³³ J., p. 50.

instalou em Munique na sua Villa à italiana, Stuck habitava o seu templo coroado de glória. A glória dos pintores vindos do século XIX. A glória do modelo «realista» que ambicionavam perpetuar, custasse o que custasse. Mesmo que para isso fosse preciso abafar o grito das vanguardas.

Klee recordou as aulas de Stuck e do seu assistente Ernst Stern:

J'ai un vague souvenir d'avoir vu Kandinsky et Weisgerber, qui faisaient alors partie de l'atelier. Weisberger était une sorte d'élève modèle, Kandinsky ne disait rien et mettait beaucoup d'application et – c'est du moins l'impression que j'eus alors – quelque pédantisme à mélanger les couleurs sur sa palette, opération pour laquelle il collait presque son nez dessus.³⁴

Ambos viriam a manifestar posteriormente opiniões análogas face a esta nova temporada que continuou a caracterizar-se pela predominância do estudo da forma, em detrimento do estudo da cor.

Naturellement, dans le domaine du coloris le défaut ne tenait pas à moi seul. Plus tard, Kandinsky, dans sa monographie consacrée à cette école, l'a jugée de façon analogue.

Si ce maître m'eut expliqué l'essence de la peinture, comme je fus capable de le faire plus tard après l'avoir pénétré de plus en plus, je ne me fusse pas trouvé dans une situation pareillement désespérée.³⁵

Na verdade, os dois pintores frequentaram estes cursos, em muito boa parte, por falta de alternativas académicas. A imposição cega do desenho afigurava-se como uma espécie de nuvem negra que ameaçava os dois novos talentos que, ao fim de um ano de aulas, optaram por um percurso autodidacta.

No entanto, nem tudo foi em vão nas aulas de Stuck. Kandinsky precipitava-se no seu trabalho e o mestre advertiu-o sobre as consequências dessa atitude.

Il me dit que je travaillais trop nerveusement, que je cueillais ce qui était intéressant dès le premier instant et que je le gâchais en retardant trop longtemps la partie aride du travail.³⁶

Tratava-se de uma de questão de método e de ritmo de trabalho que foi detectada por um professor experiente e autoritário. Kandinsky tomou em consideração este reparo quando, em *Do Espiritual na Arte*, distinguiu os três *gêneros distintos* nos seus quadros: *Impressões*, *Improvisações* e *Composições*.³⁷ Entre o

³⁴ *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 106.

³⁵ J., p. 46.

³⁶ *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 105.

³⁷ D. E. A., p. 123.

segundo e o terceiro *gênero*, a diferença no ritmo e no acabamento do trabalho: *súbito, lento e longo*, respectivamente.

Enquanto alguns alunos se contentavam com os ensinamentos de Stuck, outros começavam a reagir contra o rígido sistema acadêmico. Estes conheciam a revolução levada a cabo por Cézanne e por Gauguin, o manifesto de Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, de que foram publicados extractos em alemão nas revistas Pan e Jugend. Outros, como os giselistas, defendiam a ideia de combater o materialismo, de fazer renascer as forças espirituais, de criar *une nouvelle association d'artistes avec une exposition permanente d'oeuvres issues de tous les domaines artistiques*,³⁸ escreveu Kandinsky a Kardovsky, de regresso a São Petersburgo. Na Giselastrasse, os pintores russos convenciam-se que estava prestes a chegar a hora de *o espiritual na Arte*. A hora da arte russa, que pertence ao domínio do sagrado. Do invisível. Da alma humana. Da unidade universal. Em suma, a hora do espírito.

Desiludido com o marasmo do ambiente artístico conservador em Munique e com o sucesso das exposições simbolistas, *onde nada de novo aparecia*, na sua opinião, Kandinsky decidiu fazer uma excursão até à cidade medieval de Rothenburg ob der Tauber. Para pintar. Para sentir interiormente a sua *hora* feérica, como em Moscovo, ao pôr-do-sol. Para reunir na pintura as personagens míticas da Rússia medieval ou romântica da sua infância e a paisagem alemã com as suas cidades encantadas e os seus contos, com os seus prados e os seus cavaleiros. Se a visão humana vive dos hábitos da percepção, Kandinsky procurou em Rothenburg um novo olhar, capaz de ver e de imaginar em simultâneo. Um olhar perscrutador. Revelador. Em suma, um olhar inabitual.

*The spirit has already absorbed the content of accustomed beauty and can find no new nourishment therein. The form of this accustomed beauty gives the accustomed pleasure to the indolent corporeal eye. The effect produced by the work of art remains limited to the realm of the corporeal. Spiritual experience becomes impossible. Hence this kind of beauty often constitutes a force that leads not toward the spirit, but away from it.*³⁹

- **A opção autodidacta e as actividades das vanguardas artísticas**

Kandinsky e Klee optaram por uma aprendizagem independente. O segundo atravessou uma crise existencial depois de se recusar a fazer o exame de admissão às aulas do escultor Rümman, após recomendação de Stuck para o fazer. Era preciso melhorar o desenho. Sempre o mesmo desenho de «imitação»:

³⁸ *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 110.

³⁹ C. W. A., p. 243.

*Tantôt je m'imaginai capable de dessiner, tantôt capable de rien. Au cours du troisième hiver, je reconnus même que, sans doute, je ne saurais jamais peindre. Je songeai à la sculpture et commençai à graver. Il n'y a guère qu'en musique que je n'aie jamais connu d'hésitations.*⁴⁰

Na música sentia segurança. Vinha de uma família de músicos e tinha formação musical. Mas tinha ouvido a sua sentença através das *sete palavras do profeta Rümman*:

*I. Je n'admets pas qu'on me pose des questions. II. Un dessinateur de tout premier ordre, vous ne l'êtes nullement d'ailleurs, comme je le constate. III. Ceci est sans doute assez joliment dessiné. IV. Mais cette tête-là mérite l'attribut: mauvais. V. Ne sont dispensés d'une épreuve que les gens qui ont déjà modelé depuis des années. VI. J'ai dû moi-même faire un jour un travail d'épreuve. (C'est ici que je m'en allai). VII. Bonjour, Herr Klee.*⁴¹

Virou as costas e voltou para Berna, onde viveu quatro anos em casa dos pais, pois não tinha meios próprios de subsistência. Ao contrário de Kandinsky, que não tinha esse tipo de problemas e podia dar-se ao luxo de se dedicar de corpo e alma à sua paixão: a Arte. O pintor russo seguiu o caminho destinado às vanguardas devido à inexistência de um ensino artístico aberto à inovação. Apoiou-se nos russos de Munique. No grupo reunido na casa dos giselistas. Na sua capacidade organizativa e interventiva. Decidiu abandonar a Academia, como Klee, ensinar-se a si próprio e partilhar as suas ambições e as suas convicções com aqueles que, como ele, pretendiam divulgar e legitimar o seu trabalho. Seguiu em frente.

Em Maio de 1901, cinco meses antes de Klee partir para Itália na companhia de Hermann Haller, um conjunto de artistas vanguardistas, entre os quais, Ernst Stern, fundam uma escola de arte no âmbito das actividades da Associação Phalanx. Trata-se de um projecto que visava divulgar e incentivar as novas tendências artísticas que privilegiavam, acima de tudo, a liberdade criativa.



Membros do grupo Phalanx, em Munique, 1902.
Kandinsky, à direita, Gabriele Münter, ao centro.

⁴⁰ J., p. 54.

⁴¹ *op. cit.* p. 51.



Wassily Kandinsky, Cartaz da Primeira Exposição da Phalanx, 1901.



Franz von Stuck, Cartaz da Exposição de Arte Internacional (Secessão), 1893.

A Phalanx organizou doze exposições colectivas até 1904. Kandinsky aderiu à associação e desenhou o cartaz da primeira exposição, inspirado no Jugendstil. Este grupo de artistas da Phalanx reunia-se no cabaré literário e artístico Die Elf Scharfrichter (Os Onze Carrascos), situado no Schwabing. Naquele ambiente fúnebre criado através da decoração dos artistas da revista *Jugend* e *Simplicissimus*, Ernst Stern desenhava linhas ao som da música, processo de criação que muito agradava a Kandinsky,⁴² tal como apreciava as formas abstractas do Jugendstil. Na verdade, Kandinsky anotava frequentemente nos seus cadernos motivos decorativos deste estilo utilizados na cerâmica, na bijutaria e nos móveis que lhe faziam recordar as casas de Vologda.

No início do século XX, Kandinsky apercebera-se de que, para deixar soprar uma lufada de ar fresco na sociedade conservadora, era preciso abrir as portas não só à produção de obras inovadoras, mas também a uma rigorosa fundamentação dos conceitos artísticos subjacentes. O período que se estendeu de 1898 a 1906 revela-se bastante elucidativo da intensa actividade de Kandinsky em prol da divulgação da sua pintura. Participou em diversas exposições, nomeadamente em Odessa e em Moscovo, na Secessão de Berlim e de Munique, com o grupo Die Brücke, em Dresden, no Salão dos Independentes, no Salão do Outono e na associação Les Tendances Nouvelles, em Paris, bem como na Phalanx, em Munique, assumindo o cargo de presidente da associação em 1902. Completava-se o triângulo da vanguarda artística europeia que Kandinsky privilegiava: França-Alemanha-Rússia.

Apesar do muito empenho que demonstrou na organização das actividades da Phalanx, trazendo a Munique artistas de várias tendências e proveniências, demonstrando desde logo o desejo de unir e não de separar as expressões artísticas, a verdade é que Kandinsky continuava apenas a agradar a um pequeno

⁴² Kandinsky sentia-se particularmente fascinado por um dos números executados no cabaré, no qual o pintor Stern produzia “desenhos musicais” movendo o lápis sobre uma folha ao ritmo da música.

Ulrike Becks-Malorny, Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção, Colónia, Taschen, 2007, p. 15.

círculo de amigos. As exposições eram consideradas uma ousadia e recebiam severas críticas ou, pior ainda, um pesado silêncio. Se o seu propósito de agitar o ambiente apático da sociedade muniquense não teve muito sucesso, esta situação acabaria por se transformar num estímulo para a sua luta de vanguarda. Era preciso insistir. Ter paciência. Para além disso, divulgar as suas ideias começava a ser uma prioridade:

*I want people to see finally what lies behind my paintings.*⁴³

Confessaria Kandinsky a Will Grohmann em Novembro de 1915. Esta vontade e esta necessidade determinaram a evolução da sua obra conceptual que, por um lado, se foi adaptando às adversidades e às circunstâncias da sua vida e, por outro, o levou a relatar e a criticar sarcasticamente a actividade artística em Munique, nomeadamente as exposições organizadas pela Kunststadt no Glaspalast:

*A huge building, consisting of seventy-five different-sized rooms, its interior so carefully designed to be secluded from the light that, wandering around this labyrinth on a dull day, one asks oneself, “why built it of glass from floor to roof?” But these times, it’s easier to hide from the sun in a glass building than to shut out the “fresh air” of art.*⁴⁴

Entretanto, Klee partira para Itália em Outubro de 1901, na companhia de Hermann Haller, amigo e companheiro da desilusão Stuck. A viagem durou cerca de seis meses que foram empregues a ver museus, a ir a concertos e a pintar. Impressionado pela grandeza da arte clássica, em Roma sentiu que devia continuar a aprender a desenhar. Inscreveu-se na Associação dos Artistas Alemães para se dedicar ao estudo da anatomia humana, *como um médico*.⁴⁵ Confessou ao seu diário:

*Je ne voudrais jamais avoir à me reprocher de dessiner mal par ignorance.*⁴⁶

Klee reconheceu a importância do desenho de modelo. Não a ditadura do desenho, como em Knirr, Azbé ou Stuck, mas como ferramenta útil à representação do corpo humano, desenhado não como estamos habituados a reconhecê-lo na visão. Mas como *poderia ser*, observou. Pois não se desenha a Natureza a si própria? Era junto dela que estavam os grandes ensinamentos. Haller e Klee desenharam-na, como Goethe, observando a metamorfose das plantas, em Itália.

⁴³ *apud* C. W. A., p. V.

⁴⁴ *op. cit.* p. 48.

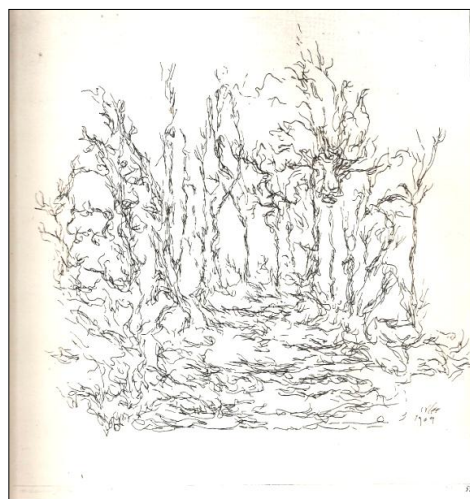
⁴⁵ J., p. 79.

⁴⁶ *op. cit.* p. 94.

*Dans le parc de la villa Borghèse, je dessinai quelques troncs d'arbres d'une frappante conformation. Les lois linéaires ici sont analogues à celles du corps humain, bien que plus liées. J'exploite aussitôt cette observation dans mes compositions.*⁴⁷

Mas, para Klee o uso da cor constituía ainda uma dificuldade. Havia um *longo combate* a travar nesse domínio:

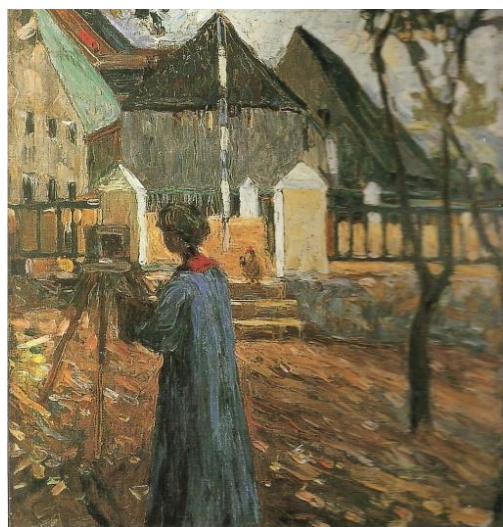
*Je reconnais qu'il [Haller] est plus avancé quant au coloris. [...] Mais dans le dessin c'est moi qui le corrige.*⁴⁸



Paul Klee, *Jardim abandonado*, 1908

Enquanto Klee estava ausente de Munique, cidade onde regressaria de vez apenas em 1906, já casado com Lily Stumpf, Kandinsky encetava o seu trabalho de reflexão teórica sobre a Arte, com o artigo *Crítica das críticas*, publicado em Moscovo (1901). Será o primeiro de um longo caminho de textos teóricos publicados na Alemanha, na Rússia e em França, nos quais o pintor se vai inspirar no seu próprio trabalho para questionar a evolução artística do seu tempo. Paralelamente a esta actividade, Kandinsky inicia outra: a de professor, na escola da Phalanx .

A Escola de Desenho e Pintura W. Kandinsky abriu nesse mesmo ano, no Schwabing. Três andares de ateliês na Hohenzollernstrasse. Aulas de escultura, pintura, desenho, esboço.



Wassily Kandinsky, *Gabriele Münter a pintar em Kallmünz*, 1903

Kandinsky vai receber uma aluna vinda da aula de modelação do escultor Hüsgen. A escola de Kandinsky aceitava mulheres. Na verdade, a Academia das Belas-Artes continuava a não aceitar estudantes do sexo feminino devido às aulas de modelo nu, consideradas impróprias para o olhar ingénuo da mulher. O imperador Guilherme II era um defensor da fórmula *Kinder, Küche, Kirche* (*Filhos, Cozinha, Igreja*), razão pela qual o lugar das mulheres era em casa e não na escola. Kandinsky transformou-se, por força das circunstâncias, num professor de mulheres-artistas, marginalizadas pela sociedade conservadora. Impossível de ensinar,⁴⁹ Gabriele Münter, Ela,⁵⁰ como era conhecida pelos amigos, era uma aluna especial com um

⁴⁷ *op. cit.* p. 88.

⁴⁸ *op. cit.* p. 74.

⁴⁹ *És irremediável como aluna - é impossível ensinar-te seja o que for.*

apud Marta Fidalgo in *Noite e O som amarelo* de Wassily Kandinsky, Anabela Mendes (org.), Livro-Programa do espectáculo homónimo, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, p. 19.

professor especial que respeitava os alunos e lhes deixava espaço para exercerem a sua criatividade: Kandinsky. Ela tornar-se-ia a sua companheira nos catorze anos seguintes. Convidados a participar num curso durante o Verão de 1902, em Kochel, alguns alunos e alunas da Phalanx acompanharam o mestre em sessões de pintura no sopé dos Alpes Bávares.

Num ambiente de cumplicidade e mútua admiração, Ella e Kandinsky estreitaram os laços de uma relação intensa que duraria até ao início da Primeira Guerra Mundial e que seria acompanhada por uma profícua troca de correspondência: mais de quinhentas cartas foram enviadas pelo pintor a Ella.⁵¹

No entanto, devido à falta de alunos, a escola fechou as suas portas e Kandinsky decidiu abandonar definitivamente, em Abril de 1904, a associação na qual depositara grandes expectativas de liderança e de inovação artística. Com a escola encerrada, Peter Brehrens propôs a Kandinsky a direcção de um curso de pintura decorativa na nova Escola de Artes Aplicadas de Düsseldorf que o pintor não aceitou:

*Le danger de l'ornementation se dressait clairement devant moi, la stérile existence-fantôme des formes stylisées ne pouvait que m'effrayer.*⁵²

Esta recusa teve implicações na evolução do pensamento de Kandinsky. Não ocupou o lugar na escola de Düsseldorf, provavelmente, não por se sentir incapaz de desempenhar o papel de professor, pois não hesitara em relação à Phalanx, nem mais tarde, em Moscovo, nos Svomas e nos Vkhoutemas, ateliês de pintura, nem quando Gropius o convidou para ser mestre da forma no Bauhaus. Mas sim pelo receio que a Arte fosse confundida com o ornamento decorativo. Esta possível confusão vai levá-lo a percorrer um caminho inevitável até à forma abstracta, até ao seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*, precisamente pela reflexão teórica a que deu origem, como aquela que manifestou precisamente em *Do Espiritual na Arte*:

*Apesar de tudo, a arte ornamental não é totalmente desprovida de vida. Ela possui a sua própria vida interior. [...] Um ornamento oriental é, interiormente, muito diferente de um sueco, negro ou grego. Não é por acaso que se diz dos tecidos estampados que são alegres tristes, sérios, vivos, etc., utilizando os mesmos epítetos que os músicos quando querem precisar a interpretação de uma peça (allegro, serioso, grave, vivace).*⁵³

⁵⁰ *Elle aime la musique, a beaucoup joué du piano, s'est essayée à composer, à chanter avec Kothe, elle adore danser et patiner. Elle lui dit que ses amis l'appellent "Ella".*

Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 134.

⁵¹ Estão publicadas as inúmeras cartas que o casal trocou entre si: Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences 1902-1914*, Londres, Prestel, 2001.

⁵² *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 142.

⁵³ D. E. A., pp.100-101.

Quer isto dizer que Kandinsky identificou a razão pela qual as formas ornamentais podiam ser reconhecidas no mundo da Arte: elas possuíam a sua *própria vida interior*. Era preciso identificar nelas uma força interior capaz de provocar, como na música, uma *vibração* espiritual. Sensível. Ora, onde há expressão, há *vida*. Não se tratava, portanto, de uma estilização de elementos, mas de uma síntese depurada, ou seja, de um processo que implicava abolir os elementos secundários de modo a encontrar os elementos essenciais da forma. A *ressonância interior* certa. A geometria expressiva certa. A simplificação certa.

Contudo, os elementos decorativos podiam funcionar apenas como *símbolos*, como *hieróglifos*, cujo significado mais profundo se vai perdendo com o uso. Com os hábitos visuais:

*Por exemplo, um dragão chinês não perde completamente a sua aparência física; e, no entanto, ele inquieta-nos tão pouco que podemos tranquilamente suportá-lo num quarto de dormir, ou numa sala de jantar, da mesma maneira que uma toalha bordada com margaridas.*⁵⁴

O olhar não se deixa impressionar apenas pela forma exterior. Oca. *Dragão chinês* ou *margaridas*, enquanto formas sem conteúdo, produzem *ressonâncias interiores* tão ténues que se assemelham.



Paul Klee, *Virgem na árvore*, 1903

Contrariamente a Kandinsky, fascinado pelo poder expressivo e musical da cor, Klee sentia-se mais atraído pelo traço. *Je serai relativement satisfait de mes gravures*,⁵⁵ escreveu no diário (Junho de 1905), depois de ter criado um conjunto de onze gravuras de tendência simbolista, a que chamou *Invenções*. Divulgadas em 1906, na exposição da Secessão de Munique, estas imagens aproximam-se do espírito literário da decadência: marcadamente pessimistas, por vezes sarcásticas e neurasténicas, mostram-nos pesadelos povoados de figuras estranhas como a *Fénix Alada*, ser

antropomórfico, o *Herói com a Asa*, ser andrógino mutilado, a *Virgem na Árvore*, corpo feminino deformado ou os *Comediantes*, máscaras horrendas de olhar alucinado.

Nesta época, também Kandinsky fez experiências recorrendo à técnica da gravura, mas realizada numa matriz de madeira. Em 1903, produziu uma primeira série com o título *Poemas sem palavras*, publicada num álbum em Moscovo, seguida de uma segunda série, com o título *Xilogravuras*, em alusão ao xilofone, publicada em Paris, cerca de três anos depois.

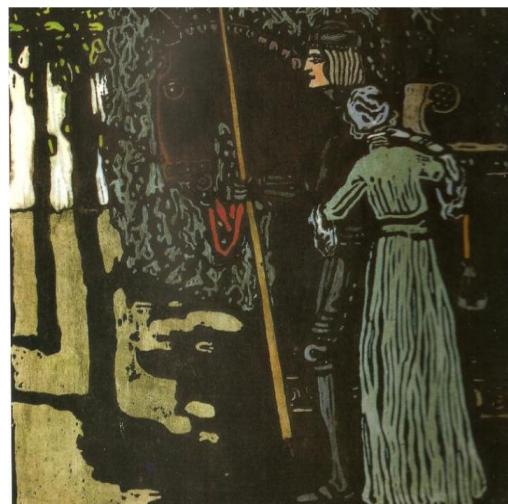
⁵⁴ *op. cit.* p. 101.

⁵⁵ *Les gravures, je les considère comme mon opus premier achevé, ou plus exactement résolu.* J., p. 190.

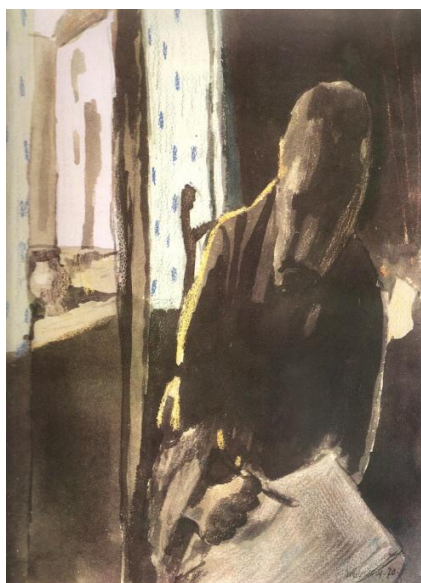
Um apelo à correspondência entre a imagem visual e a música, uma linguagem abstracta *com acesso directo à alma*. Um apelo que, na verdade, Klee também sentia:

*De plus en plus s'imposent à moi des parallèles entre la musique et l'art plastique. Et cependant je n'arrive point à les analyser. Les deux arts sont certainement d'une nature temporelle, on pourrait le démontrer facilement.*⁵⁶

Quando Klee, em Setembro de 1906, regressou a Munique, instalou-se com a mulher no Schwabing, ao lado da casa que Kandinsky alugaria dois anos mais tarde, na Ainmillerstrasse. Para sobreviverem, Lily dava lições de piano e Klee ocupava-se da casa e do filho, Felix. A Arte preenchia o tempo que sobrava das suas tarefas caseiras. Enquanto Kandinsky atravessava um período agitado na companhia de Ella, viajando pela Europa e pela Rússia, os primeiros anos de Klee, em Munique, foram dedicados a experimentar novas técnicas de pintura e de desenho, bem como a ler. Ambicionava ser ilustrador.



Wassily Kandinsky, *Adeus*, 1903



Paul Klee, *O artista à janela*, 1909

Uma das suas leituras foi *Candide* de Voltaire: *un livre tout à fait unique*.⁵⁷ Tinha sido seduzido pela *expressão justa* e a *economia rigorosa* que caracterizava a escrita de Voltaire. Klee identificou nela o seu traço económico: linhas simples, primitivas, esquemáticas que se assemelhavam à espontaneidade da arte infantil. Embora não gostasse que o seu desenho fosse comparado a uma expressão ingénua, própria das crianças.

Klee só iniciou as ilustrações do livro de Voltaire em 1911, cerca de cinco anos depois de o ter lido. *Atacou* a linha, difícil de encontrar. Como também era difícil estabelecer a coincidência entre exterior e interior. Entre forma e conteúdo: as mesmas preocupações de Kandinsky sobre o fazer pictórico, que Klee referiu nos seus diários:

*Comment jeter un pont de la façon la plus libre entre l'intérieur et l'extérieur? O ravissante ligne de ce pont élançé – un jour à venir!*⁵⁸

⁵⁶ *op. cit.* p. 180.

⁵⁷ *op. cit.* p. 196.

⁵⁸ *op. cit.* p. 227.

Klee era um olhar à procura de significados para o visível. De uma pincelada musical. De uma técnica capaz de aguarelar. De sobrepor tonalidades. De riscar numa placa de vidro escurecida. De projectar sobre o papel, com a ajuda de uma placa de vidro e de uma fonte de luz, as linhas deformadas de uma imagem. De tapar um dos olhos ou de inverter o desenho, de modo a iludir os hábitos do cérebro, vendo assim a forma *ganhar plasticidade*.⁵⁹ Em suma, uma técnica capaz de *fortalecer* os seus *estudos naturalistas* e, sobretudo, de procurar a marca do desenho divino na Natureza:

*Suis-je Dieu? J'ai accumulé tant de grandes choses en moi!*⁶⁰



Paul Klee, Flores crescendo em vasos, 1908

A Natureza, o grande tema da génese do visível, em Klee. Da sua alma panteísta que se sentia divina, mas a viver *absolutamente só, e por si só*, na *cidade dos cinco mil pintores*: a Munique de Kandinsky. De Knirr. De Stuck. De Rümman. Da Academia. Enquanto *aluno de Stuck*, tinha conseguido expor as suas gravuras na Secessão. Ser *aluno de Stuck*, significava uma porta aberta para a Secessão. Neste aspecto, as aulas não tinham sido em vão. Mas a sua profunda ambição era aproximar-se da Natureza, ultrapassando os clássicos estudos da Natureza. À Stuck. Como e o que *tornar visível*? O crescimento das plantas, a vida que nelas existe?

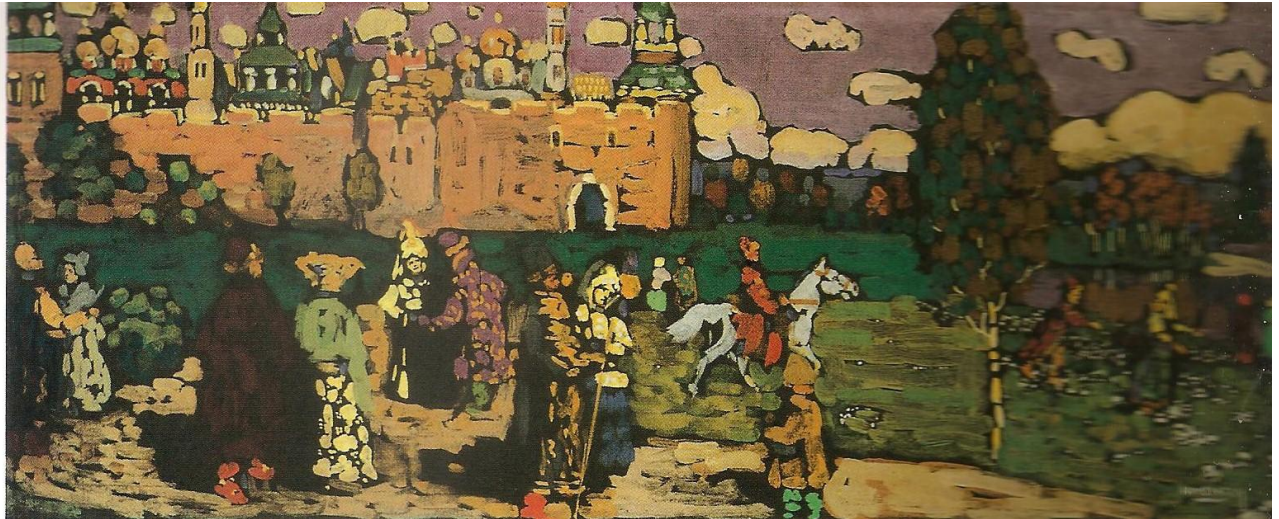
*J'ai réussi à convertir directement la "nature" en mon style. La notion d'étude est dépassée. Tout sera du Klee, peu importe qu'il y ait entre l'impression et sa reproduction des intervalles de plusieurs jours ou seulement de quelques instants.*⁶¹

O mais importante era preservar *o seu estilo* em relação à Natureza, fosse através de um traço rápido e espontâneo, fosse através de estudos mais demorados. Não se precipitar, tinha dito Stuck a Kandinsky. Talvez por isso o pintor russo tenha dividido as suas pinturas de acordo com o ritmo do trabalho. Enquanto Klee dedicava o seu trabalho autodidacta em busca de um novo naturalismo, *o seu próprio estilo*, Kandinsky continuava a preferir temas românticos inspirados nos mundos míticos da Idade Média. De Moscovo, bela e sonhadora. Sagrada e solene como um ícone.

⁵⁹ *op. cit.* p. 177.

⁶⁰ *op. cit.* p. 189.

⁶¹ *op. cit.* p. 198.



Wassily Kandinsky, *Cena russa*, 1904

Klee atravessou uma fase experimental que lhe permitiu inventar a técnica de pintura em vidro combinada com a técnica de água-forte, descrita em pormenor no seu diário.⁶² Produziu cerca de cinquenta quadros, utilizando a ponta de uma agulha para desenhar numa superfície brilhante e transparente, geralmente coberta de tinta preta. Conseguia assim um traço semelhante ao da gravura através da acção de um instrumento riscador que retirava a primeira camada de tinta. Esta técnica permitia-lhe tirar partido da brancura de um traço inicial que invadia um fundo negro. Como uma onda de luz. Depois pintava o outro lado do vidro, colorindo as linhas e as formas de modo a criar um efeito diferente, não só do tradicional desenho a grafite sobre papel, como da técnica de água-forte.



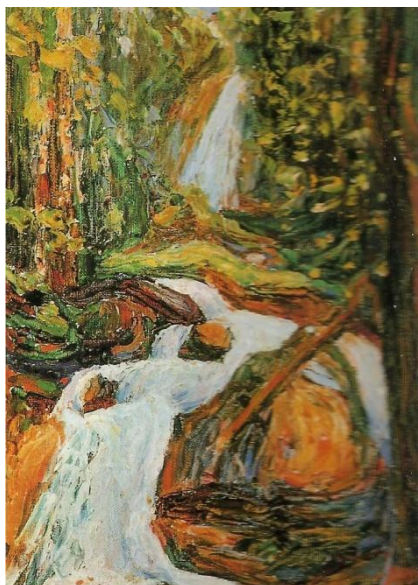
Pinturas em vidro na casa de Kandinsky, em Munique, na Ainmillerstrasse, cerca de 1913.

Em Outubro de 1908, quando Kandinsky se mudou para o número 36 da Ainmillerstrasse, o jovem historiador e crítico da arte, Wilhelm Worringer, publicava a sua tese de doutoramento – *Abstraktion und Einfühlung (Abstracção e Empatia)* – na editora Piper, a mesma que publicaria, dois anos depois, *Do Espiritual na Arte*. Através de um estilo claro e convincente, enraizado na estética psicologista, as teses de Worringer antecederam a pintura abstracta de Kandinsky. Fortes ventos agitavam a Munique conservadora. Estava em curso uma profunda ruptura epistemológica na Arte, capaz de provocar

⁶² 1) *Recouvrir complètement la plaque de verre avec du blanc détrempté, au besoin par pulvérisation.* 2) *Tracer de la pointe le dessin dans cette couche à l'état sec.* 3) *Fixer.* 4) *Ajouter du noir ou des surfaces colorées.*
op. cit. pp. 199-200.

uma gigantesca e imparável onda dicotómica que se propagou na viragem do século e que não devemos esquecer: visível e invisível, exterior e interior, matéria e espírito, realismo e abstracção. Importa sublinhar, portanto, desde já, não só a influência determinante de Theodor Lipps e de Worringer em Kandinsky, mas também em Klee,⁶³ através do conceito de *Empatia* que esteve na origem de um «novo naturalismo».

Enquanto Klee se concentrava justamente no estudo da Natureza, Kandinsky continuava com o seu propósito de realizar a síntese das expressões artísticas. Na companhia do jovem músico e compositor



Wassily Kandinsky, *Kochel, Cascata I*, 1900

ucraniano Thomas von Hartmann e da mulher, a russa Olga Arkadievna, Kandinsky passou uns dias em Kochel e em Urfeld, em Dezembro de 1908.

Ambicionavam realizar em conjunto uma composição para alco, abstracta, sem personagens definidas, nem enredo. Apenas sons e cores que atingiriam directamente a alma humana.

Hartmann, compositor precoce, tinha escrito, aos vinte e um anos, a música para o ballet *A Flor Escarlata* dançado em Moscovo e São Petersburgo por Nijinski e Pavlova. Conhecia o trabalho do seu tio Viktor Hartmann que inspirou Modest Mussorgski a compor *Quadros de uma exposição*, a interpretação musical de um conjunto de pinturas. Como Kandinsky, Hartmann procurava novos caminhos contra o materialismo, amava os contos russos, interessava-se por

teosofia, por discutir a relação entre Deus e o Universo, pela relação entre pintura e música. Acreditava na missão espiritual dos artistas.

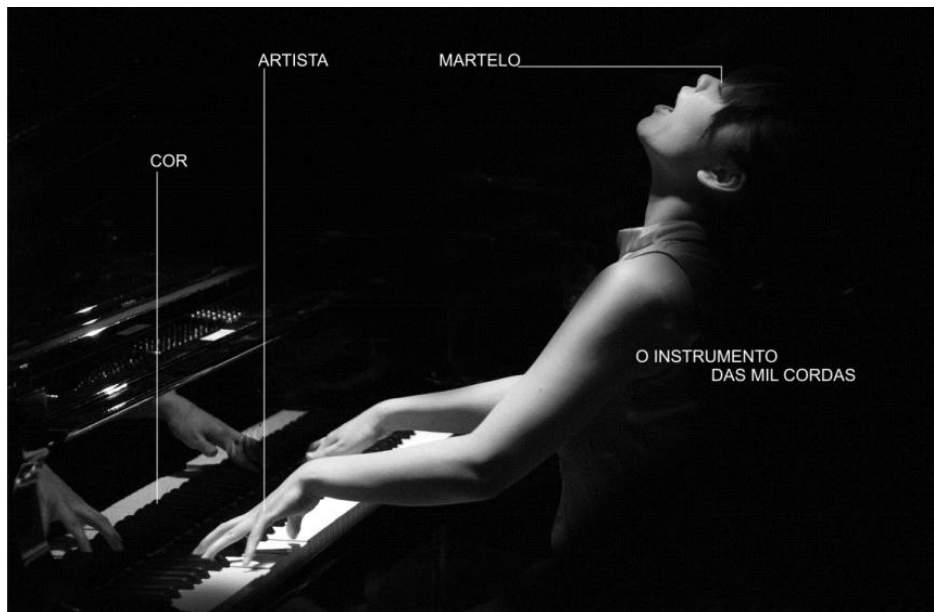
Neste ambiente de partilha, a que se veio juntar Ella, Kandinsky redigiu o texto de uma composição abstracta intitulada *Riesen (Gigantes)*, a primeira versão de *Der Gelbe Klang (O som amarelo)*. Kandinsky chegou à arte abstracta, pela música. Pela cor, a *tecla*. Pelo olhar, o *martelo*. Pela alma humana, o *instrumento das mil cordas*. Pela *mão* que é o artista, o qual, *ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa*.⁶⁴

⁶³ Christian Geelhaar defendeu a tese da influência notória e directa de Worringer em Klee:

Les réflexions qu'il consigne dans son journal en octobre et en novembre 1908 (Nos 840 et 842) semblent s'appliquer à l'ouvrage que viens d'achever Worringer: Au lieu de livres ou de "confédérations de mots", à la place de volumes, je me réjouis d'une parole vivante et stimulante. Il faut naturellement des auditeurs. Elle doit compter de nombreux intervalles, au moins à l'état latent. Les notes de 1902, les premières reproduites ci-dessus, prouvent à quel point l'artiste se devait se sentir directement concerné par les thèses de Worringer.

Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972, pp. 24-25.

⁶⁴ D. E. A., p. 60.



Interpretação dos conceitos de alma humana e de cor, em Kandinsky

Chegou ainda à arte abstracta pela *innerliche Notwendigkeit* (*necessidade interior*) da sua alma russa. Pelas suas afinidades com Hartmann vividas naqueles quinze dias de partilha espiritual, *Sobornost*.⁶⁵ Pelas suas invulgares capacidades sinestésicas. Pela *Meda de Feno* de Monet. Pela sua luta ao lado das vanguardas artísticas, em Munique.

Depois desta experiência, a tendência abstraccionista de Kandinsky entrou numa fase de grande maturação, pois tinha chegado à conclusão que o objecto *prejudicava* a pintura, tornando-se num ruído indesejável:

Mais tarde, já em Munique, fiquei extasiado com um espectáculo inesperado no meu ateliê. Começara a anoitecer. Eu regressava a casa com o meu estojo de pintura depois de um estudo, quando subitamente me deparei com uma imagem indescritivelmente bela e repleta de brilho interior. De início fiquei perplexo, mas depois depressa me aproximei daquele quadro enigmático, cujo conteúdo era incompreensível e no qual nada mais via do que formas e cores. Descobri de imediato a chave do mistério: tratava-se de um quadro pintado por mim, que estava encostado à parede. No dia seguinte, tentei obter essa mesma impressão do

⁶⁵ *Sobornost* (Russian: Собо́рность "*Spiritual community of many jointly living people*")^[1] is a term coined by the early Slavophiles, Ivan Kireevsky and Aleksey Khomyakov, to underline the need for cooperation between people at the expense of individualism on the basis that the opposing groups focus on what is common between them. Khomyakov believed the West was progressively losing its unity. According to Khomyakov this stemmed from the west embracing Aristotle and his defining individualism; whereas Kireevsky believed that Hegel and Aristotle represented the same ideal of unity. Khomyakov and Kireevsky originally used the term *sobor* to designate cooperation within the Russian *obshchina*, united by a set of common convictions and Orthodox Christian values, as opposed to the cult of individualism. As a philosophical term, it was used by Nikolai Lossky and other 20th century Russian thinkers to refer to a middle way of co-operation between several opposing ideas.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Sobornost>, consultado em 2 de Abril de 2012

quadro, desta vez à luz do dia. Contudo só consegui em parte: identificava constantemente os objectos num dos lados e faltava-me o brilho delicado do crepúsculo. Agora eu tinha a certeza de que o objecto prejudica os meus quadros.⁶⁶

Um ano depois da experiência com Hartmann, em Janeiro de 1909, a baronesa Werefkin e Jawlensky, Ella e Kandinsky fundaram a Nova Associação de Artistas de Munique (Neue Künstlervereinigung München – NKVM). Era preciso dar continuidade à obra do grupo da Phalanx. Expor. Convidar artistas estrangeiros, aqueles que trabalhavam em torno do objectivo de realizar a síntese das artes, também grata a Jawlensky. A Kandinsky que aceitou ocupar o cargo de presidente. Que desenhou o cartaz, o emblema e o cartão de sócio da NKVM.

Os seus membros reuniam-se na casa dos giselistas.

Artistas russos, alemães, franceses. Vladimir von Bekhteiev, Alexander Sakharoff, que colaborou em

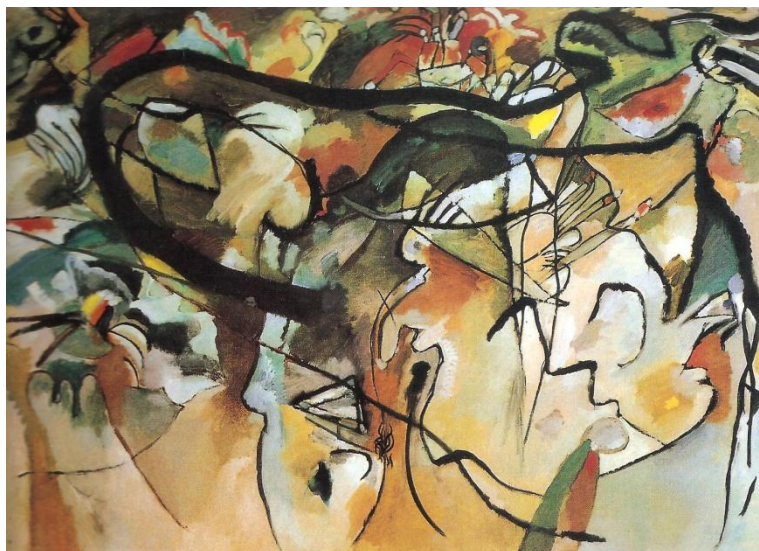
O som amarelo, e Alfred Kubin, *des habitués*. Vladimir Izdebski, estudante em Munique. Organizador da primeira exposição internacional em Odessa que apresentará obras de artistas modernos, entre os quais, Kandinsky e Münter, os irmãos Bourliouk, Jawlensky e Werefkin, Larionov.

Mas nem tudo correu bem e Kandinsky, alvo de severas críticas desde a primeira exposição da NKVM por insistir demasiadamente no caminho para a abstracção, partiu sozinho para Moscovo e, durante os dois meses que se seguiram, correspondeu-se com Ella. Divulgou as suas obras em exposições, em Odessa e em São Petersburgo, e iniciou para a revista russa *Apollon* um conjunto de artigos intitulado *Cartas de Munique* (1909-1910).



Wassily Kandinsky, Cartaz da Nova Associação de Artistas de Munique, 1908-1909.

⁶⁶ *apud* Marta Fidalgo, in *Noite e O som amarelo* de Wassily Kandinsky, Anabela Mendes (org.), Livro-Programa do espectáculo homónimo, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, p. 23.



Wassily Kandinsky, *Composição V*, 1911

Em breve enfrentaria uma nova desilusão: depois de ver rejeitada a sua *Composição V* pelo júri da terceira exposição da NKVM, com pretexto de não cumprir as dimensões regulamentadas, abandonou outra vez uma associação que ajudara a fundar. No entanto, a publicação de *Do Espiritual na Arte* – lida numa versão simplificada no Congresso de Todos os Artistas Russos em São Petersburgo – representou uma grande vitória pessoal.



A Casa dos Russos, em Murnau, 1910.

Na Primavera de 1911, Kandinsky e Ella, instalam-se novamente em Murnau. Na Casa dos Russos. Longe da tensão citadina, vão atravessar um período particularmente produtivo, trabalhando em conjunto, trocando impressões. Com o casal giselista, Werefkin e Jawlensky, vizinhos em Murnau, a passar férias. Aqui terminou a primeira versão da sua obra-mestra, cuja revisão para língua alemã esteve a cargo da companheira. Aqui começou a grande *viragem espiritual* na arte. Manifestação da alma russa. Contra a ditadura do materialismo. Do modelo Stuck. A favor de

Kandinsky. Da Abstracção. Da síntese das artes. Da Grande Época do Espiritual.

Entretanto, em 1910, Klee faz a sua primeira exposição individual no Kunstmuseum de Berna. Apresentou 56 obras representativas das suas experiências pictóricas, as quais seriam também expostas em Zurique, em Winterthour e em Basileia. Cerca de dois anos depois, quando a Piper imprimia a terceira edição de *Do Espiritual na Arte*, chegava a vez de Kandinsky fazer a sua primeira exposição individual. Em Berlim, na galeria Der Sturm. 64 obras representativas da evolução do seu trabalho entre 1902 e 1912. Herwarth Walden reconheceu o sucesso merecido de Kandinsky. Finalmente, cerca de quinze anos depois de ter

chegado a Munique. De ter frequentado a escola de desenho de Anton Azbé. De ser aconselhado por Stuck a deixar as suas cores exuberantes. Finalmente, algum reconhecimento:

*Vous êtes un artiste tout à fait extraordinaire. Je suis tellement fier de cette exposition. C'est la chose la plus poignante que l'Europe ait à offrir actuellement. Quelque chose comme la Composition II n'a jamais existé auparavant. Quel génie! Quelle force vitale. Puissance et art. Je suis complètement bouleversé.*⁶⁷

A vitória da cor: uma *qualidade*, em Klee. Um timbre. *Pois nem régua nem balança permitem avaliá-la.*⁶⁸ Escapa à medida e ao peso. Às leis da matemática, às quais Deus, de acordo com Galileu, teria recorrido para construir o Mundo. Mas Klee não estava na posse de todos os elementos da linguagem visual, faltava-lhe ainda sentir o poder da cor:

*Parfois me captive la résonance de la couleur, mais pris au dépourvu, je n'ai pas les moyens pour la retenir. (1908).*⁶⁹

Em Fevereiro de 1911, Klee deu início ao registo de todos os seus trabalhos num catálogo manuscrito. Um inventário minucioso de toda a sua produção artística, o reflexo de um espírito metódico que, como Kandinsky, sentia uma enorme curiosidade pela *ressonância* da cor. Pelos mistérios da luz. Difíceis de perscrutar no céu cinzento de Munique.

Por sua vez, Kandinsky, em Murnau, dedicou-se à decoração do interior da Casa dos Russos. Os móveis, as paredes e a balaustrada da escada foram invadidos por motivos decorativos. Pela cor. Sentia-se a novamente *a viver dentro da pintura.*⁷⁰ Como em Vologda.

Na sua casa-pintura, Kandinsky instalou um ateliê – *Companhia dos pintores sobre vidro* – de modo a poder partilhar com os amigos esta técnica típica na arte popular de Murnau. No ateliê vão fazer as suas experiências, entre outros, Ella, Macke e Marc.



Escada com cavaleiros pintados por Kandinsky, cerca de 1910, na Casa dos Russos.

⁶⁷ apud Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 242.

⁶⁸ E. A., p. 23.

⁶⁹ J., p. 219.

⁷⁰ C. W. A., p. 368.

Sensível desde Vologda à expressão plástica popular, o pintor russo produzirá uma série de pinturas sobre vidro, utilizando os mesmos contornos finos e negros das pinturas bávaras. Os mesmos temas da Rússia, o ícone, o dilúvio, o cavaleiro, S. Jorge, padroeiro de Moscovo. O cavalo, o horror pela brutalidade sobre os animais. Presente em Marc. Bem como na obra de Chagall e de Dostoïevski.



Wassily Kandinsky, gravura para o álbum *Klänge*, 1912.

E em *Klänge (Sonoridades)*, o álbum musical que Kandinsky dedicou aos pais. Trata-se de uma síntese entre poesia e imagem, na qual a fonética das palavras é tão, ou mais, importante do que seu significado. O som da palavra. Kandinsky ambicionava encontrar uma linguagem universal. O leitor, o ouvinte, era convidado a distanciar-se da língua alemã para apreciar a sua qualidade sonora. A sua energia. A sua música. Poemas em prosa acompanhados de um conjunto de gravuras em madeira. O coroar de um caminho até à síntese das artes. Até à abstracção. O objectivo era fazer tocar as cordas de todas as almas, provocando uma vibração espiritual. Apesar das diferenças, Kandinsky

acreditava que a Arte podia unir as pessoas. Fomentava essa união.

Funcionando como *Klänge*, as palavras alemãs ou russas constituíam, na verdade, uma linguagem universal. Podiam traduzir essa ideia de *Sobornost*, comunidade espiritual, enraizada nos diferentes movimentos *eslavofelistas* que se desenvolveram durante século XIX na Rússia. Talvez se encontre aqui uma das raízes da obsessão espiritualista kandinskiana. Contudo, o historiador Dmitriï Sarabianov, na sua obra *Wassily Kandinsky no Contexto da Cultura Russa*, descreveu precisamente *a originalidade da sua dupla cultura*,⁷¹ como referiu Natalia Adaskina. Kandinsky, pintor russo, vivendo na Alemanha.

- **Der Blaue Reiter. O encontro entre Kandinsky e Klee**

Depois da Phalanx e da NKVM, seguiu-se Der Blaue Reiter. Um grito de irreverência e de persistência de Kandinsky. Vejamos os acontecimentos que o antecederam.

O pintor russo passou uns dias com o casal Franz Marc, em Siedelsdorf. No campo. Ambos procuravam um nome para o almanaque. Ambos gostavam de animais. De cavalos. Da cor azul. Der Blaue Reiter. O nome escolhido para um movimento a favor, em primeiro lugar, de uma ampla comunidade artística que tinha o objectivo de promover a síntese das artes, em segundo lugar, de acolher uma grande variedade de obras de diferentes tendências, épocas e proveniências. O mesmo princípio de unidade espiritual que presidiu à Grande Utopia, projecto apresentado por Kandinsky na Primeira Conferência de Assuntos Museológicos, em Moscovo, a 11 de Fevereiro de 1919, no âmbito da construção dos Museus de Cultura Artística.

⁷¹ Natalia Adaskina, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 33.

*Barriers are overturned by the march of necessity. Explosions demolish the walls that lie in its way; slowly, pedantically, the stones are removed from its path. The forces that serve this necessity mass themselves gradually, with unyielding stubbornness. The forces that oppose this necessity are fated nonetheless to serve it.*⁷²



Wassily Kandinsky, projecto para a capa do almanaque Der Blaue Reiter, 1911.

Este era o propósito da Grande Utopia. Estava em causa a criação de um novo sistema museológico. Com uma nova lógica na organização das colecções. Subjacente estava uma questão epistemológica que Kandinsky defendeu em Der Blaue Reiter: era preciso conciliar pares tradicionalmente opostos – abstracção e realismo – em torno de uma «unidade complementar». Apesar das diferenças exteriores entre as obras, a raiz espiritual da arte mantinha-se. Universal. Unificadora. Curiosamente, as diferenças exteriores revelavam-se a razão de ser da unidade interior: os opostos atraem-se, pois a tensão gerada entre eles constitui uma força poderosa.

Kandinsky deitou mãos ao grupo Der Blaue Reiter, nome que evoca o cavaleiro do Apocalipse, mensageiro de uma nova era, cujo poder residia no espírito. Energia. Vida. Caminho para a construção de uma Obra Monumental. Sem fronteiras. Para a unidade entre os artistas:

*On a l'impression, devant les œuvres nouvelles, d'être plongé dans un songe et d'entendre les cavaliers de l'Apocalypse déchirer les airs; on sent une tension artistique monter sur l'Europe – partout des nouveaux artistes se font signe: il suffit d'un regard, d'une poignée de mains, pour se comprendre.*⁷³

Foi neste espírito de fraternidade, descrito aqui por Franz Marc, que Kandinsky encontrou Klee, seu vizinho na Ainmillerstrasse. Louis Moilliet, *Luli*, vai apresentá-los. Mas antes mostrou-lhe algumas pinturas de Kandinsky – *bizarras*, comentou Klee – e falou-lhe com entusiasmo de uma nova comunidade de artistas que o pintor russo tinha a intenção de fundar.

⁷² C. W. A., p. 444.

⁷³ apud Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 227.



Wassily Kandinsky na sua casa da Ainmillerstrasse, 1913.



Paul Klee, cerca de 1911.

O encontro deu-se num café de Munique, em 1911. Empatia. Consonância. Pois ambos tinham visto recusada a sua entrada na academia. Frequentado as aulas de Franz von Stuck. Tornado autodidactas. Pensavam e escreviam sobre o seu trabalho. Gostavam de poesia, de música e, sobretudo, de pintura. Sentiam a correspondência entre som e cor, entre música e pintura. Reconheciam *o poder da paleta* (Kandinsky) ou a importância *do acordo do artista com a sua caixa de tintas* (Klee). Amavam os animais, como Franz Marc. Levavam muito a sério a arte infantil. Construíram uma visão do mundo na qual a Arte se integrava. Encaravam a génese do visível como um enigma sobre o qual interessava reflectir. Subscreviam o que Klee confessou ao seu diário de 1905:

*Le sujet en soi est certainement mort. C'est la sensibilité qui relativement au sujet passe au premier plan.*⁷⁴

Ambos regressaram a casa de eléctrico, conversando pelo caminho. Sobre o que ambos tinham em comum. Sobretudo, o fascínio pela cor. Klee ainda não sabia ainda como *improvisar livremente sobre o teclado cromático que formam os godés da aquarela*.⁷⁵ Estivera mais de dez anos a trabalhar a expressividade da linha e a *construção activa da forma*, ou seja, o *movimento formal*. Klee reconhecia que os impressionistas ignoravam a possibilidade de a construção da forma ser expressiva em si mesma, preocupados que estavam em reconhecer a Natureza nos seus efeitos ópticos. Pelo contrário, os expressionistas apostavam no *construtivo*.⁷⁶ Klee e Kandinsky também.

⁷⁴ J., p. 187.

⁷⁵ *op. cit.* p. 240.

⁷⁶ E. A., p. 10.

Visitaram-se. A dois passos um do outro. Por vezes, Klee deixava Felix à guarda de Kandinsky. A criança instalava-se no ateliê e desenhava ao lado daquele que viria a ser seu professor no Bauhaus, seu vizinho na Casa dos Mestres, em Dessau.

Foi nesta época de grande fervor criativo e de grande agitação nos meios artísticos muniquenses que Klee, a pouco e pouco – cuidando do filho e realizando muitas das tarefas caseiras –, construiu a sua carreira de pintor com a ajuda de amigos ligados à Secessão e à associação de pintores, poetas e escultores, Sema, embora sem grande sucesso, e, agora, pela mão de Kandinsky, *o mais audacioso de todos*,⁷⁷ aderindo ao grupo Der Blaue Reiter. A grande vitória da perseverança de Kandinsky. Da sua capacidade de trabalhar em equipa. De organizar. De liderar. De lutar contra os seus adversários. De levar as suas ideias avante.

Kandinsky, Ella, Marc e Kubin tinham abandonado a NKVM. Graças à determinação dos dissidentes, e com a ajuda de Hugo von Tschudi, director dos museus bávaros, a primeira exposição do grupo Der Blaue Reiter realizou-se em simultâneo com a terceira exposição da NKVM na galeria Thannhauser. Em duas salas adjacentes. Um grupo à parte.

A exposição abriu no dia 18 de Dezembro de 1911. Um mês glorioso para Kandinsky. Para além de ter levado avante o projecto do grupo Der Blaue Reiter, publicou *Do Espiritual na Arte*, que contém os princípios da grande *viragem espiritual*.

Os giselistas, Jawlensky e a baronesa, expuseram no grupo da NKVM. Paredes-meias, estava a *Composição V*, de Kandinsky. Rejeitada pela NKVM. Contudo, a verdade é que poucos visitantes entraram na exposição do grupo Der Blaue Reiter para ver as obras de, entre outros, Kandinsky, Marc, Münter, Robert Delaunay, Henry Rousseau, Macke, Arnold Schönberg, David Bouliouk ou Eugen Kahler, numa atitude de rejeição face à irreverência do grupo.

Na brochura da exposição na Thannhauser estava anunciada a publicação de um almanaque. Para a Primavera. Kandinsky dirigiu a sua produção. Seleccionou os artistas. Os artigos. As obras. Escreveu mais de 80 cartas, em quinze dias. Com a ajuda de Marc. Kandinsky reuniu os artigos escritos pelos próprios artistas, traduzindo um conjunto de textos em russo. Muito trabalho para além da preparação da versão final de *O som amarelo* e da escrita dos seus artigos: *Eugen Kahler, Sobre a questão da forma e Sobre a Composição para palco* (1912).

O almanaque foi publicado na Piper em memória de Hugo von Tschudi, que acabara de falecer. Saiu em Maio. O almanaque continha reproduções de obras ordenadas sem obedecer a épocas, a autores ou a estilos. Portanto, sem as tradicionais divisões da Arte. Apenas a lógica da *necessidade interior* construída para unir espiritualmente e não para separar pelo aspecto exterior. O almanaque não era uma *caixa de costura*, dividida em compartimentos, metáfora poderosa usada por Kandinsky.

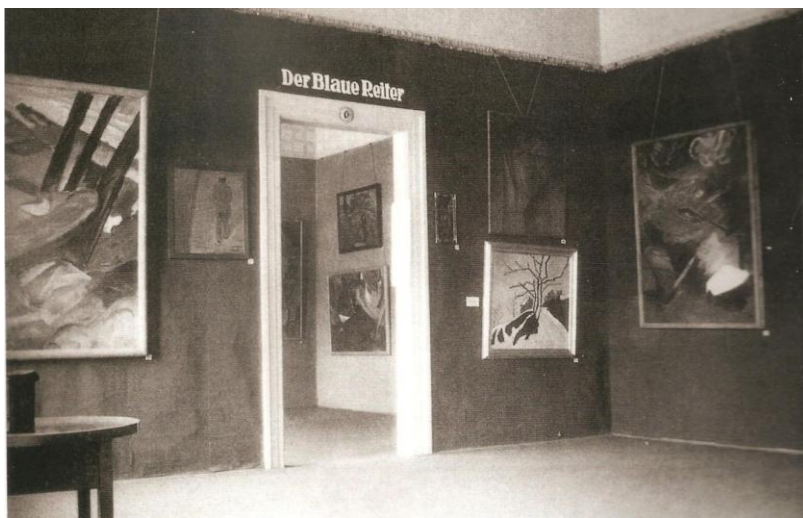
⁷⁷ *Le plus audacieux d'entre eux* [os organizadores do grupo Der Blaue Reiter] *est Kandinsky* [...]. J., p. 253.

Marcado pela forte participação de artigos vindos da Rússia, e de artigos sobre a música, o almanaque apostava numa linha inovadora: a inclusão de objectos tradicionalmente não reconhecidos no mundo da Arte. Sob a orientação de Macke foram apresentados objectos de arte popular, entre outros, máscaras do Gabão e do Ceilão, um poncho de Chefe do Alasca, uma escultura da Ilha da Páscoa, uma pintura japonesa, figuras do teatro de sombras egípcio, reproduções de arte infantil – oito desenhos –, reproduções da arte naif de Henry Rousseau e quatro desenhos de amadores. Este conjunto de obras «primitivas», ou seja, não eruditas, surgiu ao lado de reproduções de obras de Cézanne, de van Gogh, de Matisse, de Klee, de Gontcharova, de Robert Delaunay, de Picasso, de David Bourliouk, de Macke, de Marc, de Münter, de Kubin, entre outros.

A ideia de construir um edifício do futuro capaz de acolher todas as nações e todas as expressões artísticas – a Grande Utopia (Moscou, 1920) – começou aqui em Der Blaue Reiter:

*Let this structure be characterized by its mobility, its flexibility, so as to accommodate not only what is alive today, even if only in dreams, but also what will first be dreamed of tomorrow.*⁷⁸

Na verdade, a utopia era o próprio Kandinsky. Um espírito ambicioso. De natureza sonhadora e universalista.



A primeira exposição do grupo Der Blaue Reiter na Galeria Thannhauser, em Munique, 1911-1912.

A primeira exposição do grupo Der Blaue Reiter foi ainda mostrada em Colónia e, em 12 de Março de 1912, participou na abertura da galeria Der Sturm, em Berlim, dirigida por Herwarth Walden. Com algumas alterações, e aumentada com mais algumas obras de Klee, de Kubin, de Jawlensky e de Werefkin, a exposição irá depois circular por diversas cidades.

Na Sturm reuniu-se um grupo de amigos e admiradores de Kandinsky. *Os mais próximos*, segundo Brigitte Hermann, os giselistas, os irmãos Bourliouk, Kubin, Klee, Ella, Marc, Macke, Moilliet... Um sucesso. Kandinsky, novamente reconhecido. Na Alemanha. E também na Rússia, em França. Mais tarde, nos Estados Unidos, com o grupo Die Blaue Vier (Lyonel Feininger, Alexei Jawlensky, Paul Klee e ele próprio). Os

⁷⁸ C. W. A., p. 449.

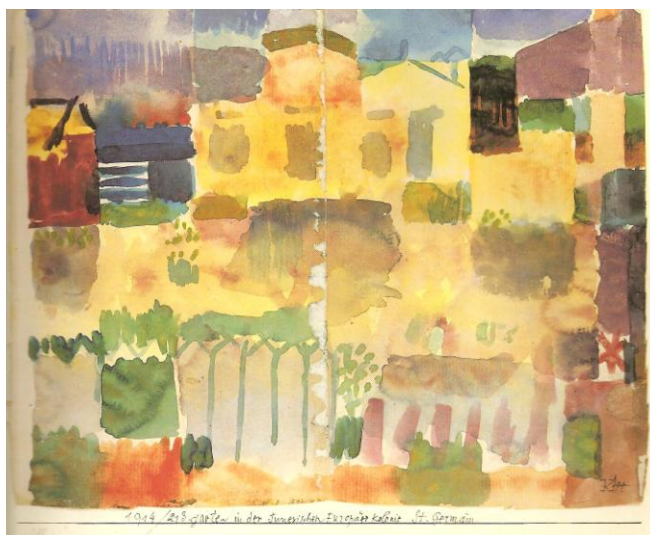
coleccionadores procuravam-no. Depois de Der Blaue Reiter nunca mais a crítica feroz *contra* Kandinsky pôde evitar o seu reconhecimento internacional.

Em 1 de Dezembro de 1913 é inaugurada a segunda exposição do grupo no primeiro Salão de Outono. Com alguns nomes novos como Feininger, Max Ernst, Hans Arp, Mondrian, Picabia, Léger, Kokoschka, Metzinger, Chagall, Larionov, Archipenko, entre outros. Na verdade, Kandinsky reuniu um conjunto impressionante de pintores modernos.

Pouco tempo depois, e nove anos depois de Kandinsky e de Ella terem viajado até à Tunísia, foi a vez de Klee. Acompanhado de Moilliet e de Macke, Klee chegou a Túnis no dia 8 de Abril de 1914 para uma estadia de dez dias que marcaria decisivamente a evolução da sua pintura.

*Arte – Natureza – Eu*⁷⁹, exclamou Klee. Num país exótico aos olhos de um europeu, com o qual se identificaria plenamente,⁸⁰ confirmou o que há tempos já suspeitava: as formas possuem a sua própria luz. Uma cor local. A forte luminosidade e o calor intenso fizeram-no perceber que o sol não só ilumina, como proporciona condições para que cada objecto segregue uma aura de cor que o transforma. Esta viagem ao Magrebe causou um grande impacto em Klee: nenhum outro lugar o fez sentir tão próximo de ser capaz de *improvisar no seu teclado cromático*.

*La couleur me possède. Point n'est besoin de la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux: la couleur et moi sommes un. Je suis peintre.*⁸¹



Paul Klee, *Jardim em St. Germain*, 1914

⁷⁹ Art – nature – moi.

J., p. 270.

⁸⁰ *Pays qui me ressemble?*

op. cit. p. 281.

⁸¹ *op. cit.* p. 282.

O pintor vive num mundo de luz. De cor. Ora, ela não é uma propriedade dos objectos, mas um efeito da luz projectada sobre eles. Razão pela qual a cor, tal como a conhecemos, existe apenas para o vidente: «aquele que vê». «É uma opção da visão». O pintor sente-se possuído por ela, irremediavelmente unido a ela. E a pintura é, como a fotografia, um *desenho de luz*. A cor e a luz constituem, portanto, a matéria-prima da pintura e da visão humana.

Klee aproximou-se de Kandinsky. Do seu fascínio pela cor. E afastou-se de Knirr. De Stuck. Do desenho colorido. Finalmente sentiu na pele o poder da luz-cor, uma sensação visual.

Talvez por tudo isto, Klee e Kandinsky investigaram o comportamento dos elementos visuais e construíram uma linguagem capaz de formular uma base conceptual para a pintura: a gramática visual. Pois não é assim que a Ciência procede quando questiona a Natureza? Se Galileu julgava que Deus sabia matemática, pois fez o mundo de acordo com leis geométricas, Klee julgava que Deus sabia pintar, pois pintava-se. E o artista, simples *mediador*, podia continuar essa pintura divina na sua obra.

Marc e Kandinsky pensaram numa segunda edição do almanaque. Dedicado, precisamente, à relação entre Arte e Ciência. Curiosamente, segundo Brigitte Hermann, *Worringer, l'auteur de Abstraktion und Einfühlung, qui tant a intéressé Franz Marc, propose un article.*⁸² E, segundo O. K. Werckmeister, *Marc had read Abstraction and Empathy only in February 1912, three months before the Blaue Reiter appeared, and immediately recommended the book to Kandinsky on the assumption that the later did not yet know it. Soon both planned on enlisting Worringer as a contributor to the projected second volume of the Blaue Reiter.*⁸³

Se a guerra entre alemães e russos não tivesse rebentado, Kandinsky, Klee e Worringer ter-se-iam, muito provavelmente, encontrado. Conversado. Em cima da mesa, a relação entre duas tendências tradicionalmente opostas: abstracção e *Empatia*.

⁸² Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, pp. 248-249.

⁸³ O. K. Wreckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, p. 45.

Plano B – Tempos de guerra, um novo desafio pessoal (1914-1918)

Kandinsky na Rússia

- **O recomeço da actividade artística**

Nas primeiras décadas do século XX, Kandinsky e Klee assistiram a profundas transformações na sociedade, na Ciência e na cultura que marcaram o seu pensamento estético. Para chegar ao fundo das questões, precisamos de entender o que marcou as suas vidas e obras. Aliás, a importância do estudo do percurso atribulado da vida de Kandinsky foi sublinhado por Vivian E. Barnett. O mesmo se podia concluir sobre Klee.

*On a souvent tendance à sous-estimer les moments difficiles qu'a connus Kandinsky dans sa vie personnelle pour s'attacher à quelques éléments significatifs ou aux grands tournants de son parcours artistique. Or, ce serait une erreur d'ignorer les éléments biographiques et les conséquences qu'ils ont pu avoir dans son travail.*⁸⁴

Neste sentido, interessa-nos, pois, conhecer a intensa actividade artística de Kandinsky na Rússia, entre 1915 e 1921, antes da sua estadia no Bauhaus. Trata-se de seguir a linha do seu pensamento, que se foi adaptando ao ambiente cultural e político que conduziu à revolução soviética. Sete anos de separação entre Kandinsky e o Ocidente.

Kandinsky, a caminhar para os cinquenta anos, livre de obrigações militares, obrigado pela guerra a fugir da Alemanha e a residir em Moscovo, desenvolveu diferentes actividades na vida artística do seu país. A maior parte delas constituem um recomeço do caminho traçado em Munique, cidade onde adquiriu uma sólida experiência enquanto participante na luta das vanguardas artísticas.

Embora nascido e criado na Rússia, a verdade é que Kandinsky, desde tenra idade, esteve ligado à Alemanha. Através da língua alemã. Da avó materna, Lydia Ivanovna. E da tia que o educou, Elisabete Ivanovna. Duas irmãs de origem báltica, falantes da língua de Klee.

Por outro lado, Kandinsky nunca chegou a cortar os laços familiares e culturais com a Rússia durante os dezasseis anos passados em Munique, antes da Primeira Guerra Mundial. Muito pelo contrário.⁸⁵

⁸⁴ Vivian Endicott Barnett in *L'artiste se réinvente. Changements, crises, tournants*, in catálogo da exposição *Kandinsky*, Centro Pompidou, Paris, 2009, p. 259.

⁸⁵ *Avant son départ pour l'Allemagne, Kandinsky n'était lié à aucun groupement artistique russe. Devenu peintre professionnel, il s'intégra à la vie artistique du pays. En 1900, il expose pour la première fois des œuvres à Moscou. Dès 1901, il s'exprime dans les revues. Au d'but, il collabore avec des éditions respectables du Mir Iskousstva (le Monde de*

Interessado na evolução da arte russa, o pintor viajou anualmente até ao seu país natal. De visita à família e aos amigos, em Odessa e em Moscovo, ele teve a oportunidade de se inteirar *in loco* das investigações levadas a cabo pelos artistas que, como ele, em Munique, procuravam libertar-se das tendências mais conservadoras do meio artístico. Para além disso, procurou divulgar o seu trabalho, quer a sua obra pictórica, publicando um álbum de gravuras simbolistas com o título *Poemas sem palavras* e participando em diversas exposições⁸⁶ de pintura em Moscovo, em Odessa e em São Petersburgo, quer a sua obra teórica, publicando os seus ensaios, nomeadamente *Correspondência de Munique* (1902) em *Mir Iskusstva* de Sergei Diagilev, e *Cartas de Munique* (1909-1910) em *Apollon* de Sergei Makovsky.

Kandinsky. Pintor russo. Bilingue. Naturalizou-se alemão, em 1928, cerca de sete anos após abandonar definitivamente o seu país, em plena revolução soviética, e francês, em 1939, uns meses antes do início da Segunda Guerra Mundial. Por seu turno, Klee, embora nascido na Suíça, tinha a nacionalidade alemã. Conhecido como pintor suíço, foi algum tempo antes de morrer, em 1940, que pediu a nacionalidade do país onde tinha nascido. Ambos mudaram de nacionalidade devido às contingências sócio-políticas de uma época conturbada, envolvida em duas guerras mundiais.



Kandinsky na sua casa de Munique, na Ainmillerstrasse, cerca de 1913.

Mas foi na Alemanha que Kandinsky e Klee desenvolveram grande parte da sua actividade artística. Foi lá que se conheceram, que pintaram, que escreveram, que ensinaram, que lutaram pelas suas carreiras. Pelos ideais do grupo Der Blaue Reiter. Três décadas de vida.

Ora, depois da Alemanha declarar guerra à Rússia, Kandinsky viu-se obrigado a sair da sua casa no número 36 da Ainmillerstrasse, em Munique – Klee morava no número 64 – deixando tudo para trás: os seus quadros, os seus móveis, os seus livros, os seus objectos pessoais, as suas fotografias, os seus documentos. Munique e o reconhecimento internacional. Herwarth Walden, a sua galeria, a sua revista, *Der Sturm*. Os projectos do grupo Der Blaue Reiter. Os amigos alemães. Klee. Franz Marc, o cavaleiro azul que se ofereceu como voluntário para combater pelos ideais de Kandinsky, pintor russo, em fuga da Alemanha. Os fugitivos que o acompanharam, entre os quais Gabriele Münter e Anja Chimiakine, a sua primeira mulher, atravessaram a fronteira com a Suíça

l'art) et d'Apollon, et participe à leurs expositions. Sa correspondance avec le rédacteur en chef de l'Apollon reflète son désir brûlant de s'intégrer et de se rapprocher des membres du Mir Iskusstva.

Natalia Adaskina, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 33.

⁸⁶ Kandinsky participou, nomeadamente, em exposições da Associação dos Artistas de Moscovo e do grupo Valet de Ouros. Os dois fundadores deste grupo da vanguarda russa, o casal Natalia Gontcharova e Michael Larionov, participaram nas exposições de Der Blaue Reiter.

debaixo de insultos e de piadas de mau gosto.

Mas, apesar da instabilidade provocada pela necessidade de conseguir os papéis para regressar a Moscovo, Kandinsky, instalado em Goldach, preparou algumas notas sobre o ponto e a linha, mais tarde publicadas em Moscovo⁸⁷ e, posteriormente, no nono volume dos Bauhaus Bücher, *Punkt und Linie zu Fläche (Ponto Linha Plano)*. Klee e a família visitaram-no em Goldach com a triste notícia de que August Macke tinha sido morto em combate, uns dias antes.

No dia 22 de Dezembro desse fatídico ano de 1914, Kandinsky chegou finalmente a Moscovo. Para recomeçar. Para enfrentar dificuldades que chegaram a pôr em risco a sua própria sobrevivência e a da sua família devido à carestia de alimentos e à falta de aquecimento que a situação política e a guerra trouxeram ao povo russo. Não há dúvida que o pintor, habituado a uma vida desafogada, suportou muitas privações que custaram a vida do próprio filho, Vsevolod, nascido do seu segundo casamento, com Nina von Andreievski. Sobreviveu ainda a muitas contrariedades – às quais, na verdade, já se tinha habituado em Munique – mantendo-se fiel à sua convicção de que existe um *espiritual na arte*.

Nestes tempos de guerra, Kandinsky atravessou um período que se revelou um teste à sua *paciência*, como confessaria a Klee numa carta a ele enviada aquando do seu regresso à Alemanha, em 1921:

*Cher Klee, enfin nous sommes à Berlin! Il m'a fallu longtemps avant de pouvoir écarter et vaincre tous les obstacles qui se sont dressés l'un après l'autre devant moi. La patience, c'est connu, donne des roses, mais le prix de celles-ci, à notre étonnement, a incroyablement augmenté depuis 1914.*⁸⁸

Quais as marcas deixadas em Kandinsky pelos desafios que se colocavam não só às vanguardas russas, mas também à reforma da educação artística ou à museologia numa época de profundas rupturas? Quais os grandes cavalos de batalha a que recorreu para participar na revolução? Porque se demarcou Kandinsky das tendências construtivistas da abstracção russa? O que trouxe ele da Rússia para o Bauhaus de Gropius? Estas são as questões fundamentais que se impõem para caracterizar os desafios dos *tempos difíceis* que Kandinsky viveu na Rússia. Para as equacionar, torna-se imprescindível descrever o ambiente cultural e revolucionário desta derradeira estadia de Kandinsky em solo russo, sublinhando os seus traços mais marcantes.

Para quem, de um momento para o outro, teve de romper drasticamente com a sua vida em Munique, foi preciso enfrentar mais uma vez a depressão. Como em criança, quando Kandinsky *procurava qualquer coisa que lhe faltava*. Ou, mais tarde, quando morreu o tio Alexander Silvestrovitch e o seu meio-irmão,

⁸⁷ Em 1919, Kandinsky publicou um artigo intitulado *Pequenas respostas a grandes questões, 1. A propósito do ponto, 2. A propósito da linha*.

Annegret Hoberg, *Vassili Kandinsky – Abstrait. Absolu. Concert*, in catálogo da exposição *Kandinsky*, Paris, Centro Pompidou, 2009, p. 208.

⁸⁸ *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 338.

Vladimir Kojevnikov. Quando viveu momentos de ruptura particularmente difíceis na relação com Gabriele Münter, entre 1906 e 1907. Contudo, era preciso recomeçar.



Fotografia do edifício em Moscovo que pertenceu a Kandinsky

Acabado de chegar a Moscovo, Kandinsky foi imediatamente ver o prédio moderno que mandara construir na esquina da rua Tetry Neopalimovsky com a ruela Dolgi. Nada fazia prever que dele precisasse tão depressa, por isso tinha alugado os andares que reservara para sua habitação. Instalou-se provisoriamente num hotel, local impessoal. Longe do seu ateliê da Ainmillerstrasse. De Marc, o seu braço direito no grupo Der Blaue Reiter. De Gabriele Münter, sua companheira. Dos giselistas reunidos na casa da baronesa Mariana von Werefkin. O passado.

Kandinsky – aliás, como Marc, combatendo na frente de batalha – viu-se obrigado a pôr de parte o seu cavalete. A sua caixa de pintura.⁸⁹ Os seus tubos de tinta de óleo. As cores. Brotando. Vivas. Brilhantes. Um sentimento de perplexidade por se sentir no meio de uma guerra que opôs as suas raízes mais profundas: Rússia e Alemanha.

No entanto, Kandinsky reagiu. Positivamente. Com a *paciência* de um jardineiro, cultivando as suas rosas. Uma das características da sua personalidade, sem a qual a sua obra nunca teria evoluído da forma determinante que evoluiu. Ou, nunca teria resistido, muito provavelmente.

Abandonou temporariamente a pintura a óleo. Refugiou-se nas aguarelas e nos desenhos. E, uns meses depois, em Março de 1915, estava a expor os seus trabalhos no Salão Artístico da senhora Mikhailova, ao lado de outros pintores das vanguardas artísticas, entre os quais, os irmãos Bourliouk, o casal Gontcharova e Larionov – fundadores do *raísmo* e do grupo Valete de Ouros – , bem como Machkov, Maïakovski, Chagall, Malevitch e Tatline. Um ano depois expôs em Estocolmo, cidade onde viveu durante três meses com Gabriele Münter, o último período das suas vidas em comum.

No dia 16 de Março de 1916, quando Ella acompanhou à estação o seu companheiro de regresso a Moscovo – com a promessa, nunca cumprida, de que voltaria a este território neutro para festejar os seus cinquenta anos –, Klee tinha sido mobilizado como recruta cinco dias antes.

Apesar de todos os desgostos e contratempos, Kandinsky continuou a expor na Rússia durante os sete anos em que viveu praticamente isolado do Ocidente. De Munique. Da sua luta de pintor cosmopolita. Dos amigos. De Marc, para sempre. De Herwarth Walden – músico, homem de letras e crítico de arte – que lhe

⁸⁹ *Il ne peint plus depuis l'été 1914 et, tout au long de l'année 1915, ne réalise que des dessins et des aquarelles.* Annegret Hoberg, *Vassily Kandinsky: abstrait, absolu, concret*, in catálogo da exposição *Kandinsky*, Paris, Centro Pompidou, 2009, p. 207.

tinha atribuído um lugar de destaque no mundo da Arte. No mundo em guerra que agora separava alemães e russos.

- **O compromisso ontológico com o *espiritual na Arte* e as vanguardas russas**

A obra teórica de Kandinsky estendeu-se desde 1901 até 1943. Ao longo de mais de quarenta anos de escrita, Kandinsky acabou por contar diversas versões da mesma história assente num compromisso ontológico: *o espiritual na Arte*. Na verdade, ele foi adequando os seus cavalos de batalha às lutas em que se viu envolvido por força das circunstâncias: às sociedades conservadoras de Munique e da Rússia. À revolução russa e à Primeira Guerra Mundial. Às crises internas do Bauhaus. À Segunda Guerra Mundial, em Paris.

Aos olhos do público, da crítica e da sociedade conservadora, a tendência para a abstracção foi naturalmente considerada «estranha» e difícil de entender. Por este motivo, difícil de aceitar como arte pelo impacto negativo que causou. Qualquer mudança inoportuna causa perplexidade. Ora, para Kandinsky, os problemas desta incompreensão derivavam da grande dificuldade em escutar a *ressonância interior* da forma, pois *é o espírito que fala através da forma, que a encontra para a revelar e que a fertiliza*. Sendo assim, cabia ao espírito humano ir ao encontro da matéria. Ao pintor, fertilizá-la, dar-lhe uma forma, fazendo dela emanar uma vibração espiritual. Uma onda de energia. Neste sentido, o espírito não se opõe à matéria. Muito pelo contrário. Incorpora-a. E ao incorporá-la são uma só coisa. Não se distingue onde começa uma e acaba a outra. Este foi o compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*: tornar homogêneos⁹⁰ conteúdo e forma, espírito e matéria.

Kandinsky ambicionava sondar os mistérios desta realidade com duas faces a partir de *uma verdadeira conversa espiritual*,⁹¹ nas palavras de Brigitte Hermann. Ambicionava assim ouvir o murmúrio do espírito que soava no silêncio das formas aparentes. Era como se fosse possível uma leitura do livro da Natureza que só os pintores pudessem fazer, caso soubessem perscrutar a energia assim revelada na matéria. Uma escuta e um olhar inabitual. Esta foi a visão do mundo que Kandinsky trouxe de Munique para Moscovo. Pretendia retomar um caminho, dando continuidade à tarefa de divulgar e de pôr em prática a construção da Grande Época Espiritual. A ela continuaria a contrapor o materialismo e a *simples imitação da Natureza*. Como sempre.

⁹⁰ Michel Henry referiu-se à homogeneidade ontológica do conteúdo e dos elementos visuais:

Peut-être même convient-il d'abolir jusqu'à l'idée de leur distinction, contenu et moyens ne faisant plus qu'une seule et même réalité, une seule et unique essence de la peinture.

Une remarque de terminologie nous confirme dans cette vue. Kandinsky appelle abstrait le contenu que la peinture doit exprimer, soit cette vie invisible que nous sommes. En sorte que l'équation kandinskienne, à laquelle nous avons fait allusion, s'écrit en réalité comme suit :

Intérieur = intériorité = invisible = vie = pathos = abstrait.

Michel Henry, *Voir l'Invisible Sur Kandinsky*, Paris, Quadrige, Grands Textes, 2005, p. 25.

⁹¹ Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 230.

Ora, curiosamente, de acordo com Annegret Hoberg, a missão de conduzir a Humanidade a uma nova era, a do espírito, estava em debate nos meios universitários e nos círculos intelectuais moscovitas quando Kandinsky era estudante, no final do século XIX:

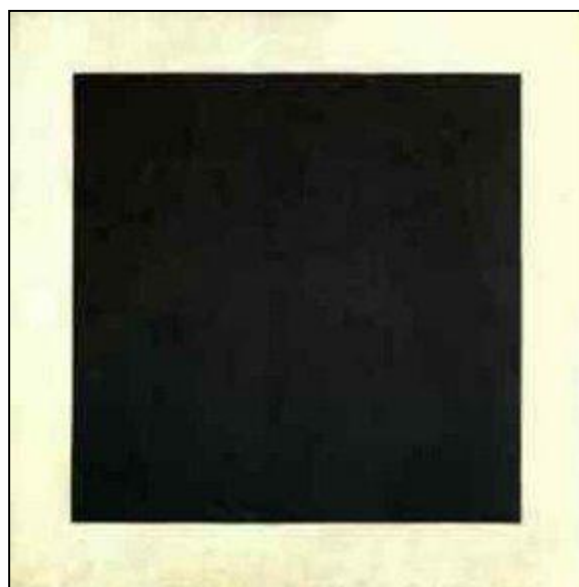
*Des récentes études ont révélé l'influence qu'ils ont exercée sur Kandinsky par l'intermédiaire d'écrivains, comme Vladimir Sokolov et Dimitri Merejkovski, ou d'universitaires, comme Sergueï Boulgakov et Alexandre Tchouprov.*⁹²

Não há dúvida que continuar a comprometer-se com *o espiritual na Arte* foi um dos grandes objectivos de Kandinsky na revolução russa. Razão pela qual se demarcou da abstracção construtivista, que considerou demasiado fria. Mecânica. Racional. Em suma, desprovida de vida espiritual. Kandinsky, em Maio de 1937, escreveu a André Dezarrois, comentando que Malevitch podia perfeitamente *encomendar por telefone*,⁹³ a um pintor de paredes, uma das suas novas pinturas. Podemos imaginar este telefonema, um exemplo magnífico para entender a ortodoxia kandinskiana:

– *Por favor, queria encomendar uma pintura quadrada com um fundo branco e com um quadrado preto ao centro”, com as seguintes medidas: 79 por 79 centímetros. De acordo com o catálogo, as cores a utilizar são o branco com o nº 29 e o preto com o nº 65.*

Este exemplo alude à oposição entre expressionismo e construtivismo: o primeiro constituía uma expressão subjectiva, o segundo, uma construção racional. Kandinsky não abdicou desta sua fidelidade implacável ao *espiritual*, que o acompanhou desde os tempos da universidade. Desde Munique. Desde o grupo Der Blaue Reiter. Desde que *a questão da forma em princípio não*

existe. Tudo estava bem, desde que a forma não fosse *encomendada pelo telefone*, como o *Quadrado preto* de Malevitch.



Kasimir Malevitch, *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1915

⁹² Annegret Hoberg, *Vassily Kandinsky : abstrait, absolu, concret*, in catálogo da exposição *Kandinsky, Paris*, Centro Pompidou, 2009, p. 200.

⁹³ *Malévitch avait comme idéal la possibilité de dicter sa nouvelle peinture para téléphone au peintre du bâtiment – mesures exactes, couleurs numérotées.*

Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2009, p. 335.

Na verdade, o seu ensaio *Conteúdo e forma* (1910-1911) tinha sido já publicado simultaneamente na língua alemã e russa,⁹⁴ bem com uma versão resumida do texto de *Do Espiritual na Arte* tinha sido apresentada por Nikolai Koulbine no Congresso dos Artistas de Toda a Rússia, em Dezembro de 1911. Os esforços levados a cabo na divulgação do seu pensamento e da sua obra junto da comunidade cultural russa não passaram certamente despercebidos. O expressionismo abstracto foi tema de debate, como o foram, nessa altura, outras tendências abstraccionistas. As vanguardas russas tiveram acesso ao que se estava a passar no Ocidente através de exposições temporárias de obras futuristas e cubistas, bem como a um conjunto de informações importantes, quer através do próprio ensaio de Kandinsky, *Conteúdo e forma* – manifestação inequívoca do seu *princípio de necessidade interior* – publicado por Vladimir Izdebsky no catálogo do segundo Salão, em Odessa, quer através da revista *Apollon* (1910), que publicou o texto *Pintura futurista: o manifesto técnico*. Cerca de dois anos depois, circulavam também duas traduções russas do texto *Sobre o Cubismo*, de Albert Geizes e Jean Metzinger.

Inicialmente escrito e publicado em alemão pela Piper, em Munique, o livro *Do Espiritual na Arte* ainda hoje é considerado de difícil leitura, tendo em conta que a língua-mãe de Kandinsky era o russo. Como em Klee, em Kandinsky o discurso teórico vive frequentemente do uso de metáforas, altamente significativas para quem estiver na posse das teses essenciais para a sua compreensão. Dizer a Mies van der Rohe que ensinava aos seus alunos não a *casca* mas a *noz*, revela da parte de Kandinsky a extraordinária capacidade de resumir as suas ideias num exemplo tão simples e que, aparentemente, nada tem a ver com a homogeneidade entre conteúdo e forma.

Não nos parece que Kandinsky tenha abandonado o seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*, pois não se desviou do *princípio de necessidade interior*, centro nevrálgico de todas as suas teses revisitadas em muitos dos seus ensaios. Sentimos no seu pensamento esta *espécie de baixo contínuo*⁹⁵ que o acompanhou desde as primeiras notas da sua vida artística, que contam com a descoberta da espiritualidade incarnada nas casas pintadas de Vologda.

O espiritual na Arte pode ter começado aí, bem como a partir da influência do professor Tchouprov, estendendo-se depois a Munique e, de regresso a casa, à revolução russa. Em Moscovo, adquiriu um novo fôlego que, por força das circunstâncias, foi novamente interrompido e recomeçado no Bauhaus. E, depois, ainda, em Paris. O último refúgio de Kandinsky.

Se existem contradições no pensamento de Kandinsky, elas devem-se, na nossa opinião, em parte, também, à habilidade, ou à necessidade, de o pintor se defender das críticas negativas em relação à sua

⁹⁴ Natalia Adaskina, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 33.

⁹⁵ Kandinsky referiu-se à possibilidade de a pintura ter também o seu *baixo contínuo*, ou seja, um conjunto de regras que constituem uma gramática, à semelhança do que acontece na música: *Mas é uma gramática que, como qualquer coisa viva, se transforma ao longo das grandes épocas e que, simultaneamente, pode ser sempre utilizada como uma espécie de dicionário.*

D. E. A., p. 99.

pintura e em ultrapassar as múltiplas reticências colocadas à sua actividade artística em geral. Mas, no fundo, o essencial manteve-se. Nada demoveu a sua profunda convicção de que o mundo material não é mudo, nem inanimado, mas um organismo vivo e, por conseguinte, capaz de emitir vibrações espirituais que a alma humana consegue captar.

- **Os cavalos de batalha na revolução**

Kandinsky preocupou-se em teorizar sobre os fundamentos da pintura abstracta, com os seus elementos puros e sonantes, que se destacaram da lógica formal dos movimentos que lhe eram mais próximos, como o simbolismo, o cubismo ou o expressionismo – pelas estranhas formas que utilizava: irreconhecíveis ao olhar. A pintura abstracta, uma estranha visão do mundo, estendeu-se às pesquisas levadas a cabo pelas vanguardas russas. Brotou dela naturalmente. Depois de Kandinsky ter pintado a sua primeira aquarela abstracta, segundo ele, em 1911, na Rússia.⁹⁶

Neste sentido, se considerarmos que Kandinsky foi o pai da pintura abstracta, a verdade é que a sua obsessão pelo *espírito* e o seu lirismo subjectivo não encontraram eco no suprematismo de Malevitch, nem no construtivismo de Tatlin, Rodchenko ou Stepanova.

A radicalização destas tendências levou Kandinsky demarcar-se de um trabalho demasiado cerebral e da pura aplicação de teorias. Perante a pintura de Rodchenko, *Negro sobre Negro*, ou a pintura *Quadrado Branco sobre Fundo Branco* de Malevitch – ambas apresentadas em 1919 na décima Exposição de Criação Não Figurativa e Suprematista – Kandinsky continuou a não se identificar com os princípios formalistas, incompatíveis com a sua concepção de alma humana.

A grande tendência das vanguardas russas que se dividiu por três caminhos: de um lado, o expressionismo abstracto e a revolução espiritual proposta por Kandinsky, implicando a autonomia dos elementos da forma face à representação realista do objecto. Do outro, o futurismo com a sua ênfase quer nos temas urbanos e industriais do mundo moderno, quer numa concepção dinâmica de espaço e de tempo. Por fim, o cubismo com as suas formas fragmentadas, as suas colagens com materiais inusitados e o seu espaço decomposto. Estes dois últimos caminhos deram ainda origem ao cubo-futurismo, que Malevitch experimentou através da utilização de formas geométricas simplificadas e de múltiplos contornos que evocam o fluir do tempo.

Embora o suprematismo tenha as suas raízes implantadas no cubismo e no futurismo, o grande salto para a abstracção deveu-se a um princípio particularmente grato a Kandinsky, conforme exposto: a autonomia

⁹⁶ *He asserted that he was the first one to paint a nonobjective painting (he dated this work 1911 and located in Russia), but later soft-pedaled the primacy of the act. In spite of his meticulously kept House Catalogue, this work remained innocent of title, catalogue number, and specific location. To this date no one has been able to identify with certainty the work he had in mind.*

Pode ler-se na introdução.
C. W. A., p. 13.

dos elementos da forma. São eles os protagonistas da pintura, a própria realidade pictórica. Já em 1980 o pintor Maurice Denis se tinha referido a este salto gigantesco na pintura:

*Lembre-se que uma imagem, antes de ser um cavalo de batalha, um nu, uma anedota ou outros enfeites, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores reunidas numa certa ordem.*⁹⁷

Malevitch contrapôs ao ancestral modelo «realista» um outro modelo que denominou *novo realismo pictórico*, ou seja, uma *criação não-objectiva*. Na verdade, o realismo visual a que estamos habituados, pode não ser o único e o mais importante para o pintor.

A partir deste princípio, Rodchenko produziu uma série de pinturas abstractas, entre as quais, *Construção* (1919), onde a forma e a cor parecem obedecer a determinada fórmula matemática, uma lógica formal que se afastou da tendência subjectivista e psicologista preconizada em *Do Espiritual na Arte*. Em tempos de tensão e de rupturas, construtivismo e expressionismo entraram inevitavelmente em confronto. Novos «realismos», baseados na relatividade do visível, pois aquilo que vemos é sempre uma invenção nossa.

Ora, quando se começaram a desenhar os contornos da revolução russa, os artistas não quiseram demitir-se de uma época em profunda transformação. Em Moscovo, foi criada a União Profissional de Artistas, composta por três federações, que encontrou uma plataforma de entendimento entre diversas tendências. Uma das federações,⁹⁸ também conhecida por federação de esquerda ou federação jovem, da qual fazia parte Kandinsky, reunia artistas futuristas, cubistas, suprematistas e não-objectivistas. Os artistas lutavam pelos seus direitos associando-se, pois o antigo mundo da Arte na Rússia estava a entrar em colapso: desapareciam as revistas e os livros, as galerias privadas e os museus, as escolas e as academias. Mas, segundo Vladimir Tatlin, tinha sido a Arte a dar os primeiros passos da revolução russa que se estendeu a toda a sociedade:

*What happened from the social aspect in 1917 was realised in our work as pictorial artists in 1914, when materials, volume and construction were accepted as our foundation.*⁹⁹

Fazendo a apologia da tendência suprematista – da qual derivará o construtivismo russo e, mais tarde, a versão internacional deste movimento que o Bauhaus absorveu – a Arte foi considerada, por Tatlin, pioneira de uma revolução sem precedentes, no início do século XX.

⁹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Denis

⁹⁸ Para além da federação jovem, existia a federação central que reunia as pessoas do mundo da Arte, a União dos Artistas Russos, os grupos Valete de Ouros e Rabo de Burro, bem como a federação mais antiga ou de direita que reunia os artistas da União dos artistas russos.

Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, pp. 290-291.

⁹⁹ Christina Lodder, *Russian Abstract Art*, in catálogo da exposição *From Kandinsky to Talin, Constructivism in Europe*, Schwerin-Bona, Staatliches Museum Schwerin, 2006, p. 55.

Num dos seus primeiros projectos, que ficou pelo caminho pela incapacidade dos participantes clarificarem as suas ideias, Kandinsky colaborou na elaboração de uma enciclopédia das artes plásticas que pretendia reunir artigos e biografias escritas pelos próprios artistas e um glossário no qual se desejava estabelecer uma terminologia comum utilizável pelas diversas expressões artísticas. Este projecto fazia parte do maior cavalo de batalha de Kandinsky na revolução russa e, mais tarde no Bauhaus: a síntese das artes. A unidade das expressões artísticas na construção de uma Arte Monumental. Os ideais «construtivistas» de Kandinsky, se assim lhes podemos chamar, eram estes e, por conseguinte, pouco tinham a ver com a construção racional da forma de Malevitch ou de Rodchenko. *Construir*, em Kandinsky, implicava partir da análise para a síntese, quer dos elementos da forma (*valores absolutos*) para a construção de uma Composição Pictórica (tensão entre *valores relativos*).



Kandinsky e os seus colegas do Narkompros

No entanto, a pintura de Kandinsky sofreu influências do ambiente revolucionário, nomeadamente através da tendência geométrica da abstracção russa, o que, de resto, é compreensível porque o pintor passou grande parte do seu tempo a organizar e a administrar as suas actividades no Izo (Secção de Artes Plásticas do Narkompros, Comissariado do Povo para a Instrução), acompanhando de perto as questões que se colocavam à abstracção russa. Conhecia as obras suprematistas. O que pensavam os seus autores. Envolveu-se em debates. Por tudo isto, pintou pouco em relação aos tempos em que o cavaleiro azul ainda cavalgava com frequência na sua pintura: os anos de Munique.

Nesses tempos de paz, e embora a viver na Alemanha, a sua pintura continuava presa a temas próximos dos membros do *Mir Iskusstva*: o imaginário russo, a tradição folclórica, a história e o património da

antiga Rússia. Aliás, como aconteceu na Rússia com o movimento *neo-primitivista* que rejeitou o naturalismo e o ensino tradicional da Academia Imperial. Também os artistas russos, pouco tempo antes do início da Primeira Guerra Mundial, liderados por Larionov e Gontcharova, se interessaram pela linguagem visual dos ícones e dos *luboki*, impressões populares.

Contudo, com o rebentar da guerra, um ano depois, de volta a Moscovo e às raízes da sua alma russa, Kandinsky deparou-se com uma forte tendência para geometrizar as formas abstractas, acabando por se render, como confessou a Will Grohman, ao poder espiritual do *círculo azul* que, por esse motivo, *tomou o lugar do cavalo*.¹⁰⁰

¹⁰⁰ *apud* Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, 2007, p. 157.



Kandinsky, *O cavaleiro azul*, 1903



Kandinsky, *Alguns círculos*, 1926

A verdade é que Kandinsky participou activamente na revolução, como referiu Natalia Adaskina no catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*,¹⁰¹ realizada em Junho de 2000 na Suíça.

*Malgré ses fréquents séjours en Russie au début des années 1900-1910 et la présence de ses œuvres dans les expositions, Kandinsky s'éclipsait des manifestations. Il envoyait ses textes pour des publications et des lectures dans les différentes réunions artistiques, et correspondait avec des confrères. En revanche, dans la seconde moitié des années dix et dans la seconde moitié des années vingt, il s'implique pleinement dans la vie artistique russe. Il n'est plus un simple participant; il est organisateur et chef de file.*¹⁰²

Após o inevitável corte com a Alemanha, este *russo muniquense* pôs mãos à obra quando foi convidado a colaborar no Izo de Moscovo por Vladimir Tatline, ao lado do qual tinha já exposto no segundo Salão Izdebski em Odessa, nos anos de 1910 e de 1915. Fundou e foi membro activo de novas instituições culturais, nas quais pôde difundir as suas ideias, aplaudidas por uns, não tão bem aceites, ou entendidas, por outros. Kandinsky não estava interessado em menosprezar a arte figurativa, pois para ele não fazia sentido que a pintura abstracta implicasse uma ruptura com toda a arte anterior a ela. Aliás, sabemos como o grupo Der Blaue Reiter caminhou nesse sentido, colocando lado a lado com as vanguardas,

¹⁰¹ Esta exposição foi organizada pela Fundação Pierre Gianadda e teve como comissária Lidia I. Romachkova. Da Rússia viajou a famosa *Composição VII*, recuperada pelo restaurador da galeria Tretiakov, Alexeï Kovalev. A exposição, nas palavras de Léonard Gianadda, Presidente da Fundação, teve o objectivo de *montrer les œuvres de Kandinsky dans le contexte de l'art russe des deux premières décennies du XXe Siècle*. Léonard Gianadda, *Souvenirs, souvenirs...*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2000, p. 6.

¹⁰² Natalia Adaskina, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 34.

tendências estéticas bem diferentes como, por exemplo, a arte medieval, a pintura naif, a arte primitiva ou o desenho infantil. Mas a verdade é que, de acordo ainda com Natalia Adaskina:

*Les idées de Kandinsky ont continué d'être influentes, même après son départ définitif pour l'Allemagne.*¹⁰³

Ora, as grandes linhas do pensamento kandinskiano estão traduzidas com particular nitidez em actividades que desenvolveu em novas instituições artísticas: para além do trabalho pedagógico, através do ensino nos Svomas (Ateliês nacionais livres) que deram origem aos Vkhoutemas (Ateliês superiores de arte e técnica), Kandinsky empenhou-se ainda na direcção do Museu de Cultura de Moscovo (MGK), participando na criação e na reorganização de cerca de vinte museus em todo o território russo, bem como na fundação do Instituto de Cultura Artística (Inkhok) e na Academia das Ciências Artísticas (Rakhn-Gakhn), onde desenvolveu trabalhos de investigação sobre a actividade artística.

No auge da revolução política e social, e num ambiente de profunda instabilidade, Kandinsky manteve-se fiel à sua doutrina espiritualista. Demonstrou a sua capacidade de diálogo e de trabalho, a sua honestidade intelectual, o seu desejo e o seu orgulho em participar na nova vida cultural, a sua experiência de duas décadas como pintor, pensador e dinamizador de actividades artísticas em Munique.

Expropriado do prédio que construía em Moscovo e do terreno que entretanto adquirira e onde planeava construir uma nova moradia, Kandinsky, apesar de tudo, permaneceu em Moscovo. Firme. Era preciso participar numa revolução que procurava o seu caminho numa complexa trama de influências que deu azo a inevitáveis rupturas. Para um homem que via enormes vantagens no debate de ideias não deve ter sido fácil ver Rodchenko e Stepanova – casal de amigos a quem abriu as portas de sua casa, dando-lhes guarida durante um ano – virarem-lhe as costas no Inkhok. E sem razão, de acordo com as próprias palavras de Kandinsky:

*To claim that Monumental Art Section was pursuing only a synthetic method is false, for it was also involved in objective analysis; all discussions and reports were based on analysis, thus there were no grounds for disagreement. Disagreement was caused by a misunderstanding of the method.*¹⁰⁴

Kandinsky não conseguiu implementar o seu método experimental de *análise-síntese* que, pouco tempo depois, irá constituir a chave do seu modelo pedagógico de mestre da forma no Bauhaus. Aliás, o pintor russo vai exportar precisamente aquilo que Gropius desejava importar para a sua escola em Weimar, baseada numa comunidade heterogénea de artistas e de artesãos, de mestres e de aprendizes, cada qual trabalhando na sua área, mas integrando uma equipa multidisciplinar.

¹⁰³ *op. cit.* p. 34.

¹⁰⁴ *apud* Margarita Tupitsyn, *Against Kandinsky*, Hatje Cantz, Villa Stuck, Munique, 2006, p. 138.

Em suma, os objectivos de Kandinsky, ao longo da sua actividade artística que começou em Munique e se estendeu à revolução russa, estão relacionados, em primeiro lugar, não só com a capacidade invulgar de defender as suas ideias – tendo a sua formação jurídica contribuído certamente para que tal acontecesse –, mas também com o empenho em sistematizá-las e em difundir-las. Em segundo, com a necessidade de se comprometer com *o espiritual na Arte* e de privilegiar a síntese das artes. Em terceiro, com a influência da estética psicologista que se manifestou na valorização da *ressonância interior* da cor e da forma na alma humana. E, em quarto, com a intenção de refutar, um a um, os argumentos contra uma nova lógica formal – a abstracção – que gostaria não só de ver reconhecida como Arte, mas também como *necessidade interior*.

- **O ensino, o arsenal teórico e a prática artística**

As orientações pedagógicas de Kandinsky estão enraizadas nos projectos em que se envolveu em Moscovo, nomeadamente no Izo e na reforma educativa das escolas de arte. Enquanto docente, iniciou a sua actividade nos Svomas,¹⁰⁵ ao lado de Tatline, Rodchenko e Malevitch. Criados em Moscovo, em 1918, estes ateliês apenas impunham uma restrição de acesso: ter dezasseis anos de idade. A falta de normas de funcionamento contribuiu para criar um ambiente de grande instabilidade e de indisciplina, tornando inviável o próprio ensino. Por este motivo, foi necessário substituir este modelo pedagógico por outro mais disciplinado, sem, no entanto, deixar de apostar em princípios modernos, como, por exemplo, a síntese das artes, o grande cavalo de batalha de Kandinsky, que percorreu todos os domínios da sua actividade artística, entre os quais o ensino, a museologia e a investigação. De facto, trata-se de uma verdadeira obsessão.

Profundamente envolvido na reforma educativa, Kandinsky teve ainda oportunidade de desenvolver nos Vkhoutemas, uma nova versão dos Svomas, o método experimental de análise-síntese, agora mais exigente e regulamentado. Esta macro estrutura educativa – os Vkhoutemas, que contavam, em Julho de 1921, com duzentos e dezoito docentes – agrupava um conjunto de faculdades ligadas à Arte, entre as quais Arquitectura, Artes Gráficas de Impressão ou Pintura. Kandinsky leccionava na secção de pintura de cavalete, na qual outros docentes irão também pôr em prática a metodologia da Arte Sintética ou Arte Monumental, que conheciam através do Inkhok, defendendo a existência de uma raiz linguística comum às expressões artísticas.

Para além desta experiência pedagógica, Kandinsky foi nomeado professor honorário da Universidade de Moscovo, em 1920, cargo que ocupou como membro do Izo, instituição onde desenvolveu actividades com o objetivo de promover uma nova cultura artística.

¹⁰⁵ Os Vkhoutemas (Ateliês Superiores de arte e técnica) foram criados em 1920 e vieram substituir os Svomas. Os primeiros acabaram por se transformar num centro de difusão de três dos grandes movimentos da vanguarda russa: construtivismo, racionalismo e suprematismo. Nestes ateliês usavam-se preferencialmente formas geométricas.

Embora Kandinsky considerasse que a produção artística pertencia ao domínio da intuição – com sede na alma humana – a verdade é que, paralelamente, se dedicou à elaboração de uma gramática e de um glossário que ambicionou estender às diversas expressões artísticas.

Mas, como conciliar a actividade intuitiva, que envolve a génese da forma, e a análise objectiva dos elementos visuais, que decorre de formulações rigorosas? Questionava-se naquele tempo. Em Moscovo, muitos dos opositores de Kandinsky nunca souberam entender esta questão. Nas próprias palavras de Kandinsky, era preciso construir o *arsenal do pintor sábio*, no qual se podiam guardar as armas (*os meios*) que permitiam conquistar novos territórios pictóricos. Como o da abstracção, muito apreciado pelas vanguardas russas, conforme exposto.

Se a Física precisa de conceitos matemáticos para demonstrar as suas hipóteses, os seus pedidos à Natureza, a Arte, em Kandinsky, precisava de um método analítico rigoroso que permitisse classificar os elementos linguísticos, *valores absolutos*, para criar as suas obras. A ciência da arte devia apetrechar o *arsenal teórico* do artista, analisando os elementos e sintetizando-os numa linguagem universal.

No entanto, para Kandinsky, a teoria não devia sobrepor-se à *pura sonoridade interior* da cor ou das linhas sentida na alma através de uma vibração espiritual. Esta *ressonância interior* constituía o conteúdo da forma. Reside aqui, mais uma vez, o cerne da questão, o aparente paradoxo que os colegas do Inkhok enfatizaram ao ponto de criar as condições para afastar Kandinsky que, embora defendesse a absoluta subjectividade da criação artística, considerava imprescindível que o pintor construísse a sua gramática. Uma coisa não invalidava a outra. Foi nesse sentido, aliás, que o pintor preparou um questionário sobre os elementos da forma, ficando assim demonstrados os seus objectivos, nas palavras de Margarita Tupitsyn:

*To engage in a collective, rather than subjective, analysis of painting.*¹⁰⁶

Foi este modelo pedagógico que Kandinsky implementou nos Vkhoutemas. Debatido e desenvolvido no Inkhok, este método experimental apostava na síntese das artes. Na sua unidade espiritual.

- **Museus sem fronteiras. O parentesco espiritual na Arte**

As grandes linhas museológicas foram definidas no Comité dos Museus: abrir as portas à criação artística experimental e a novos critérios de organização do espólio museológico. Para Kandinsky, era imprescindível alterar a tradicional divisão por épocas históricas ou por autores que, na sua opinião, em nada contribuía para estimular a inovação artística ou para educar o *olhar corpóreo indolente* do público.

¹⁰⁶ *apud* Margarita Tupitsyn, *Against Kandinsky*, Hatje Cantz, Villa Stuck, Munique, 2006, p. 140.

*Museums divide art up into periods, century after century, regardless of whether one period has any relation to another, apart from that of historical sequence.*¹⁰⁷

Foi assim criada uma comissão, da qual Rodchenko fez parte, que devia seleccionar e adquirir obras emblemáticas de modo a organizar novas colecções. Os seus objectivos visavam constituir grupos heterogéneos de obras a partir de uma determinada lógica formal¹⁰⁸ ditada por um *significado interior*.

Kandinsky tinha em vista a criação de um sistema museológico inovador. Liderando um dos quatro departamentos criados para os museus – Arte Sintética – começou por traçar as grandes linhas de evolução da forma pictórica. Verificavam-se na Arte determinados parentescos que em muito se assemelhavam aos que Darwin observou nas espécies. Aos que Gottfried Semper¹⁰⁹ observou na arte dos povos primitivos, apresentada numa Exposição Internacional, organizada em Londres, no ano de 1851.

Tratava-se de encontrar laços de sangue, raízes estéticas e formais comuns. Ao expor obras aparentemente muito diferentes entre si, mas ligadas por um fio condutor – *o espiritual na Arte* – estas ganhariam um novo significado, sentido interiormente. Esta era a grande convicção de Kandinsky.

Numa dinâmica criada para atingir um determinado efeito psicológico e pedagógico junto do público e dos artistas, as obras expostas estabeleciam entre si um expressivo diálogo inter-cultural, capaz de estimular novas pesquisas. De captar novos públicos. Neste sentido, Kandinsky ofereceu um conjunto de pinturas demonstrativas do seu próprio caminho para a abstracção que passaram a fazer parte das colecções públicas de Moscovo e de S. Petersburgo. Do cavaleiro ao círculo azul, acabará por se revelar a linha genética da sua pintura.

Kandinsky criou uma verdadeira Teoria da evolução das *formas puramente artísticas*, acabando com a concepção de Arte *como uma caixa de costura que está dividida em gavetas, cacifos, secções, separados por tabiques mais ou menos sólidos.*¹¹⁰ Sonhou em construir um museu sem fronteiras, uma casa universal das artes na qual teria lugar a união espiritual dos povos através da Arte. Uma casa que não era a mera soma das suas divisões, mas muito mais do que isso: ela devia funcionar como um organismo coerente, coeso e interactivo. Em permanente evolução. Como as espécies animais. Esta herança espiritual das obras seria, no seu entender, capaz de abolir fronteiras. De pôr fim a intermináveis conflitos entre tendências opostas, como o realismo e a abstracção.

Juntamente com a queda da tradicional função do museu, e com o objectivo de incrementar a investigação no âmbito da forma pictórica, existia um Departamento Experimental de Técnicas que, para Kandinsky, e

¹⁰⁷ C. W. A., p. 437.

¹⁰⁸ *To represent the different stages of purely pictorial attainment, pictorial methods, and resources in all their fullness, as expressed in the paintings of all periods and peoples.*
op. cit. p. 439.

¹⁰⁹ Consultar esta questão no Segundo Ponto de Vista, Plano B.

¹¹⁰ Wassily Kandinsky, *Cours du Bauhaus*, trad. portuguesa: *Curso da Bauhaus*, Lisboa, Edições 70, 1975, p. 30.
Abreviatura utilizada: C. B.

segundo Adaskina, *était une illustration matérialisée de ses recherches sur le langage formel des différents arts, exposées dans le volumineux texte du “programme” de l’Inkhok.* ¹¹¹ De facto, as ideias de Kandinsky proliferavam em todos os campos da actividade artística da revolução, demonstrando a sua versatilidade. Aliás, sua a grande dificuldade foi evitar os radicalismos próprios de uma época de rupturas – quem não está a favor, está contra – situação que se irá repetir, mais tarde, no Bauhaus de Dessau, com Hannes Meyer.

- **O trabalho de investigação. Tudo se *kandinskysou*?**

Embora breve e inacabada, outra grande iniciativa deste lutador incansável na Rússia revolucionária diz respeito à fundação do Inkhok. Tratou-se de um dos últimos projectos de Kandinsky na sua derradeira estadia em solo russo. Se alguma vez o tivesse sido realizado plenamente, era bem provável que finalmente se abrissem as portas aos ideais do gupo Der Blaue Reiter e à Grande Época Espiritual, anunciada nos anos de Munique.

Kandinsky nunca se sentiu tão perto desse sonho antigo: reunir criadores de diferentes expressões artísticas em torno de um programa de investigação baseado em três teorias articuladas entre si:

1. *A theory of the individual arts.*
2. *A theory of the interrelationships of the individual arts.*
3. *A theory of monumental art or art as a whole.* ¹¹²

Não é de estranhar que as grandes preocupações de Kandinsky estivessem centradas nos efeitos *ópticos e psicológicos* ¹¹³ produzidos, em primeiro lugar, pelos elementos de cada linguagem artística, em segundo, pelas correspondências interlinguísticas e, em terceiro, pela síntese entre as diferentes expressões artísticas baseada nas pesquisas resultantes das duas primeiras teorias. O pintor pensava que estava prestes a chegar a hora certa para a realização da Obra Monumental, cujo método experimental denominou *análise-síntese*:

¹¹¹ Natalia Adaskina, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 43.

¹¹² C. W. A., p. 457.

¹¹³ Kandinsky referiu nos planos de aula do Bauhaus :

1º semestre

Antes da “cor”

Estudo analítico dos elementos, primeiramente a “cor”, mais abordável, depois da forma. Sistemas diversos de estudos: químico, físico e aquele de que me sirvo, óptico-psicológico: a cor é apreendida opticamente, vivida psiquicamente.

Os fenómenos ópticos, muitas vezes enganadores, são, no entanto, factos reais, que é absolutamente necessário ter em conta.

C. B., pp. 65-66.

*Never have musicians followed with such interest the development of painting, painters of architecture, architects of poetry, etc., as happens today before our very eyes.*¹¹⁴

Nada mais kandinskiano. Nada viria a ser mais bauhausiano também para Gropius que ambicionava reunir todas as artes numa só construção: *Bau*. A actividade artística de Kandinsky na Rússia, que antecedeu a sua vinda para Weimar, estendeu-se às suas futuras orientações pedagógicas no Bauhaus. Elas estão enraizadas numa revolução que acabou por rejeitar o seu projecto de *trabalho familiar*, nas palavras de Stepanova. Esta e o marido, Rodchenko, antigos colaboradores directos de Kandinsky, acabaram por não resistir ao ambiente de intrigas e de lutas pelo poder que se vivia no Inkhok, pronunciando-se energicamente contra as suas ideias. Stepanova escreveu, nos finais de 1920:

*L'Inkhok se kandinskyse totalement [...] Tout passe par l'émotion insaisissable, la nécessité spirituelle, qu'on ne peut ni définir, ni exprimer (même avec des mots!) [...].*¹¹⁵

Ora, sabemos como Kandinsky nunca abriu mão do poder do espírito e do papel da intuição, pois era esse o caminho para uma arte precursora :

*Art always goes in advance of all other realms of spiritual life. Its advanced role in the creation of nonmaterial benefits, by comparison with other realms, derives naturally from that high degree of intuition that is essential to art.*¹¹⁶

Por este motivo, Kandinsky opunha-se aos adeptos de uma abstracção mais racional e objectiva que o acusaram inclusivamente de estar ligado às ciências ocultas e à teosofia. À obra de Helena Blawatzky, talvez. Embora o pintor russo tenha abandonado, tanto quanto se saiba, as polémicas teses do movimento espiritual por ela conduzido, tendo aludido, em *Do Espiritual na Arte*, à sua obra *A Chave da Teosofia*.¹¹⁷

Pelos motivos apontados, o programa¹¹⁸ de Kandinsky para o Inkhok não chegou a ser posto em prática. Apenas teve seguimento o programa alternativo de Alexander Babitchev e de Osip Brik, opositores de Kandinsky, vindos do exterior para fundar o Grupo de Trabalho de Análises Objectivas, a que se viriam

¹¹⁴ C. W. A., p. 473.

¹¹⁵ *apud* Natalia Adaskina, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 46.

¹¹⁶ C. W. A., p. 444.

¹¹⁷ D. E. A., p. 39.

¹¹⁸ No programa do *Inkhok*, Kandinsky estabeleceu um objectivo prioritário: *to find a discipline whereby the basic elements of the individual arts, as well as art in general, will be investigated*. C. W. A., p. 457.

juntar Rodchenko, Stepanova e Briousova. Este grupo constituiu uma alternativa capaz de servir os objectivos de uma arte cada vez mais politizada, em plena fase de sovietação. Kandinsky nunca se filiou no partido comunista. Mas o Inkhok *kandinskysava-se* totalmente. Nada que fosse compatível, naqueles tempos.

Com o avanço da revolução, a pintura de cavalete foi sendo progressivamente considerada um luxo proporcionado ao artista. As forças espirituais não convenciam os jovens artistas, mas a análise teórica de Kandinsky sobre os elementos da forma – o poder autónomo da linha e da cor – influenciou decisivamente as investigações da vanguarda abstraccionista. Por exemplo, o termo Construção, adoptado em 1921 por Tatlin, Rodchenko e Stepanova, constitui um sucedâneo racionalista do termo Composição, conotado em Kandinsky com a expressão musical.

É curioso constatar que, enquanto Kandinsky abandonava as linhas fluidas do seu expressionismo abstracto, geometrizando as formas e aproximando-se do suprematismo, os jovens artistas russos envolvidos nos ideais revolucionários iriam enveredar pelo compromisso entre a forma e a função. Pela *produção intelectual* que rejeitava a pintura de cavalete.

Tatlin, com o seu aparatoso *Modelo para um Monumento da Terceira Internacional*, acompanhado, entre outros, por Rodchenko e Stepanova, vai aderir ao materialismo marxista e dedicar-se à propaganda do regime. Ambos produzem objectos úteis e funcionais, afinal de contas, o mundo palpável recusado pelo *Quadrado preto* de Malevitch, substituído agora pelas ideias construtivistas que privilegiavam o design e a ligação entre a Arte e a vida.



Devido aos desentendimentos e ao ambiente de grande tensão, pelas razões que apontámos, Kandinsky abandonou o Inkhok pouco tempo depois da sua fundação, praticamente à beira de um esgotamento, cuja origem estava, não só na penosa sensação de estar a remar contra a maré, mas também nas precárias condições de vida em Moscovo. Para além da fome e do frio que Nina e Wassily Kandinsky suportaram e da morte precoce do filho, por falta de tratamento médico adequado, a situação política evoluiu desfavoravelmente em relação ao livre exercício da actividade artística.

Kandinsky fotografado em Moscovo com o filho Vsevolod, cerca de 1919.

Longe, mas bem perto, ainda, estava o entusiasmo de participar na organização de novos museus em todo o território russo:

*Russia offers an unparalleled example of state organization of museums. The definite principle of the Museum of the Culture of Painting; its complete freedom to establish the right of every innovator in art to seek and to receive official recognition: encouragement and adequate reward – these are the unparalleled attainments in the field of museum affairs that have been achieved by the Fine Arts Commission of the People’s Commissariat of Enlightenment.*¹¹⁹

Apesar de tudo, Kandinsky prosseguiu a sua luta. Não iria desistir ainda. Fundou a Academia das Ciências Artísticas de Moscovo (Rakhn-Gakhn), em Maio de 1921. Ocupou o cargo de vice-presidente, aquele que cabia a um não-aderente oficial do regime. E montou novamente o seu plano inabalável: definir os objectivos da síntese das artes. Em primeiro lugar, analisar os elementos artísticos para depois os sintetizar numa Obra Monumental. Em segundo, promover uma comunidade cultural alargada capaz de *comparar Arte e Ciência*,¹²⁰ uma parceria que esteve em preparação com Franz Marc para o segundo almanaque do grupo Der Blaue Reiter. Edição que nunca viu a luz do dia devido às nuvens negras que pairavam sobre o fatídico ano de 1914, na Alemanha.

Na Gakhn estava em jogo a relação entre teoria e prática: como conciliar a variável desconhecida *x*, subjacente à génese da forma, e a análise rigorosa dos elementos gramaticais? O que há de comum entre Arte e Ciência?

Num derradeiro esforço, Kandinsky pôs em marcha um conjunto de acções, entre as quais a realização de três conferências por semana e a criação de uma comissão no domínio da psicologia com o objectivo de implementar um questionário destinado não só aos artistas, mas também aos cientistas. Juntos procuravam tudo aquilo que podia tornar a Arte numa ciência ou a Ciência numa arte.

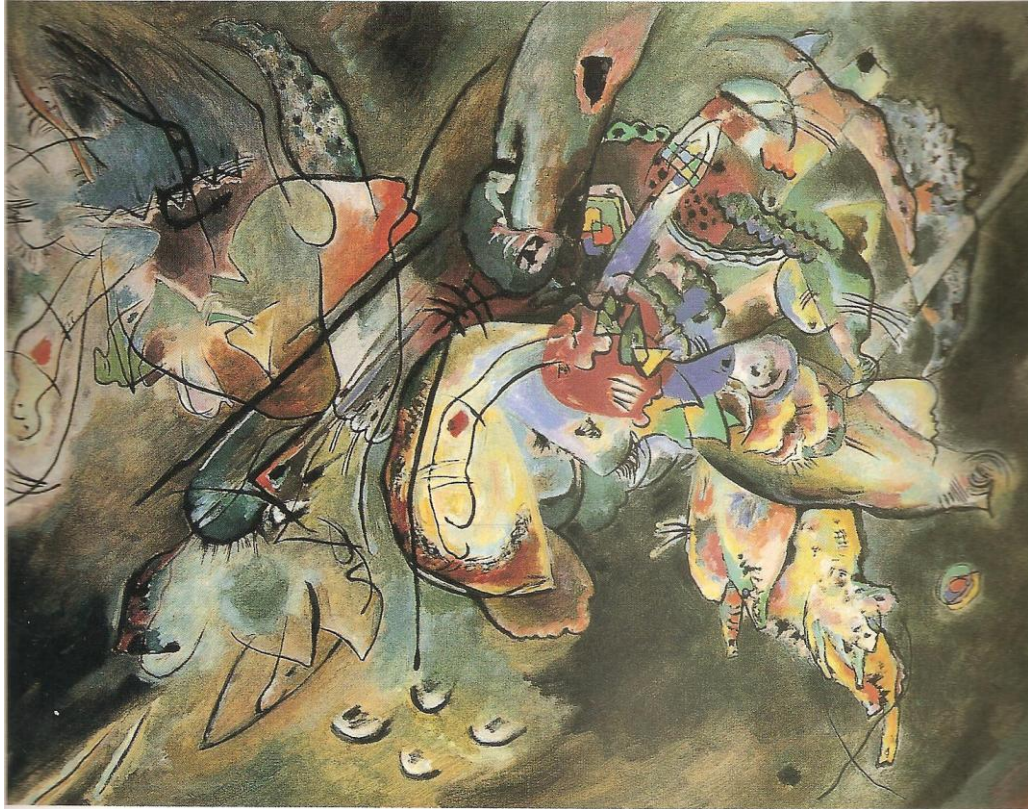
¹¹⁹ *op. cit.* p. 443.

Na organização destes museus, o grande objectivo de Kandinsky era: *To represent the different stages of purely pictorial attainment, pictorial methods, and resources in all their fullness, as expressed in the paintings of all periods and peoples.*

op. cit. p. 439.

¹²⁰ Kandinsky começou a trabalhar no Rakhn-Gakhn em 21 de Julho de 1921, propondo o *Plano de trabalhos da secção de artes plásticas*. A grande diferença para o Inkhok residia na equipe de trabalho: enquanto no instituto trabalhavam sobretudo artistas, na academia trabalhavam historiadores da arte, filósofos, psicólogos, etc. A sua aproximação psicologista da arte foi bem acolhida, tendo Kandinsky lido na academia o seu texto *Os elementos da pintura*, em Setembro do mesmo ano.

Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 48.



Wassily Kandinsky, *Tristeza*, 1917

Mas, paralelamente a estas acções de Kandinsky, decorria a revolução soviética: Osip Brik propôs que o Inkhok não dependesse mais do Narkompros, mas do Conselho Superior para a Economia Nacional. Isto significou que os artistas passaram a renunciar à arte enquanto ideal romântico, para se aliarem ao sistema produtivo da nação. Tendo esta proposta sido aprovada por vinte e cinco artistas que abdicaram do seu cavalete. Tinham agora à sua frente apenas o *arsenal do pintor sábio* que Kandinsky ajudou a construir, bem como uma função social a cumprir.

O que estava Kandinsky ainda a fazer em Moscovo? O que lhe restava da sua *hora*, sem o seu cavalete? A verdade é que o cerco a Kandinsky se apertava, acabando, uns anos mais tarde, por asfixiar o livre exercício do vanguardismo. Com o aumento da pressão exercida para que o seu trabalho fosse posto ao serviço da propaganda do Estado, a arte abstracta foi mais tarde considerada prejudicial e hostil ao regime, ficando assim aberto o caminho para um estilo acorrentado aos novos auspícios da revolução: o realismo socialista.

Em 1937, o quadro de Kandinsky, *Tristeza*, exposto na galeria Tretryakov, seria considerado como mais um exemplar da *Arte burguesa no beco sem saída do formalismo e da auto-negação*,¹²¹ ao lado do *Quadrado Preto sobre Fundo Branco*, de Malevitch e da *Composição nº 64*, de Rodchenko, como podemos observar na imagem.



Exposição na galeria Tretryakov, Moscovo, 1937.

Um símile do que se passou na Alemanha de Hitler com a exposição Arte Degenerada, inicialmente apresentada em Munique, e depois nas principais cidades da Alemanha, precisamente no mesmo ano.

Em Outubro de 1921, Kandinsky foi chamado ao Kremlin. Apreensivo quanto ao motivo desse chamamento, ele foi confrontado, no entanto, com uma excelente notícia transmitida pelo secretário do comité, Karl Radek: chegara o convite de Gropius para uma visita ao Bauhaus. Estava criada assim a possibilidade de viajar oficialmente durante seis meses com a mulher até à Alemanha, ele, enquanto vice-presidente, ela, enquanto secretária da Academia das Ciências Artísticas. Esta missão acabaria por lhes permitir fugir do pesadelo soviético, pois não regressaram, mesmo que, eventualmente, a intenção inicial não tivesse sido essa.

Foi, portanto, num clima adverso que Kandinsky fez as malas e partiu para um país onde, cerca de vinte anos antes, recém-chegado, tinha lutado por um lugar no mundo da Arte, mas no qual acabou por se sentir inevitavelmente estrangeiro quando a Primeira Guerra Mundial veio colocar no campo de batalha, como inimigos, a Alemanha e a Rússia.

¹²¹ Na exposição difamatória da vanguarda russa na galeria Tretryakov, em Moscovo, 1937, podia ler-se este texto em fitas coladas na parede.

Apud Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, 2007, p. 125.

Kandinsky deixou uma herança cultural na Rússia, alguma coisa se *kandinskysou*, apesar das relações nem sempre fáceis com os outros participantes na vida artística, conforme sublinhou Natalia Adaskina:

*Sa personnalité brillante, dotée d'un tempérament sociable, en a fait le chaînon crucial entre les peintres russes et européens. Bien que Kandinsky ait quitté définitivement la Russie en 1921, ses essais et son activité d'organisateur ont laissé une empreinte indélébile dans la vie culturelle, les recherches théoriques et la pédagogie artistique de la Russie des années vingt.*¹²²

Klee na Alemanha

- **A atitude de Klee. Entre o pessimismo de Kandinsky e o otimismo de Franz Marc**

Klee foi mobilizado no dia 11 de Março de 1916. Nos dezoito meses que decorreram entre o início da Primeira Guerra Mundial e essa data, o pintor viveu entre duas possibilidades: dedicar-se à carreira artística ou combater. Na opinião de O. K. Werckmeister,¹²³ que estudou o trabalho de Klee entre 1914 e 1920, esta expectativa terá contribuído para criar nele uma atitude *contraditória* em relação à guerra. Ora positiva, no início, ora progressivamente mais negativa, a partir da morte de August Macke, em Setembro de 1914. Uns meses antes, Klee tinha estreitado relações de amizade com ele. Para além de Louis Moilliet, Macke fora companheiro de aventuras pictóricas na viagem à Tunísia, um oásis radioso antes do início da guerra:

*Cependant nous trois sommes gais, insoucians et détachés de tout reste. Simplement heureux.*¹²⁴

Quando Kandinsky, fugitivo em Goldach, escreveu a Klee pedindo-lhe ajuda para tratar de alguns assuntos pessoais, Klee respondeu, manifestando a sua atitude inicial perante a guerra:

*As far I am concerned, I would, on the one hand, rather be there right now, for in spite of everything these times have a certain grandeur.*¹²⁵

¹²² Natalia Adaskina, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 48.

¹²³ O. K. Wreckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989.

¹²⁴ J., pp. 268-269.

¹²⁵ *apud* O. K. Wreckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, p. 12.

Ora, a *grandiosidade* destes tempos de guerra decorria, ainda de acordo com Werckmeister, da confiança de Klee no poderio militar alemão, que ele esperava fosse capaz de proteger *o seu ideal de uma comunidade de artistas modernos*. Este fervor nacionalista contrastava com o pessimismo que Kandinsky manifestou na sua resposta a Klee:

*What a fortune it will be when these terrible times have passed. What will come afterwards? I believe a great release of the inner forces, which will also bring fraternization. Hence also a great unfolding of art, which now has to stick to hidden corners.*¹²⁶

As premonições de Kandinsky não estavam longe do que iria acontecer. Só cerca de três anos depois destas palavras, em 1917, Herwarth Walden abria um parêntesis nos *tempos difíceis* que se atravessavam. Na sua galeria, Der Sturm, de acordo com Werkmeister, *Walden now openly worked at re-establishing the international community of modern artists, this disruption of which had been Klee's and Kandinsky's greatest worry at the outbreak of the war.*¹²⁷



Franz Marc

Ora, quando Marc começou a escrever sobre a sua experiência de guerra, com a ideia de publicar os textos, o optimismo inicial de Klee, embora moderado, estava a desaparecer. Tinha dificuldade em reconhecer na guerra benefícios para a Humanidade. Como Kandinsky suspeitava, do outro lado da fronteira. Marc, no entanto, estava seguro das suas convicções: a guerra era contra o materialismo. Portanto, a favor de *o espiritual na Arte*. O lado de Kandinsky. Pintor das cúpulas douradas do Kremlin, em fuga para o campo de batalha inimigo: a Rússia.

A propósito dos seus textos sobre a guerra, Klee escreveu a Marc pela primeira vez para a frente de batalha, em 17 de Outubro de 1914:

From the little articles which your wife had me read I could gather how your mind was able to adapt quickly to the unheard of change.

Actually we are just now particularly severely affected in our most tender hopes. And yet you compensate the loss with the boldest expectations. And how few of us Germans are still there – and nevertheless?! Now we have had to lose August Macke...

¹²⁶ *apud op. cit.* p. 12.

¹²⁷ *op. cit.* p. 95.

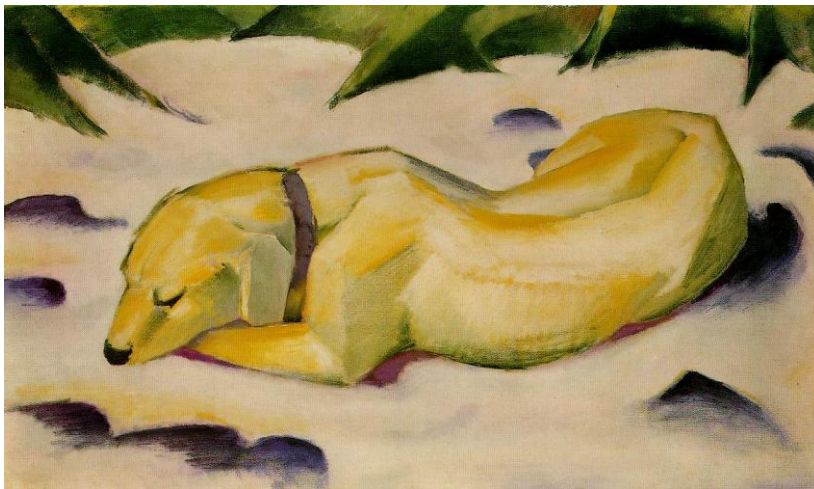
Moreover, I have to miss the enormous sensations which you are experiencing. To gather everything in the form of reading. If tomorrow all the papers are saying it was not true, no war, nothing – I would also have to believe it.

*Hence I envy you.*¹²⁸

A verdade é que Klee tinha muitas dúvidas sobre o significado da guerra. Estava dividido entre a certeza e o otimismo de Marc – a sua luta pela Grande Época Espiritual – e o pessimismo dos *tempos difíceis* de Kandinsky, de regresso ao campo de batalha inimigo.

- **O combate de Marc a favor dos ideais de Kandinsky. O debate entre Klee e Marc**

Marc ofereceu-se como voluntário para combater no dia 6 de Agosto de 1914 e, três meses depois, começou a relatar a Kandinsky a sua experiência de guerra. Uma guerra que combateu a favor dos seus ideais a favor de uma comunidade espiritual de artistas. Sem fronteiras. Pagou caro por esta luta. Com a própria vida. Em Verdun, no dia 4 de Março de 1916.



Franz Marc, *Cão deitado na neve*, 1910-1911

*During the first, very bad engagements in the Vosges mountains, I was often unable to separate dream and action ... And I thought often of your paintings, which accompanied me like formulas of such a situation ... my heart is not angry of the war, but profoundly grateful, there was no other [conceivable] transition towards the times of the spirit.*¹²⁹

Depois de combater cerca de ano e meio. Pelo amigo. Russo. Pela Alemanha, inimiga da Rússia. Marc morreu uma semana antes de Klee ser mobilizado. Ambos tinham trinta e seis anos.

¹²⁸ *apud op. cit.* p. 14.

¹²⁹ *apud op. cit.* p. 13.

Marc confessou a Kandinsky que a guerra estava empenhada em *purificar a Europa*. Neste sentido, publicou os seus dois ensaios: o primeiro, no jornal *Vossische Zeitung*, *In War's Purifying Fire*, em Dezembro de 1914, o segundo, *The Secret Europe*, na revista *Das Forum*, em Março do ano seguinte. Estava convicto de que era uma guerra civil *against the inner, invisible enemy of the human spirit, and [it is] the very ancient remedy of the blood sacrifice ... for the cure of our European disease.*¹³⁰



Franz Marc, *Cavalo Azul*, 1911

Dirigiu as suas palavras de combatente aos companheiros de luta nos anos de Munique, intelectuais e artistas das vanguardas que, uns anos antes, tinham aderido à luta contra o materialismo. Tendo Kandinsky sido um dos mais acérrimos aderentes. Com o incremento dos *terríveis tempos* da luta armada, o grupo de simpatizantes da guerra ficaria reduzido a uma minoria. Uns mortos, como Macke e Marc, outros desiludidos, como Klee. Marc acreditou que a guerra era por Kandinsky. Klee não acreditava na guerra em si mesma, pois havia certamente outras maneiras de lutar. Outras armas. Klee criou dentro de si um escudo anti-guerra. Anti-realidade. Interiormente, permaneceu fiel aos ideais de *Der Blaue Reiter*.

Quando Klee escreveu a Kubin, em 29 de Dezembro de 1914, manifestou a sua desilusão com a cultura da guerra:

*Now I have already become quite accustomed to the war. It no longer stimulates me. I am entirely with myself, somewhere, beyond, below, but very much alive.*¹³¹

Klee refugiou-se no espírito. Alienou-se do cenário de guerra. Aproximou-se do seu último encontro com Kandinsky. Russo. Do outro lado da fronteira. Em Goldach. À espera de seguir caminho para Oriente. *Persona non grata*. Em fuga, os giselistas e todos os pintores russos de Munique, numa Alemanha em pé de guerra.

*Que Kandinsky me salve tout au moins du haut du mur,*¹³² escreveu Klee no seu diário, em 1915. Sentia a falta do amigo. Sem notícias. Nada soube dele durante os sete anos de revolução. Da sua luta na Rússia pelo *espiritual na Arte*. Como o fizera nos anos de Munique. Vizinhos na Ainmillerstrasse. Felix desenhando no ateliê de Kandinsky, quando os seus afazeres não lhe permitiam tomar conta do filho. Ainda criança pequena.

¹³⁰ *apud op. cit.* p. 13.

¹³¹ *apud op. cit.* p. 37.

¹³² J., p. 307.

Mas estava também preocupado com Marc. Que tinha deixado para trás a sua arte. Os seus cavalos. Partiu para combater os homens. Klee desejava duas coisas para o amigo:

Em primeiro lugar, que Marc – *muito cansado e visivelmente emagrecido*, de licença em Munique – deixasse de vez o seu *maldito uniforme de sub-oficial*:

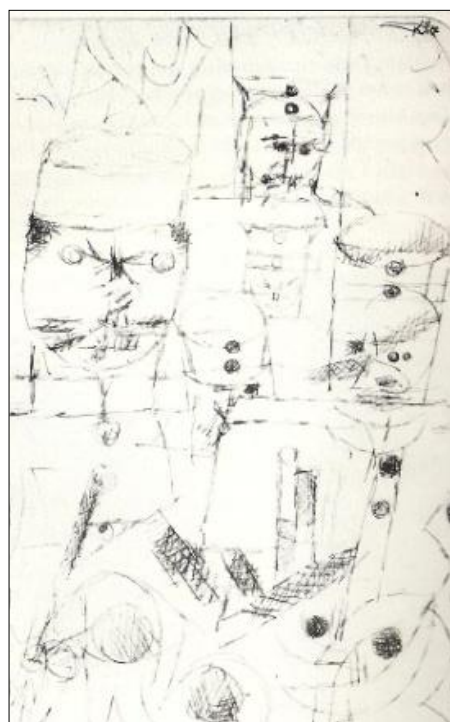
[...] *de coup médiocre avec le sabre en ceinturon, m'inspira une haine véritable, à partir de ce moment-là.*¹³³

Em segundo lugar, que Marc deixasse de ter de suportar as obrigações militares que, em si mesmas, na sua opinião, lhe eram, no mínimo, *indiferentes*. Para alguém *que ama de forma mais apaixonada, mais aberta. Humano na sua inclinação para os animais.*¹³⁴

Macke tinha sido morto em combate. Klee criara imagens de guerra para a Galeria Goltz, para o jornal *Zeit-Echo*. Odiava os uniformes, como o de Marc. Que em nada se assemelhava com a vestimenta de um cavaleiro azul. Marc. Morrera há uma semana quando Klee vestiu finalmente o seu antiquado uniforme.



Paul Klee em Landshut, 1916.



Paul Klee, *Quando eu era recruta*, 1916

Désormais j'ai un nouvel état. Je suis le Landsturmmann Klee et voici mon adresse : Dépôt des recrues, Landshut, section Gabelsbergerhof.

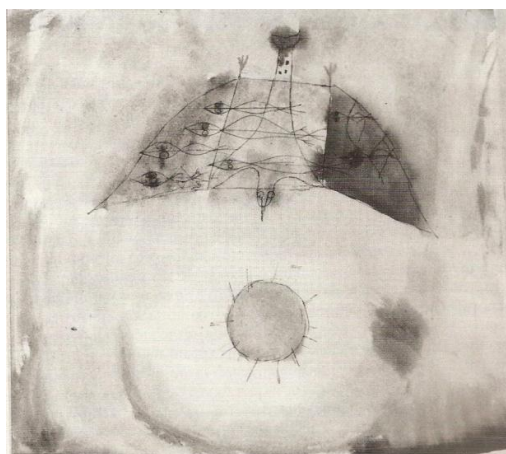
¹³³ *op. cit.* pp. 304-305.

¹³⁴ E. A., p. 15.

*L'une des nombreuses fois que je montai la garde devant le dépôt des munitions de Fröttmanning, maintes pensés me vinrent sur Franz Marc et son art.*¹³⁵

*Quando eu era um recruta. Uma caricatura. Sentia-se provavelmente mascarado: o interior não condizia com o exterior. É essa a função da máscara. Foi assim que se desenhou já depois de ser transferido para o campo de aviação de Schleissheim. Voar. Não quer voar?*¹³⁶ Perguntou-lhe ironicamente o sargento. Queriam que ele voasse, embora não soubesse pilotar aviões!

- **Desenhos de guerra. Formas cristalinas, refúgio espiritual. Voar**



Paul Klee, *Paisagem com pássaros voando*, 1918

Macke e Marc. Dois pintores mortos em combate. Dois heróis vindos da arte. Klee seria poupado.¹³⁷ Enquanto artista. Para sua surpresa, não foi enviado para a frente de combate. Aviões e pássaros. Nos campos de aviação onde prestou serviço militar, Schleissheim e Gersthofen, pôde observar, e fotografar, os destroços dos aviões abatidos em combate. O voo, um tema do seu imaginário desde o início da sua carreira artística que nos lembra a sua gravura *O Herói com a Asa*.

Voar. Um tema da guerra muito utilizado nos cartazes da propaganda e que Klee recuperou, em 1917, para pintar, por exemplo, *Ein Stück Mondwelt (Um Pedaco da Lua do Mundo)*. Ou *Drei Nachtigallen (Os Três Rouxinóis)*. Ou, em 1918, por exemplo, *Vogel-Flugzeug (Pássaro-Avião)*, *Landschaft mit fliegenden Vögeln, einer Pfeil durchbohrt (Paisagem com Pássaros Voando, um deles Atingido por uma Seta)* e *Vogelflüge (Voos de Pássaros)*. Ou, nos anos Bauhaus, por exemplo, *Fliegersturz (Queda de Aviador)*, de 1920.



Paul Klee, *O herói com a asa*, 1905

¹³⁵ J., p. 309.

¹³⁶ apud O. K. Wreckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, p. 81.

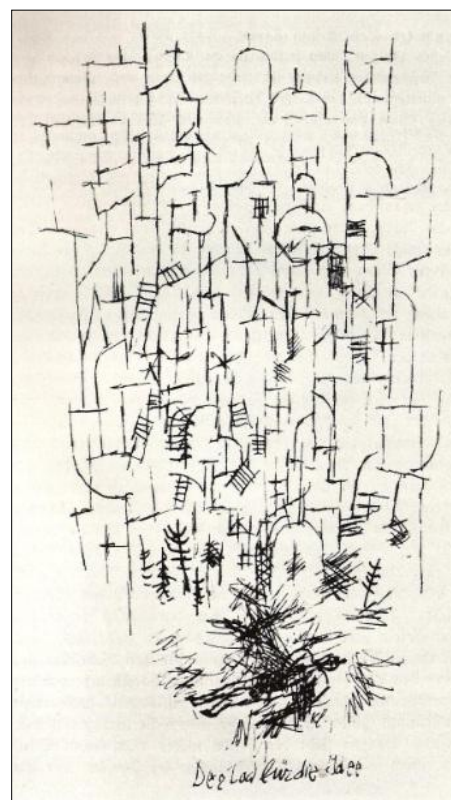
¹³⁷ *In a letter to Osthaus of August 31, 1916, Klee still reported his transfer with apparent surprise. Yet whenever he had informed of Pulver's [um velho conhecido de Klee, Max Pulver] machinations, he must have sensed a profound significance in a sequence of events where Marc's death in action had indirectly caused his own exemption. Like unintended sacrifice, it had prompted the home front to spare artists from the war.* op. cit. p. 81.

Klee inscreveu no seu catálogo, com o número 124, o título *Princípio da Guerra Mundial*. A partir daí, muitos dos seus trabalhos viriam a manifestar a sua experiência de guerra. Os títulos. As caricaturas. Os desenhos. As aguarelas. Os voos. Testemunhos da sua indecisão sobre os *terríveis tempos* de Kandinsky. Sobre a *invejável* certeza de Marc. Em Outubro, Klee entregou ao galerista Hans Goltz um conjunto de aguarelas e de desenhos. Foi a sua contribuição para a exposição *A Guerra* na galeria Goltz. Nela participavam ainda outros artistas da Nova Secessão de Munique. Cada um manifestando a sua interpretação sobre os *terríveis momentos*. Os trabalhos de Klee começavam a revelar a *verdadeira raiva* que sentiu pelos uniformes de Marc. Promovido, o de oficial ficava-lhe *infelizmente bem*, mas Klee interrogou-se:

*Etait-il encore l'ancien Marc ou avait-il cessé de l'être, je n'en suis sûr.*¹³⁸

Desenhar foi uma maneira de Klee exprimir a sua consternação sobre os efeitos da guerra. Sobre os amigos, como Marc, que já não parecia o mesmo, que *muitas vezes já não se reconhecia a si próprio*.¹³⁹ Sobre a morte do poeta expressionista Georg Trakl. Nos finais de 1914, Klee ilustrou um poema dele, *Nacht (Noite)*, para o jornal *Zeit-Echo*, criando a litografia *Der Tod für die Idee (Morte à Ideia)*. Os seus traços expressionistas representam formas cristalinas que sugerem uma cidade, sob a qual jaz um homem enredado em linhas negras que parecem destruir o seu corpo inanimado, como podemos observar na imagem.

Por um lado, a guerra e a dificuldade de Klee em encarar esta dura realidade. Exterior. Por outro, a arte abstracta enquanto necessidade de estar em paz consigo próprio. Interiormente. Duas realidades opostas, no entanto, cada vez mais próximas. Como no título de uma imagem de guerra: *Abstract-Kriegerisch (Abstracto-Beligerante)*. Esta tendência para a abstracção implicava a procura de um refúgio espiritual:



Paul Klee, *Morte à ideia*, 1915

¹³⁸ J., p. 307.

¹³⁹ *apud* O. K. Wreckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, p. 62.

*For me, a war was really not necessary anymore [...] There was only one salvation, a turn away from this world. Abstraction [...].*¹⁴⁰

Estamos seguramente no âmbito das influências de Wilhelm Worringer. Da sua tese de doutoramento, *Abstracção e Empatia*, publicada quatro anos antes, em Munique. Klee, Kandinsky e Marc conheciam as duas tendências estéticas definidas por Worringer, a partir das quais a Arte teria evoluído, desde os seus primórdios, em direcções opostas: uma, até à criação de formas abstractas derivadas de um estado de fuga da realidade, outra, até à criação de formas da Natureza, derivadas de um estado de *Empatia*. De facto, ao escrever sobre a guerra nos seus diários, Klee aplicou o sistema conceptual simétrico de Worringer, *abstracção e Empatia*:¹⁴¹

1915. Le cœur, qui a battu pour ce monde [Empatia], est, en moi, comme frappé à mort. Comme s'il n'y eût que des souvenirs pour me lier à "ces choses-là"... Dès lors est-ce en moi que se formera le type cristallin? Mozart se réfugia (sans oublier son Inferno!) en tout et pour tout dans la moitié joyeuse de lui-même. Qui ne comprendrait cela absolument, le pourrait confondre avec le type cristallin.

On abandonne la région d'ici bas [o naturado, as formas acabadas] pour aller construire de l'autre côté dans une région au-delà [o naturante, as forças geradoras de formas] qui peut au moins exister intact.

Abstraction.

Le froid romantisme de ce style [abstracto] sans pathos est inouï. Plus ce monde (d'aujourd'hui précisément) se fait épouvantable, plus l'art se veut abstrait, tandis qu'un monde heureux produit un art porté vers l'ici-bas [arte naturalista, realista] [...]. Je pensais en mourir, guerre et mort. Puis-je donc mourir, moi cristal [eu separado do mundo, refugiado no espírito]?

Moi cristal.

*J'ai porté cette guerre en moi depuis longtemps. C'est pourquoi elle ne me concerne pas intérieurement.*¹⁴²

Interiormente, a guerra para Klee não fazia qualquer sentido. No entanto, exteriormente, ela estava aí:

*Ce que la guerre signifiait pour moi au début, était plutôt d'ordre physique: que le sang coulait dans le voisinage. Que le propre corps était menacé, sans lequel l'âme ne saurait pas même (subsister)! Les stupides réservistes allant chantant dans les rues de Munich. Les victimes fleuris. La première manche retroussée jusqu'au coude, avec l'épingle de nourrice. La longue jambe unique dans le pantalon bleu bavarois marchant à grands pas entre deux béquilles.*¹⁴³

¹⁴⁰ *apud op. cit.* p. 42.

¹⁴¹ Ver esta questão no Segundo Ponto de Vista, Plano B.

¹⁴² J., p. 300.

¹⁴³ *op. cit.* p. 301.

A premonição de Kandinsky: a Grande Época Espiritual. Marc, combatendo por ela, Klee, refugiando-se nela. Kandinsky, pondo-a em prática, em Moscovo. Na revolução. No ensino. Na museologia. Na investigação. Na sua arte.



Paul Klee, *Destrução e esperança*, 1915

Nesse mesmo ano de 1915, Klee produziu seis desenhos e uma aguarela a preto e branco. Não expôs, nem entregou para venda nenhum destes trabalhos.¹⁴⁴ Por exemplo, *Zerstörung und Hoffnung (Destrução e Esperança)*. Formas depuradas, mas nunca totalmente abstractas. Nunca totalmente separadas do mundo visível, pois apresentam subtis sugestões da realidade que reconhecemos.

No entanto, uma forte tendência para a abstracção. Para a procura de conforto espiritual na criação de formas geométricas. Cristalinas, em Worringer. *Kristallinische Erinnerung an die Zerstörung durch die Marine (Recordação Cristalina da Destrução pela Marinha)*. Uma imagem de guerra, expressionista, cujo título alude ao *Eu cristal*.

No dia 1 de Março de 1916 foi inaugurada a primeira exposição individual de Klee na galeria Der Sturm. Em Berlim. Um fracasso em termos de vendas. Mesmo assim, Herwarth Walden encorajou-o a continuar a produzir. Mesmo assim, depois de mobilizado, as exposições continuaram. Quando, em Maio de 1916, a Nova Secessão de Munique pediu ao comandante de Klee para lhe conceder uma licença, de modo a poder assistir à inauguração da nova exposição, em 1 de Junho, foram-lhe concedidos quatro dias. De acordo com Werckmeister, *from then until the end of the war, Klee was allowed to go on short leaves for the installation or opening of his shows*.

A segunda exposição de Klee na Sturm, em Janeiro de 1917, foi, ao contrário da primeira, um sucesso comercial. A razão pela qual os trabalhos de Klee foram vendidos, segundo O. K. Werckmeister, deveu-se a uma estratégia adoptada pelo próprio pintor: as suas imagens cristalinas de 1914, com os seus títulos neutros – como, por exemplo, *Gedanken an die Schlacht (Pensamentos sobre a Batalha)* ou *Tod auf dem Schlachtfeld (Morte no Campo de Batalha)* – foram substituídas por um traço descontraído e simples, próprio da sabedoria do desenho infantil, e por títulos sugerindo conteúdos enigmáticos. Como, por exemplo, *Kleine Gemeinde (Pequenas Comunidades)*, de 1916.

¹⁴⁴ O. K. Wreckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, p. 51.

Mas o que importa aqui sublinhar é que o caminho de Klee em tempos de guerra influenciou decisivamente o seu pensamento e a sua obra. O texto *Sobre Franz Marc*, escrito após a morte do amigo, testemunha a sua aproximação ao sobrenatural.

- **Em memória de Marc, a confissão de Klee. O compromisso ontológico com a Natureza**

Quando a Nova Secessão de Munique decidiu fazer uma exposição comemorativa de Marc, herói morto em combate, Reinhard Piper, encarregado de editar o catálogo, pediu a Klee que escrevesse um prefácio sobre a vida do homenageado. Maria Marc opôs-se, pois não lhe perdoava a incompreensão perante a entrega de Marc às causas do conflito armado. Para ela, estar contra a guerra, era estar contra Marc. Nunca compreendeu a separação que Klee fez entre Arte e guerra.

*I can just as well admire those who passed away in silence and now are no more, as justify those who want to preserve their lives for other struggles.*¹⁴⁵

Em vão, Klee tentara explicar a Marc que as lutas podiam ser outras. *Sobre Franz Marc*, um texto de metáforas. Escrito por Klee em memória do amigo, morto no seu combate a favor dos ideais de Kandinsky. Só talvez Klee e Marc pudessem revelar o verdadeiro segredo e alcance destas palavras. No entanto, cabe-nos interpretá-las, pois revelam prenúncios do carácter místico do pensamento estético de Klee nos anos que se seguiram à guerra e se estenderam ao Bauhaus.



Paul Klee, *Com a águia*, 1918

¹⁴⁵ *apud op. cit.* p. 44.

Precisamente sobre o destino de Marc na guerra, Klee interrogou-se: *Porque morreu ele então?* Para que serviu a sua morte? Klee terá certamente lamentado a inutilidade de morrer por uma causa, por mais nobre que fosse. Marc trocou o seu cavalete, a sua paleta, a sua caixa de tintas por um uniforme. Klee era homem da paz. Como Kandinsky. Em Moscovo, sofrendo as consequências da guerra.

De acordo com Werckmeister, *Klee must have studied Walden's obituary, which his wife sent him on march 15 to the Landshut barracks, with a view to deriving from the criteria according to which he wished to present himself to the readers of Der Sturm. In the end the text was never published there.*¹⁴⁶

Seja como for, o interesse deste texto prende-se com própria confissão de Klee. Ao comparar-se com Marc, acabou por traçar importantes linhas do seu pensamento estético que, muito provavelmente, influenciaram o seu primeiro texto teórico (com o título original, *Graphik*), em 1918, escrito e alterado sucessivamente durante vários meses, *Schöpferische Konfession (Credo do Criador)*, título adoptado de uma colecção que Kasimir Edschmid tencionava publicar. Em memória de Franz Marc, Klee escreveu:

Ao dizer quem Franz Marc é, tenho também de confessar quem eu sou, pois muitas coisas em que participo também foram dele.

Foi dele a sua arte de pintar. O seu amor pelos animais. O seu apreço pelo pensamento de Worringer, em *Abstracção e Empatia*. A sua amizade e admiração por Kandinsky. A sua luta nas vanguardas artísticas, em Munique.

*Marc era da espécie e não uma criatura neutra.*¹⁴⁷

Em que sentido Marc era mais humano do que Klee? O primeiro amava com um coração terreno. Humano. Não era, portanto, uma *criatura neutra*. Ao combater na guerra, comprometeu-se com uma das partes em conflito. O segundo, amava com um *amor distante e religioso*. Cósmico. Divino. Acreditava que era possível intermediar o poder sobrenatural. Era, por isso, uma *criatura neutra*, estava para além dos dualismos. Da guerra que opunha alemães e russos.

*O facto de nem todos o seguirem enchia-o de preocupações acerca do seu caminho.*¹⁴⁸

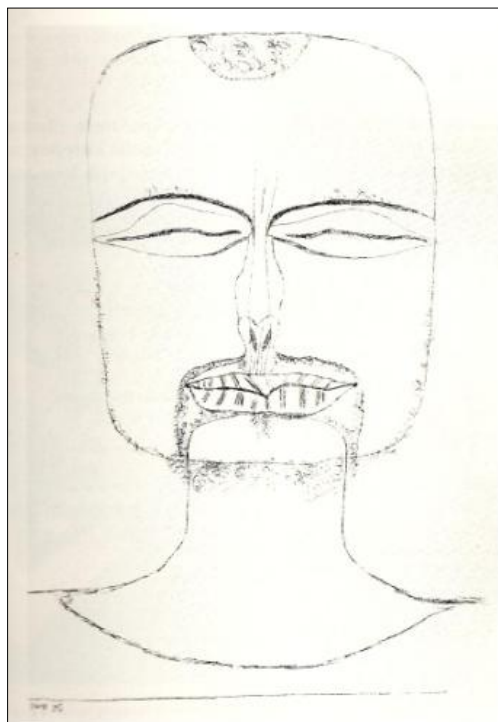
A morte de Marc e a sua própria mobilização contribuíram para que enveredasse por um caminho diferente daquele que Marc seguira. Klee não estava interessado em pegar em armas, mas acreditava no

¹⁴⁶ *op. cit.* p. 79.

¹⁴⁷ E. A., p. 16.

¹⁴⁸ *op. cit.* p. 16.

poder estimulante da Natureza: potência divina que se desenhava a si própria. Se a guerra era uma invenção humana, se *Marc era parte da espécie*, então Marc optara por ocupar o seu lugar na guerra. Contudo, as opções de Klee eram outras. Ambicionava aproximar-se da Natureza. De Deus, como demonstrou no texto evocativo do amigo morto em combate:



Paul Klee, *Retrato*, 1919

*Só junto de Deus procuro um lugar para mim, e se estou próximo de Deus não gostaria de imaginar que os meus irmãos também não o estejam.*¹⁴⁹

Klee procurava um lugar *junto de Deus*, razão pela qual não amava os animais nem o conjunto dos seres com um coração terreno, mas com um coração cósmico. Por isso, confessou, talvez falte à minha arte uma forma apaixonada de humanidade. Nestas palavras sente-se a tendência naturalista de Klee, o seu apreço pelo diálogo com a Natureza, a sua visão mística da arte, bem como se esboçam os alicerces da Teoria do Ponto Cinzento, na qual o pintor vai sintetizar a estrutura do seu edifício conceptual. Não foi, portanto, por acaso, que Klee confessou, em memória de Marc:

*Situo-me num ponto da criação mais afastado, primordial, onde prevejo fórmulas para o ser humano, o animal, as plantas, os minerais, a terra, o fogo, a água, o ar, bem como, simultaneamente, para todas as forças dinâmicas. Aqui não há nem doutrinas nem heresias. As possibilidades são demasiado infinitas, apenas a fé nelas vive em mim de forma criadora.*¹⁵⁰

Se, na sua obra, o ser humano não é espécie, mas sim um *ponto cósmico*,¹⁵¹ se, sublinhou mais tarde, na conferência de Jena, *o artista não é servo nem senhor, é simplesmente um mediador*,¹⁵² não restam dúvidas que Klee se colocou nitidamente junto de Deus ou da Natureza. Ou seja, para além da Humanidade, numa dimensão cósmica, na qual as possibilidades eram demasiado infinitas. Se a *fé* na potência divina *vivia* nele de *forma criadora*, significa que a sua integração na Natureza dava origem à sua própria necessidade de

¹⁴⁹ *op. cit.* p. 15.

¹⁵⁰ *op. cit.* pp. 16-17.

¹⁵¹ *op. cit.* p. 17.

¹⁵² *op. cit.* p. 20.

criar. Certamente por este motivo, em Julho de 1917, olhando o campo, da sua janela, Klee escreveu uma das últimas notas dos seus diários:

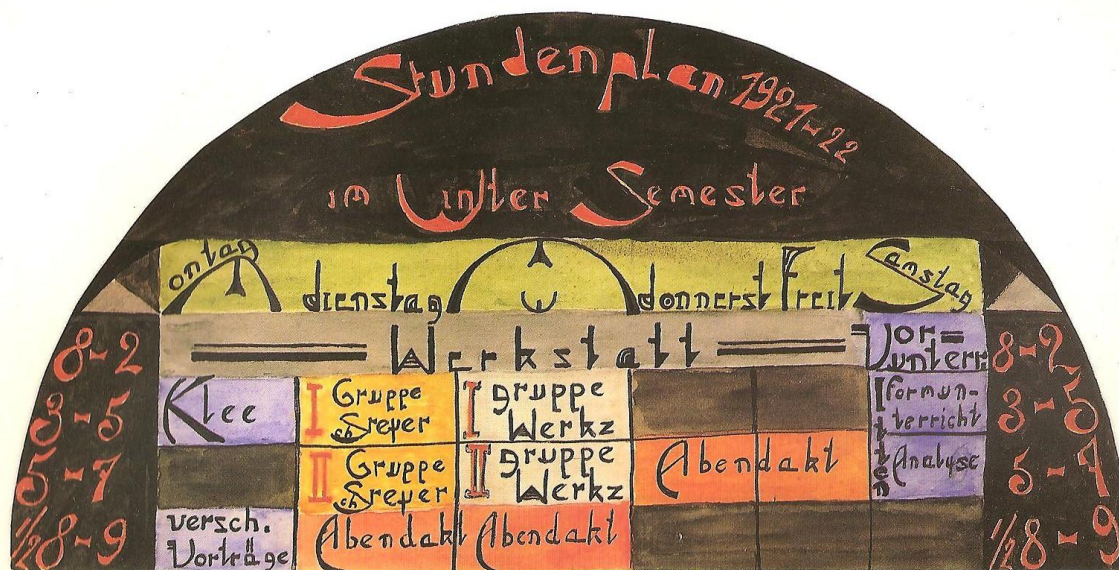
*Tout ce qui ce passe n'est que symbole. Ce que nous voyons est une proposition, une possibilité, un expédient. La vérité réside d'abord invisible à la base de toutes choses.*¹⁵³

A relatividade do visível era uma evidência para os seus olhos. Para o artista, a referência principal estava na força criadora da Natureza, oculta sob o *invólucro do visível*.

Em 11 de Novembro de 1918, foi declarado o armistício e, cerca de dois anos depois, Klee recebeu um telegrama que dizia o seguinte:

*Cher Klee, à l'unanimité nous vous prions d'accepter une chair au Bauhaus de Weimar.*¹⁵⁴

O telegrama estava assinado por Walter Gropius, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Georg Muche, Johannes Itten, bem como por Richard Engelmann e Walther Klemm, que em breve deixariam o Bauhaus. Alguns meses depois, Kandinsky foi também convidado por Gropius.



Lothar Schreyer, horário para o semestre de inverno de 1921-1921.

¹⁵³ J., pp. 312-313.

¹⁵⁴ Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972, p. 9.

Plano C – Os anos Bauhaus (1919-1933), um novo modelo pedagógico

A origem do espírito bauhausiano

Quatro anos após o fim da Primeira Guerra Mundial, o Bauhaus abriu as suas portas, em Weimar, para as fechar definitivamente, em Berlim, cerca de treze anos depois. Este período temporal coincide, sensivelmente, com a duração da República de Weimar – 1919/1932. Se o pós-guerra se caracterizou, não só pela necessidade de retomar o desenvolvimento económico, interrompido durante o conflito armado, mas também por um período de grande instabilidade política na Alemanha, a determinação reformista de Walter Gropius ambicionava levar o Bauhaus a envolver-se na conquista de uma sociedade mais justa e igualitária. No entanto, se, por um lado, ele desejava que a escola se mantivesse à margem das forças políticas, por outro, a influência do estatuto social atribuído à Arte pelos adeptos do *construtivismo*,¹⁵⁵ acabou por tornar inevitável a interferência partidária nos destinos do Bauhaus.

Se o Bauhaus de Gropius pretendia reformar a educação artística tendo em vista os novos desafios de uma sociedade industrializada, a necessidade imperiosa de aproximar cada vez mais Arte e técnica veio pôr em causa a tendência expressionista que caracterizou a ala artística da fase inicial da escola, mais direccionada para o indivíduo e para a intuição do que para as questões sociais, sublinhadas por Gropius na declaração de princípios no Manifesto Bauhaus.

No entanto, Gropius viu com bons olhos a vinda de docentes com ligações ao movimento expressionista pelo ambiente artístico subjectivista que podiam imprimir à Bauhaus. Estava particularmente interessado em contratar artistas de alta reputação, conhecidos pelo seu espírito inovador e capazes de partilhar as suas ideias e a sua experiência com os alunos.

Adaptar não só o currículo, mas também toda a dinâmica do curso, às exigências de um verdadeiro trabalho em equipa, na qual colaboravam mestres artistas, mestres artesãos e aprendizes, afigurava-se cada vez mais a estratégia adequada implementar um novo modelo pedagógico: orientar o papel da Arte para o quotidiano, restaurando a unidade entre Arte e vida. Como William Morris, Gropius admirava a ética artesanal, prevacente nas equipas multidisciplinares que, no final da Idade Média, colaboraram na construção da grande catedral gótica.

¹⁵⁵ A expressão *arte construtivista* foi introduzida pela primeira vez por Malevitch para descrever o trabalho de Rodchenko, em 1917. Caracterizou-se, genericamente, pela utilização de elementos geométricos e de cores primárias, pela execução de fotomontagens e pela adopção de alfabetos sem serifa nas artes gráficas. Mais tarde, o Bauhaus adoptaria um tipo de letra sem maiúsculas.

O *construtivismo* como movimento activo durou até 1934, tanto na União Soviética, como na República de Weimar. Os seus objectivos socialistas e anti-académicos, a sua ambição de ligar a arte ao quotidiano das pessoas, influenciaram a arte moderna e o design e, em especial, a educação artística no Bauhaus. O conceito tradicional de arte deveria ser abandonado para que esta se pudesse ligar à produção fabril, à indústria e à nova ordem social e política.



Casa Encarnada de Wiliam Morris, projectada pelo arquitecto Philip Webb de acordo com as linhas simples da Idade Média tardia, em 1959

O espírito bauhausiano nasceu de um diálogo, nem sempre fácil, entre duas perspectivas. De um lado, a tendência expressionista. A vertente subjectiva da experiência estética, a Arte. Do outro, a tendência construtivista, com a sua visão colectivista e funcionalista – a vertente racional da construção da forma, o design. Em suma, o objectivo primordial do Bauhaus de Gropius passava por encontrar uma fórmula capaz de alcançar o ponto de equilíbrio entre homem e máquina, entre Arte e técnica, entre criação e produção, entre intuição e método. Entre expressionismo e construtivismo.

Aliás, foi através da intenção de quebrar as tradicionais barreiras entre Arte e artesanato que se encontrou a palavra-chave, *Bauen (Construir)*, do novo modelo pedagógico.

Foram definidos objectivos que, ao estarem intimamente ligados às necessidades sociais e ao desenvolvimento industrial e económico da Alemanha, podiam contribuir para a futura vida profissional dos estudantes, conhecidos pelos Bauhäusler.

Liderada por Gropius, esta comunidade educativa entre guerras trouxe para a escola um método capaz de realizar projectos inovadores, não só com uma elevada qualidade estética, mas também com uma rigorosa eficácia tecnológica. Na origem desta revolução pedagógica liderada por Gropius, na qual Klee e Kandinsky tomaram parte activa, ocupando ambos o lugar de mestre da forma, nos anos vinte, esteve a fusão das escolas de arte, em Weimar, da qual resultou a constituição do Bauhaus.

No entanto, os antecedentes do espírito bauhausiano e de um novo modelo pedagógico remontam ao século XIX e dizem respeito às transformações sociais decorrentes da industrialização que começou em Inglaterra, no séc. XVIII, e depois se estendeu à Alemanha. O fenómeno bauhausiano é consequência de uma espiral evolutiva que deu origem a um amplo debate em torno das vantagens e das desvantagens da industrialização: estava em causa saber até que ponto, ou até onde, a máquina deveria substituir o homem no seu trabalho. Foi neste contexto de progresso tecnológico que se formaram os seguintes movimentos



William Morris, *Letra capitular com elementos decorativos*, 1896

que, de uma maneira ou de outra, influenciaram o espírito bauhausiano.

Em primeiro lugar, o movimento inglês Arts and Crafts, liderado pelo socialista e medievalista William Morris. Este movimento, directamente influenciado pelos ideais românticos de John Ruskin, patrono da irmandade pré-rafaelita, e pelas suas duras críticas às consequências da industrialização, defendeu um modelo de fabrico semelhante ao que era praticado nas oficinas medievais e que Ruskin descreveu no seu livro *The Stones of Venice* (1851-1853).¹⁵⁶

Era preciso devolver à Arte a pureza e a honestidade que considerava terem existido na arte da Idade Média tardia, numa época em que cada artesão estava ligado tanto à fase de concepção, como à fase de manufactura dos objectos. Morris e Ruskin só viam desvantagens na sociedade moderna. Numa só palavra, odiavam-na. Com a produção em série e o anonimato derivado da mecanização, o trabalho do artesão parecia irremediavelmente comprometido. Morris pôs em prática os objectivos reformadores de Ruskin, fundando oficinas de artesãos e criando um estilo de inspiração gótica e oriental. Embora com uma duração relativamente curta, o movimento Arts and Crafts não só influenciou decisivamente a implementação do movimento da Art Nouveau (Arte Nova), mas esteve também na origem dos princípios sociais que orientaram a fundação do Bauhaus, contribuindo para atenuar a distinção entre artes menores, o artesanato, e artes maiores, as Belas-Artes.

Em segundo lugar, o movimento internacional com diversas denominações – nomeadamente, Art Nouveau, em França, onde nasceu, e Jugendstil, na Alemanha – surgiu como reacção aos modelos académicos que ainda vigoravam na arte do século XIX não só através da criação de um novo estilo, mas também da concretização de um ideal: fazer a Arte descer do seu pedestal até à vida. Assim, o artista total deveria intervir desde a arquitectura até aos mais diversos aspectos do dia-a-dia, como, por exemplo, a concepção de mobiliário ou de objectos de uso comum, propósito que podemos relacionar com o lema da Deutscher Werkbund (DWB): *Sofakissen zum Städtebau* (das almofadas do sofá à urbanização).

¹⁵⁶ Magdalena Droste, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992, p. 10.

Em terceiro lugar, precisamente a fundação, em 1907, na cidade de Munique, da DWB, através da iniciativa de Hermann Muthesius, o interlocutor alemão mais privilegiado do movimento inglês Arts and Crafts. Com Theodor Fischer, presidente, esta organização, profundamente marcada pelo movimento Jugendstil, reuniu artistas, arquitectos e homens da indústria em torno de um objectivo comum que procurava reconciliar homem e máquina. Era preciso estabelecer uma ponte entre o design, a Arte e o artesanato de modo a promover a competitividade da indústria alemã nos mercados mundiais, nomeadamente a Inglaterra e os Estados Unidos.

Em 1912, Walter Gropius fez-se membro da DWB, que se tornou na associação artística e económica mais importante na Alemanha.

Ao longo dos anos 90, a Alemanha foi substituindo a Inglaterra como nação industrial líder, conseguindo manter esta posição até à eclosão da Primeira Grande Guerra.¹⁵⁷

Se, em Inglaterra, as oficinas ligadas ao movimento Arts and Crafts continuavam ainda direccionadas para a produção manual, na Alemanha equacionavam-se as mais-valias que a máquina podia trazer à produção, tornando-a mais competitiva, isto é, mais fácil e mais barata. Na união entre Arte, indústria, artesanato e comércio residia a chave para transformar a Alemanha numa grande potência económica.

Já há algum tempo, antes da Primeira Guerra Mundial, que Gropius se tinha envolvido na sucessão da direcção da Escola de Artes e Ofícios, depois da saída do seu fundador, Henry van de Velde.¹⁵⁸ Foi, no entanto, já como soldado na frente de batalha, que o futuro director do Bauhaus redigiu um conjunto de princípios para a fundação de uma escola baseada nos ideais da DWB e que constituem o Manifesto Bauhaus.

Em Janeiro de 1919, acabada a guerra, Gropius dirigiu-se às autoridades de Weimar no sentido de apresentar as condições para uma futura escola de arte, tendo sido nomeado seu director em Abril do mesmo ano. Na verdade, uniram-se duas escolas, uma de Belas-Artes, outra, de Artes e Ofícios, sob um único nome: *Staatliches Bauhaus in Weimar*.

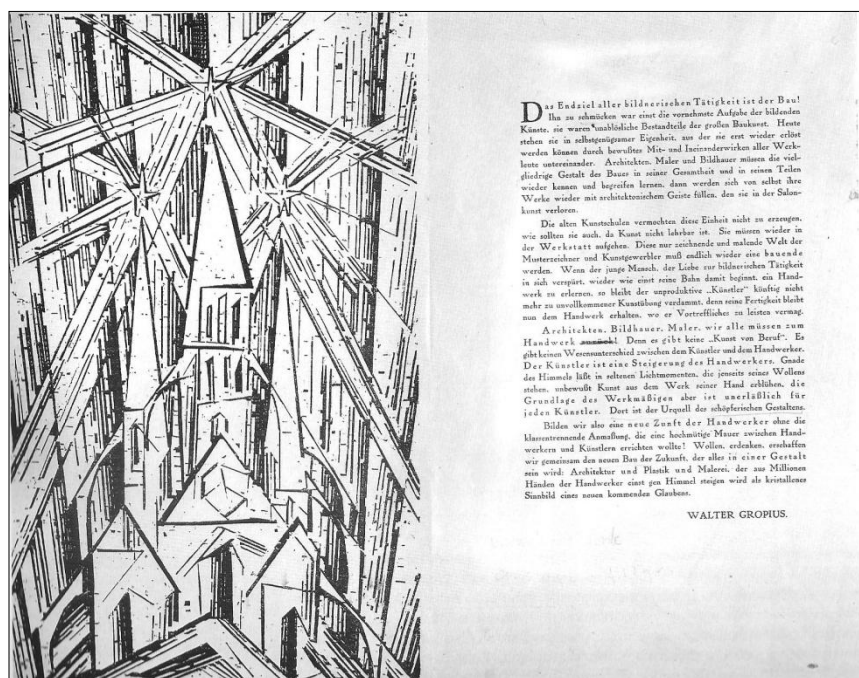
Gropius baseou-se em ideias que circulavam em torno de um amplo debate social sobre a reforma da educação artística, nomeadamente o programa publicado na brochura do Arbeitsrat für Kunst, concelho do trabalho para a Arte, pelos arquitectos Bruno Taut, seu fundador, e Otto Bartning. O primeiro defendia a

¹⁵⁷ *op. cit.* p. 11.

¹⁵⁸ O debate desta época, em torno da importância da máquina na vida do homem, acabou por provocar a cisão entre duas das figuras mais importantes da DWB: Hermann Muthesius e Henry van de Velde. O primeiro, com um papel importantíssimo na reforma da educação junto do governo alemão, era um defensor da standardização: acreditava na produção em série e na democratização da Arte. O segundo, pelo contrário, considerava que esse tipo de produção constituía uma ameaça para a criatividade e a individualidade.

importância de quebrar as barreiras entre artesanato, pintura e escultura pois, em conjunto, sintetizavam uma única estrutura (*Bau*). O segundo chegou a delinear um plano de ensino para a arquitectura e para as Belas-Artes no qual o artesanato desempenhava um papel preponderante no âmbito da educação artística. Nas três páginas do Manifesto Bauhaus, Gropius enunciou um objectivo prioritário que aparece em destaque logo na primeira linha:

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! (O objectivo de toda a actividade criativa é a construção!)



Walter Gropius, Manifesto Bauhaus com xilogravura de Lyonel Feininger, 1919.

Em conjunto, artistas e artesãos, ambos mestres, termo comum na ética artesanal, deveriam criar a *construção do futuro*, baseada num forte sentido comunitário. O programa da escola apontava claramente nessa direcção: os jovens aprendizes, que podiam progredir para a categoria de oficial e, depois, para a de mestre jovem, eram ensinados pelos mestres da forma e pelos mestres artesãos, em pé de igualdade.

Construir (*bauen*) foi a chave-mestra da nova escola. Nela reconhecemos um caminho de reunificação que derivou, em primeiro lugar, do movimento Arts and Crafts, com a cooperação entre artesão e artista, em segundo, do movimento Jugendstil, com a junção das artes numa Obra Sintética, como em Kandinsky e, por fim, da DWB, com a implementação da unidade entre Arte e artesanato ao serviço do progresso social e económico.

Para Gropius, e de acordo com as ideias do Arbeitsrat, *bauen* dizia respeito a uma actividade multifacetada. Tanto era científica, artística, social e económica, como altamente simbólica na medida em que estava relacionada com o renascimento de tendências medievalistas, conforme exposto. Na capa do Manifesto Bauhaus, uma xilogravura da autoria de Lyonel Feininger, estava representada a união das três artes – pintura, escultura e arquitectura –, uma obra monumental simbolizada através dos raios de luz que envolviam a catedral gótica. Uma clara alusão ao *Gesamtkunstwerk* medieval. Gropius sintetizou um conjunto de princípios que não só ditaram o caminho do Bauhaus como catedral do futuro, mas também revolucionaram a educação artística do seu tempo.

O Bauhaus, em Weimar. A escola de Gropius

- O reencontro entre Kandinsky e Klee

Klee chegou a Weimar, em 1921. Começou por ensinar Teoria de composição e Teoria da forma na oficina de encadernação que dirigiu. Instalou-se na cidade com a mulher, Lily Stumpf, e o filho de treze anos, Felix. Cerca de ano e meio depois chegou Kandinsky. Ocupou o cargo de mestre da forma no Curso Preparatório, dirigindo a oficina de pintura mural.

Kandinsky e Klee encontraram-se ao fim de sete anos de separação. De isolamento¹⁵⁹ entre o Ocidente e o Oriente. Kandinsky, como fizera em Munique, havia lutado por um lugar de destaque nas vanguardas artísticas. Na revolução russa. Klee, pela sua carreira e pelo seu país. A Alemanha em guerra com a Rússia. *Tempos difíceis*. O passado. Agora, o reencontro.

Então, o que veio *depois*?

O ensino, no Bauhaus. Uma comunidade de artistas e de artesãos. Os mesmos ideais de fraternidade e de tolerância que Klee defendeu, em 1912, no artigo *Sobre a arte moderna*, publicado em *Die Alpen*:

*A arte é o mundo da diversidade. Cada personalidade, que dispõe da sua própria forma de expressão, tem aqui o seu valor. [...] A modernidade é um alívio da individualidade, num novo domínio até as repetições se transformam em novas formas do eu. Neste campo não se pode falar de fraqueza quando muitos se juntam num lugar, porque aí cada um é levado a transformar-se num eu com marcas próprias.*¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Kandinsky submergé d'impressions nouvelles après avoir été coupé du reste du monde pendant sept ans sans avoir aucune idée de ce qui se passait à l'ouest, se trouve dans un tel état de faiblesse qu'il reste couché pendant un mois à lire des livres stupides, sans pouvoir faire autre chose.*

Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2009, p. 338.

¹⁶⁰ E. A., p. 14.

Kandinsky e Klee. Ambos pareciam talhados para a escola de Gropius. Um lugar para a individualidade, mas também para a partilha espiritual. Para a formação de um *eu com marcas próprias*, nas palavras de Klee.

Ambos. Kandinsky e Klee. Privilegiavam o subjectivismo na arte. A construção da forma. Expressiva em si mesma. Promovidos pela Sturm. Ligados aos ideais do grupo Der Blaue Reiter. Pensadores da arte. Companheiros do cavaleiro azul, Marc. Construtores da gramática visual. O verdadeiro *arsenal do pintor sábio*, nas palavras de Kandinsky, sem o qual não seria possível definir, nem caracterizar, os elementos da forma.

Klee considerou Kandinsky o pintor de um *mundo espiritual que lhe é próprio*. Esta era a marca da sua alma russa. De facto, Klee reconheceu a *dupla faceta cultural* de Kandinsky, um homem que, certamente, se sentia cada vez mais dividido.

*As suas obras são filhas do seu pensamento, todas muito parecidas. [...] Nada de despótico, tudo respira livremente. E, para além disso, obras de um filho fiel do seu povo, nacional até à medula.*¹⁶¹

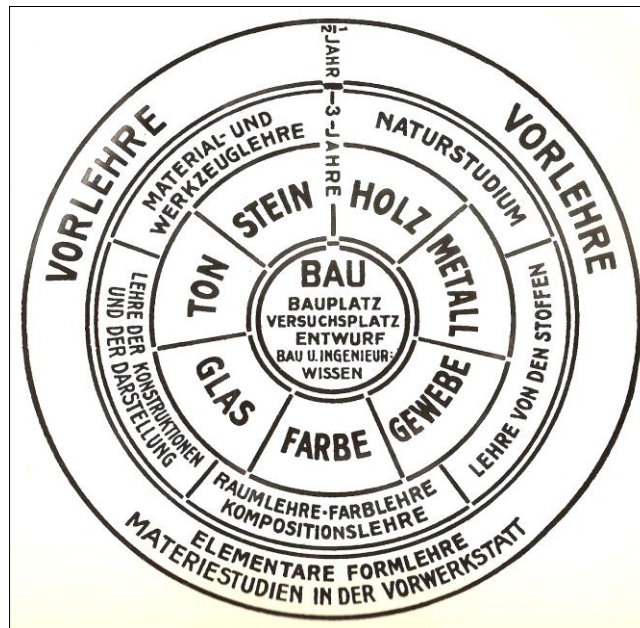
Ambos. Depois dos tempos de guerra. Na escola de Gropius. Entre a desilusão e a força de vencer. De recomeçar. Mestres da forma dos Bauhäusler, os alunos pioneiros do design. Na República de Weimar.

Com o apoio de Itten, Gropius contratou quatro pintores expressionistas com um denominador comum: a ligação à galeria Der Sturm, de Herwarth Walden, Lothar Schreyer, Lyonel Feininger, ambos membros do *Arbeitsrat für Kunst*, Johannes Itten e Paul Klee. Gropius contratou ainda o escultor Gerhard Marcks, um homem conhecido pelas suas gravuras em madeira e figuras esculpidas, ambas de inspiração gótica. Mestre da forma, ele teve a seu cargo a oficina de cerâmica. Na oficina de impressão, sob a tutela de Feininger, foram reproduzidas as suas gravuras em madeira. Este último, expressionista convicto, dedicava-se a pintar cidades e pequenas povoações medievais, acentuando as suas características arquitectónicas. De facto, o medievalismo projectava-se, em muito boa parte, na obra destes dois homens que tinham sido cuidadosamente escolhidos por Gropius. Tudo leva a crer que esta ligação ao simbolismo da grande catedral gótica o tenha convencido da importância da sua presença como docentes no Bauhaus, tendo em conta que poderiam criar uma certa atmosfera¹⁶² de trabalho comunitário, propícia ao desenvolvimento dos objectivos pedagógicos da escola.

¹⁶¹ *op. cit.* p. 13.

¹⁶² Frank Whitford, na sua obra *Bauhaus*, fala-nos desta ideia de criar um determinado ambiente na Bauhaus a propósito de Feininger: *It may have been the architectonic character of Feininger's work which attracted Gropius, yet it is not clear what Gropius thought the painter could contribute to the Bauhaus teaching. Feininger later said that "his mission" at the Bauhaus was "to create atmosphere" [...].*

Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 62.



Walter Gropius, Programa para a escola Bauhaus, 1922.

A postura pedagógica perante os objectivos que tinha traçado para a Arte na Rússia, nomeadamente a ideia de quebrar as barreiras entre as diferentes expressões artísticas, fizeram certamente de Kandinsky uma referência muito especial para Gropius. Aliás, parece-nos possível estabelecer uma certa analogia entre a proposta de Kandinsky para uma Arte Monumental e o programa inicial de Gropius para o Bauhaus, pois ambos privilegiavam o mesmo espírito de cooperação e de fraternidade universal que gostariam de estender à Arte: da análise objectiva de cada expressão artística à sua união num todo orgânico.

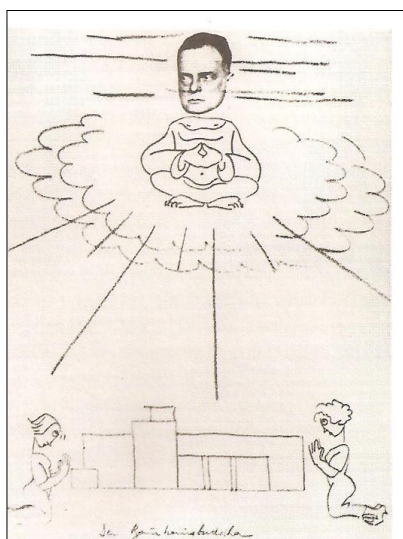
Para compreender Kandinsky é indispensável olhar para o seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*, que atravessou todos os domínios da sua actividade artística. O pintor aplicou-o desde a pintura, ao teatro, à poesia, ao ensino, à investigação e à museologia. A sua obsessão espiritualista, agora no Bauhaus. Ora, a estrutura curricular da escola de Gropius visava uma formação especializada que, no entanto, apontava para um objectivo primordial: articular saberes e competências em torno da realização de projectos de síntese multidisciplinar, nos quais mestres e aprendizes deviam colaborar em unísono. Nada que fosse incompatível com Kandinsky, professor nos Vkhoutemas. Muito, pelo contrário, conforme exposto.

Importa-nos destacar a grande afinidade de ideais entre Gropius e Kandinsky pelas razões apontadas. Não admira que, de certa forma, Kandinsky tenha encontrado no Bauhaus o terreno fértil para plantar as sementes de uma reforma educativa interrompida pela política soviética. A verdade é que Gropius lhe abriu as portas de par em par, como a Klee e aos outros mestres. Para o pintor russo, que se naturalizaria alemão em 1928, a grande questão que se colocava à Arte e à educação artística era a escolha entre uma visão unilateral e o diálogo entre pares sob a égide da grande revolução espiritual, como na Bauhütte, onde artistas e artesãos cooperavam na construção da grande catedral gótica. Kandinsky terá encontrado

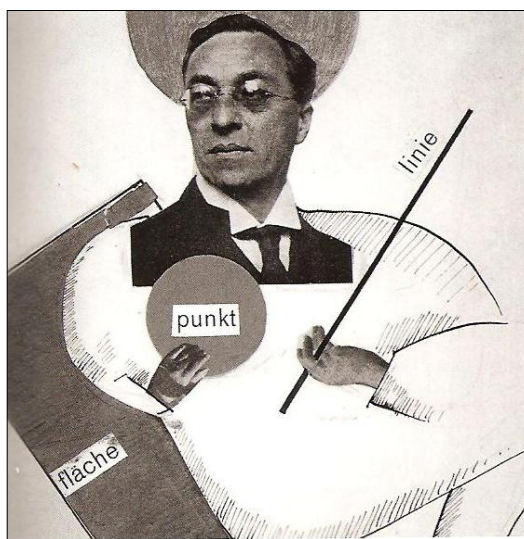
finalmente em Weimar a sua Grande Utopia: diferentes tendências artísticas convivendo sob o mesmo tecto espiritual.

Tanto Kandinsky como Klee se identificavam com este espírito de cooperação e de tolerância que reinou no Bauhaus de Gropius. Se o primeiro conservava a sua alma russa profundamente ligada a uma concepção universal do homem, o segundo mostrava-se disponível, nas suas palavras, para um *amor cósmico*,¹⁶³ *distante* («amplo») e *religioso* («demiúrgico»), profundamente ligado a uma visão panteísta da Natureza.

- **Johannes Itten. Kandinsky. Klee**



Ernst Kállai, *O buda do Bauhaus*, caricatura de Paul Klee, 1930



Oskar Schlemmer, *Ponto Linha Plano*, de Kandinsky, 1928

Se o ensino no Bauhaus se caracterizou por uma orientação conceptual dualista, na qual não só Arte e artesanato caminhavam lado a lado, mas também intuição e método, Johannes Itten personificou por excelência esta dupla faceta do modelo pedagógico. E por dois motivos essenciais. Em primeiro lugar, nada, para ele, podia ser percebido isoladamente: a percepção revelava-se um processo de captação por contrastes. Dualismos bipolares. Itten recorreu ao pensamento categorial por opostos. Estava em voga nesta época. Kandinsky e Klee conheciam-no bem e aplicaram-no na construção do seu edifício conceptual. Em segundo, as suas aulas baseavam-se em dois princípios antagónicos, mas complementares entre si: *experiência subjectiva* e *cognição objectiva*. Paralelamente ao estudo desenvolvido em três grandes áreas – objectos naturais, artificiais e materiais, análise de mestres antigos e desenho de modelos ao vivo - intimamente ligadas à expressividade dos alunos, Itten ensinava a Teoria da forma, uma nova gramática

¹⁶³ *Em mim, o pensamento da terra recua perante o pensamento cósmico.*
E. A., p. 16.

visual que definia as regras de funcionamento dos seus elementos, caracterizando os contrastes cromáticos e formais, bem como a tensão entre repouso e movimento. Estavam em causa os princípios da harmonia e do ritmo.

Klee e Kandinsky seguiriam as suas pisadas enquanto mestres da forma. O *arsenal do pintor sábio*, que Kandinsky ensinara aos seus alunos em Moscovo, constituía um conjunto de princípios que também os futuros designers precisavam de aprender. A mesma Teoria da forma interpretada através de noções vindas da psicologia, ciência da alma. Neste aspecto, Itten recorda-nos as reflexões de Kandinsky em *Do Espiritual na Arte*. Por exemplo, para o primeiro, o círculo era *fluente e central*, o quadrado, *calmo* e o triângulo, *diagonal*.¹⁶⁴ Para o segundo, o círculo representava uma *tensão fechada sobre si mesma, concêntrica, sonoridade grave*, o quadrado, *quatro tensões calmas, indiferentes, sonoridade média* e o triângulo, *três tensões agudas, excêntricas, sonoridade aguda*.¹⁶⁵

Em *The Art of Color*,¹⁶⁶ o desenvolvimento da sua reflexão teórica sobre as cores, Itten reafirmou a sua fé na experiência subjectiva do artista. Baseou-se na análise psicológica dos efeitos da cor que ensinou aos Bauhäusler no tempo em que passeava em Weimar, usando o cabelo rapado e vestindo traje de mestre da forma criado por ele. Os seus estudos da cor levaram-no a sublinhar:

*The primeval essence of color is phantasmagorical resonance, light becomes music. At the moment when thought, concept, formulation, touch upon color, its spell is broken, and we hold in our hands a corpse.*¹⁶⁷

Também Kandinsky reconheceu a mesma *ressonância interior* na cor: enquanto qualidade ela demonstrava a capacidade de provocar efeitos de sinestesia na alma humana. Se a luz é captada interiormente para se transformar em *vibração*, em *música*, de acordo com Itten, então estamos perante um processo que, para o pintor russo, implicava a presença de uma sonoridade «inaudível», *ressonância fantasmagórica*, em Itten. Também por essa razão, Kandinsky não via na sua tela um *cadáver*, termo de Itten para designar a utilização racional da cor, mas uma obra viva, animada de forças espirituais.

Por outro lado, também Klee havia já apontado, no seu diário de 1917, a importância da relação entre a *pintura polifónica* – um grupo coral em que as vozes (cores) se sobrepõem – e a música:

*La peinture polyphonique est en ce sens supérieur à la musique que le temporel est davantage spatial. La notion de simultanéité s'y révèle plus riche encore.*¹⁶⁸

¹⁶⁴ Magdalena Droste, *Bauhaus*, Alemanha, Taschen, 1991, p. 28.

¹⁶⁵ C. B., p. 124.

¹⁶⁶ Johannes Itten, *The Art of Color*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold Company, 1961, p. 13.

¹⁶⁷ *op. cit.* p. 13.

¹⁶⁸ J., p. 313.

Este comportamento musical da cor revelou-se, então, *fantasmagórico* para Itten, *interior* para Kandinsky, e *polifónico* para Klee. Todos eles concordavam que a cor e o som demonstravam analogias que era preciso entender, descrever e regulamentar na gramática visual, partilhando-as com os alunos.

Entre a estrutura do círculo cromático e a complexidade dos efeitos *óptico-psicológicos* que também reconhecia na cor, Itten valorizava o lado imponderável da criação artística, de acordo com a sua veia expressionista. Entre a análise objectiva dos elementos da forma e o carácter subjectivo da pintura, a *inspiração*. O momento fértil da génese da forma. Aquele que deixava na obra a marca pessoal e única do artista:

*[...] a painter may know all the resources of composition in form and colour, yet remain sterile if inspiration be denied him.*¹⁶⁹

Por este motivo, Itten incentivava os alunos a deixarem de copiar os modelos ao vivo para se concentrarem numa interpretação mais expressiva de cada pose. De cada gesto. De cada olhar.

Nas primeiras linhas da introdução em *The Art of Color*, interrogou-se:

*In the realm of aesthetics, are there general rules and laws of color for the artist? Students often ask this question and my answer is always the same: If you, unknowing, are able to create masterpieces in color, then un-knowledge is your way. But if you are unable to create masterpieces in color out of your knowledge, then you ought to look for knowledge.*¹⁷⁰

Ou seja, na Arte, ao lado da *inspiração*, estava certamente o conhecimento. Aliás, a própria arte constituía, em si mesma, uma forma de conhecimento de si próprio e do mundo. Para Itten, Klee ou Kandinsky, a relação entre intuição e razão revelava-se crucial para um mestre da forma, que devia saber trabalhar no sentido de atingir dois objectivos articulados entre si: por um lado, incentivar a espontaneidade da génese da forma, libertando os alunos de constrangimentos exteriores, por outro, desenvolver estratégias para um estudo rigoroso dos elementos da forma e dos movimentos cromáticos.

Apesar de alguma contestação em relação ao modo como Itten¹⁷¹ impunha por vezes as suas ideias aos estudantes, ele foi dos docentes mais brilhantes e influentes na fase inicial do Bauhaus. Homem de crenças

¹⁶⁹ Johannes Itten *The Art of Color, the Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold Company, 1961, p. 12.

¹⁷⁰ *op. cit.* p. 12.

¹⁷¹ *Its critics have seen the Vorkurz [Curso Preparatório] as a kind of brain-washing in which everything students have previously learned was drummed out of them and they were made receptive to new ideas and methods. Its apologists prefer to see the preliminary course as the liberation of the creative potential dormant within each student.*

Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 55.

bizarras, ligadas ao movimento *Mazdaznan*,¹⁷² as suas aulas de mestre da forma começavam com exercícios de ginástica e de relaxamento, de modo a que todos pudessem alcançar um estado de harmonia interior propícia à libertação do espírito. Sendo radicalmente contra qualquer interpretação materialista do mundo, ele estava, neste aspecto particular, bem próximo de Kandinsky ou de Aloïs Riegl.

Aluno de Adolf Höelzel, um dos pioneiros da abstracção, Itten reconhecia, por um lado, a importância do estudo da cor como fenómeno luminoso e como musicalidade interior, por outro, a necessidade de autonomizar os elementos visuais, meticulosamente classificados por ele no círculo cromático e ordenados em escalas de gradação tonal. Nas aulas deste pedagogo *sui generis* trabalhava-se a cor. Os contrastes. Os ritmos. As harmonias. Pensava-se por opostos. Os exercícios propostos eram autênticos desafios à sensibilidade visual dos estudantes e ao seu conhecimento sobre a Teoria da cor. À sua capacidade de ouvir a ressonância de um *mundo que soa*, como em Kandinsky. De sentir os efeitos *óptico-psicológicos* das cores, *pois nem a régua nem a balança permitem avaliá-las*,¹⁷³ observou Klee. Três mestres da forma desenvolvendo competências artísticas através do estudo do fenómeno da cor e da sua musicalidade.

Enquanto mestre da forma, Itten teve inicialmente a seu cargo todas as oficinas, à excepção da tipografia, entregue a Lyonel Feininger, e da cerâmica, a Gerhard Marcks. A sua grande influência em Gropius permitiu convencê-lo a criar um Curso Preparatório com o objectivo de libertar o potencial criativo dos aprendizes, tornando-os receptivos à inovação. Às ideias e aos métodos que a escola privilegiava. Com a duração de seis meses, o Curso Preparatório passou a ser de frequência obrigatória, cumprindo também um outro objectivo: seleccionar os futuros alunos do Bauhaus.

Os Bauhäuseler tinham oportunidade de se familiarizar com a Teoria da forma, bem como com o manuseamento de ferramentas e de técnicas de modo a poder optar pelas oficinas especializadas. Cada uma delas tinha um mestre artesão e um mestre da forma. As aulas deveriam fomentar a interdisciplinaridade entre Arte e artesanato, pois constatou-se na altura a inexistência, quer de artistas com suficientes conhecimentos técnicos, quer de artesãos com formação artística adequada. Era toda uma nova geração de profissionais que se pretendia criar em torno da unidade, ou da síntese, entre Arte e artesanato.

No entanto, embora Gropius pretendesse pôr ao mesmo nível os mestres da forma e os mestres artesãos, a verdade é que pouco se sabe hoje do trabalho destes últimos, o que constitui um forte indicador de quem eram, de facto, os docentes mais importantes da escola.

Itten tinha como assistente Gertrude Grunow, professora de música na qual reconheceu a faceta mística da sua própria personalidade. Ele acreditava que cada indivíduo tinha em si um ponto de equilíbrio

¹⁷² Fundado no final do século XIX, *Mazdaznan* foi um movimento que reunia uma componente religiosa e outra ligada à saúde: a primeira, baseada em ideias de Zaratustra, fundador do Madísmo ou Zoroastrismo, a segunda, no culto do corpo e na promoção de uma vida saudável através de exercícios respiratórios e de uma dieta vegetariana. Pensa-se que a palavra *Mazdaznan* deriva das palavras persas Mazda e Zanan que significarão *mestre pensamento*.

¹⁷³ E. A., p. 23.

universal quanto ao som, à cor ou à forma, que se podia atingir através de exercícios de concentração e de movimento. Sentada ao piano, Grunow dava as suas aulas individuais de Teoria da harmonização. Como Itten, estava convencida que só o homem harmonioso era capaz de criar e o seu modelo pedagógico apontava claramente para o desenvolvimento equilibrado do Eu, numa perspectiva física e psíquica. Para a formação do *eu com marcas próprias*, como sublinhou Klee. O *eu* artístico.

Apenas Itten conhecia pessoalmente Klee. Tinha-o visitado em Munique, uma primeira vez, em 1916, a caminho de Viena. Mais duas vezes, três anos mais tarde, a caminho de Weimar, para uma reunião no Bauhaus e, pouco tempo depois, quando Klee se preparava para fugir para a Suíça.

Contudo, de acordo com O.K. Werckmeister, não se sabe ao certo se foi Gropius ou Itten a propor, em primeiro lugar, a docência de Klee na escola. Seja como for, Itten sabia que Klee se identificava com a linha expressionista que podia proporcionar à componente técnica da escola o apoio necessário para um ensino artístico de qualidade.

Kandinsky chegou à escola quando a influência de Itten começou a decrescer. Por este motivo, ele não teve certamente grande oportunidade de partilhar com Itten as suas ideias sobre a *ressonância* da cor. O carácter tolerante de Kandinsky e de Klee contrastava com a postura radical de Itten, razão pela qual o primeiro abandonou precocemente a escola, o segundo permaneceu até ao seu colapso, em Berlim, e o terceiro até à saída de Hannes Meyer, em Dessau.

Num conflito iminente com Gropius, a propósito da construção da Casa Sommerfeld,¹⁷⁴ o primeiro projecto comunal do Bauhaus, Itten ter-lhe-á declarado que era preciso:

*Decidir entre produzir uma obra pessoal, individual e completa em oposição ao mundo comercial exterior ou procurar um entendimento com a indústria.*¹⁷⁵

No seu ponto de vista, estava em causa a liberdade criativa e a independência do artista face às imposições económicas e industriais. Constrangimentos exteriores. Para além de Itten, também outros mestres da forma lidavam mal com a ideia de subjugação da Arte, e do homem, ao crescente poderio da máquina, esta subjugada, por sua vez, ao capital. Oskar Schlemmer, por exemplo, sentia-se particularmente confuso em relação aos objectivos da educação artística na escola de Gropius:

¹⁷⁴ Finalmente, em 1922, uma encomenda privada ofereceu a Gropius a possibilidade de suportar a Bauhaus através de subcontratações e criar simultaneamente o primeiro projecto comunal. O construtor civil Adolf Sommerfeld pediu a Gropius para construir uma casa que, por razões de economia, seria feita de madeira de teca recuperada de um navio de guerra.

Magdalena Droste, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992, p. 45.

¹⁷⁵ *apud op. cit.* p. 46.

*I am unable to desire what industry can do better already and anything that engineers can do better. What has to remain is the metaphysical: art!*¹⁷⁶

Desde o início da escola que Gropius desenvolvia inúmeros contactos profissionais tendo em vista a angariação de encomendas para as oficinas. Com dois objectivos. Por um lado, contribuir para despesas de funcionamento. Por outro, aproximar os estudantes de uma vida profissional activa, intimamente ligada à tecnologia emergente e às necessidades sociais da sua época. Quando, em 1923, Gropius encarregou a carpintaria do fabrico das cadeiras para o Teatro Nacional de Jena, Itten demitiu-se.

Com a entrada dos sucessores de Itten, Josef Albers e Laszlo Moholy-Nagy,¹⁷⁷ próximo de Theo van Doesburg, mantiveram-se, no entanto, os objectivos do Curso Preparatório de Itten que visavam o desenvolvimento da criatividade dos aprendizes. Contudo, foram negligenciados os aspectos relativos à formação da personalidade individual, aspecto preponderante da pedagogia itteniana. O Eu artístico. Musical. Equilibrado. Vivendo em harmonia interior.

Com o afastamento de Itten – e também da forte tendência expressionista que a escola foi acusada de favorecer inicialmente – foi implementada a estreita cooperação entre Arte e técnica que permitia satisfazer a criação de novos produtos com o claro objectivo de responder às necessidades de modernização e de expansão industrial.

- **O grito construtivista de Theo van Doesburg. *De Stijl*. Arte e técnica, uma nova unidade**

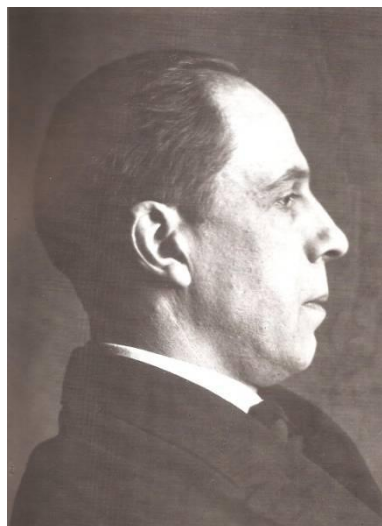
Theo van Doesburg, ligado aos ideais da revista *De Stijl*,¹⁷⁸ visitou o Bauhaus, em 1921. Na verdade, foi um acontecimento determinante para o triunfo da fase construtivista do Bauhaus. Van Doesburg encontrou uma escola que privilegiava o desenvolvimento criativo pessoal. Autênticos *caprichos expressionistas*, na sua opinião. Itten, o mais caprichoso de todos. Enquanto os exercícios de Itten tinham em vista explorar e encorajar a vida interior de cada aprendiz, uma valência original, van Doesburg tinha já idealizado, com Piet Mondrian, adepto de uma abstracção radical, uma base cromática e tonal composta pelas três cores primárias – azul, amarelo e vermelho –, e três tonalidades neutras – preto, branco e cinzento –, para além do uso imprescindível das linhas verticais e horizontais e do ângulo por elas formado: o ângulo recto. Enquanto Itten defendia que os fundamentos da gramática visual se deveriam orientar na dualidade *individual-universal*, van Doesburg procurava uma fórmula universal, desprovida de qualquer traço romântico. Itten e van Doesburg, dois radicalistas em confronto. O segundo, aqui descrito por uma Bauhäusler:

¹⁷⁶ *apud op. cit.* p. 89.

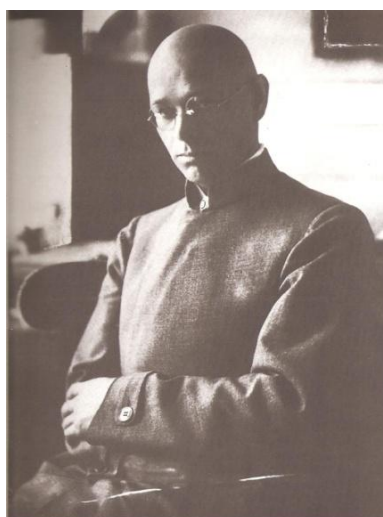
¹⁷⁷ Em 1922, Moholy-Nagy participou na conferência Dada e Construtivismo que van Doesburg organizou em Weimar.

¹⁷⁸ *De Stijl* é o nome de uma revista, cuja publicação foi iniciada em 1917 por van Doesburg. Os textos publicados assumem as características de um manifesto, neste caso a favor do Neoplasticismo.

Van Doesburg attacked the issues and people with drums and trumpets. And he screamed. The louder he screamed the more he believed his ideas would penetrate the minds of the people. He made all Weimar and the Bauhaus feel insecure. I was among those present at his evening performances in which he spoke and shouted about Constructivism.¹⁷⁹



Fotografia de Lucia Moholy, Theo van Doesburg, em 1924.



Itten vestido com o traje que ele próprio concebeu, 1920.



Herbert Bayer, Projecto para quiosque de jornais, 1924.

Feininger comparou-os precisamente pelo seu radicalismo, uma atitude capaz de gerar conflitos, bem diferente de Klee ou de Kandinsky. Na verdade, Itten e van Doesburg situavam-se em pólos opostos. Não passaram despercebidos em Weimar: enquanto o primeiro usava gravata branca e camisa preta e se passeava na cidade de monóculo, o segundo deambulava pelos corredores do Bauhaus com a sua cabeça rapada e o seu traje comprido. Parecia um monge no seu convento. Na verdade, ambos eram adeptos de um estilo provocador, quer nas ideias, quer na aparência.

De qualquer forma, o fundador do movimento *De Stijl* exerceu uma influência marcante no futuro construtivista do Bauhaus, durante os dois anos em que viveu em Weimar (entre 1921 e 1922): não só através do curso *De Stijl* que promoveu, com uma forte adesão por parte dos jovens Bauhäusler que o frequentaram – muitos deles eram alunos de Itten – mas também através da revista que editava e que a escola de Gropius assinava e

¹⁷⁹ apud Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, pp. 117-118.

na qual se divulgavam os ideais do Neoplasticismo. Matemática. Racional. Objectiva. Precisamente aquilo que não agradava a Kandinsky e que ele reconheceu no suprematismo de Malevitch e de Rodchenko ou no construtivismo de Tatlin.

Também nas oficinas as ideias do *De Stijl* se fizeram sentir, acelerando um processo de construção de um novo estilo bauhausiano que decorria da utilização das formas elementares e das cores primárias. Para além deste denominador estético comum, Gropius procurava incentivar um objectivo seu de longa data: ligar o trabalho dos aprendizes às necessidades de uma sociedade moderna em construção. A sua escola devia criar *formas típicas que simbolizassem o mundo exterior*,¹⁸⁰ tornando-se uma instituição produtiva capaz de vender os seus produtos, uma das características que a distinguia das outras escolas de artes e ofícios.

Então, da divisa inicial *Arte e artesanato*, passou-se para uma outra: *Arte e técnica – uma nova unidade*. A fase expressionista da escola tinha sido ultrapassada por uma fase construtivista que se estendeu desde a Semana do Bauhaus, em 1923, até à partida de Gropius, em 1928. E se radicalizou com o funcionalismo de Meyer.

- **O poder da máquina e os artistas**

Todas as acções que promoveram a ligação entre Arte e técnica demonstram a vontade de alterar o modelo pedagógico do Bauhaus, ameaçado pela situação económica do país e à mercê dos governantes. Tratava-se de levar avante uma séria aposta no espírito inovador do design como alavanca do progresso industrial. Dois sinais importantes apontavam já para esta mudança de rumo. Em primeiro lugar, a substituição, no ano de 1921, do emblema inicial do Bauhaus, da autoria de Röhl, por outro, da autoria de Schlemmer: um desenho que traduzia a estética depurada do movimento *De Stijl*. Em segundo, a nomeação de um novo director do Curso Preparatório, sucessor de Itten, o húngaro Laszlo Moholy-Nagy, um homem que concordava com algumas das ideias que van Doesburg pregava, gritando bem alto para que todos o ouvissem no Bauhaus. Sobretudo Itten.

Moholy-Nagy partilhava o ponto de vista de Gropius em relação à importância da mecanização e da tecnologia no progresso social. Trabalhador incansável, ele foi o braço direito do director da escola. No grande debate do século em torno da relação entre o homem e a máquina, aproximou-se dos objectivos traçados por Gropius para a educação artística no Bauhaus. Em Maio de 1922, no ensaio intitulado *Construtivismo e o proletariado*, Moholy-Nagy observou:

¹⁸⁰ *apud* Magdalena Droste, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992, p. 58.

*The reality of our century is technology: the invention, construction and maintenance of machines. To be the user of machines is to be the spirit of this century. It has replaced the transcendental spiritualism of past eras [...] everyone is equal before the machine. Everyone can be machine's master or its slave.*¹⁸¹

No novo Curso Preparatório, sob a direcção de Moholy-Nagy, dava-se agora uma sólida formação tecnológica aos alunos, que aprendiam a manejar um grande número de máquinas nas oficinas e a conhecer bem os materiais numa disciplina criada para esse fim. Foi posta de parte a pedagogia de Itten quanto aos exercícios de meditação e de relaxamento e quanto ao desenho como expressão essencial na educação artística, tendo este sido substituído por trabalhos tridimensionais, com o objectivo de familiarizar os alunos com os objectos mais tarde por eles produzidos. Foi este curso de materiais, ministrado por Josef Albers, antigo aluno da escola, que acabou por exercer maior influência no Curso Preparatório que, até 1923, só tinha a duração de seis meses, passando agora a durar um ano.

Acusado por Stepanova de querer *kandinskysar* o Inkhok, Kandinsky assistiu de novo à infiltração do construtivismo, impondo-se pela necessidade de aproximar a Arte dos problemas sociais. O poder da máquina, ganhando adeptos junto dos mais jovens. De Gropius. Mas a presença da ala artística na escola continuava a ser importante para servir de ponto de equilíbrio entre Arte e técnica. Para que o homem não se tornasse *escravo* da máquina. Mas seu dono e senhor. Como vaticinava Moholy-Nagy. E, como desejava Kandinsky, que observou nos seus planos de aula:

*Portanto, a máquina também está ao serviço do espírito.*¹⁸²

Kandinsky aplicou o seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte* aos mais diversos desafios que foi encontrando pela frente, neste caso, à questão da relação entre a máquina e o homem. *O fascínio pela máquina* conduziria, na sua opinião, a uma *aventura espiritual*, como podia acontecer com o *desenvolvimento de uma onda ou da respiração de uma planta*.¹⁸³ Para este mestre da forma era importante que os estudantes reflectissem sobre as diferenças, e as semelhanças, entre um par de *concepções interiores: espirituais-mecânicas*. Uma unidade, pois até a máquina podia estar *ao serviço do espírito*. Dono e senhor. A mesma intenção de dar a volta à situação. Uma habilidade kandinskiana para nunca perder de vista *o espiritual na Arte*.

Paralelamente a uma forte tendência tecnológica introduzida por Moholy-Nagy, os mestres da forma, Klee e Kandinsky, prosseguiam com as suas aulas no Curso Preparatório. A sua missão prioritária era dar aos alunos a formação artística sólida que se considerava necessária para elaboração de projectos com

¹⁸¹ *apud* Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 128.

¹⁸² C. B., p. 55.

¹⁸³ *op. cit.* p. 55.

qualidade estética nas diferentes oficinas. No entanto, as vantagens da colaboração entre Arte e técnica nem sempre eram reconhecidas, numa escola construtivista, ou porque os estudantes dispensavam a ala artística, pois não reconheciam a sua utilidade, ou porque os artistas, como Kandinsky, por exemplo, manifestavam as suas reticências em relação à tendência funcionalista da nova fase do Bauhaus.

Na arquitectura, o pintor russo criticou os aspectos funcionais que não tinham em conta os efeitos *óptico-psicológicos* de uma determinada articulação dos espaços. Da volumetria. Da intensidade da luz. Das proporções e da escala. Das tensões entre as cores. Da circulação no interior dos edifícios. Quer isto dizer que os arquitectos deviam trabalhar, para além da forma, com o conteúdo espiritual dos edifícios e das cidades. Pois, segundo Kandinsky, não devia uma casa *estimular o espírito?*

Não era a existência de uma oficina de pintura mural, nem a intervenção pictórica sobre uma parede que permitiria *estimular* a vida espiritual do habitáculo humano. Kandinsky queria ir mais longe. Queria uma Arte Sintética. Sem fronteiras entre arquitectura, pintura e escultura. Neste sentido, promovia frequentemente nas suas aulas discussões sobre a relação entre Arte e técnica, procurando trazer para junto dos estudantes o *princípio de necessidade interior*, interrogando-se:

*Uma solução puramente formal será possível? O que a condicionaria?*¹⁸⁴

A máquina? As necessidades funcionais? Os imperativos sociais? A indústria? Os mercados? Era preciso não esquecer que cabia ao espírito condicionar a forma. Porque ela dele provém. Razão pela qual *uma solução puramente formal* – ou racional – nem sequer seria possível. A não ser que o homem fosse pouco mais do que uma máquina. Um software programado para arquitectar. Sem alma. Sem a capacidade de sentir.

Paralelamente a este curso a favor de *o espiritual na Arte*, da *necessidade interior*, Kandinsky buscava a *raiz universal da unidade*. Na Arte, ela podia ser encontrada numa linguagem comum às expressões artísticas e, por este motivo, eventualmente aplicada, ou explorada esteticamente, nos projectos das oficinas, uma das soluções pedagógicas para os desafios tecnológicos da escola de Gropius. Em Janeiro de 1924, Klee explicou aos seus alunos a proposta de intervenção da ala artística na componente tecnológica da escola, que Kandinsky subscrevia certamente:

*Non que nous voulions faire de vous en premier lieu des dessinateurs et des peintres. Mais nous sommes pourtant obligés de dessiner et de peindre ensemble, parce que ces activités nous amènent nécessairement à toucher des lois et des règles essentielles.*¹⁸⁵

¹⁸⁴ *op. cit.* p. 205.

¹⁸⁵ *apud* Rainer Wick, *Art – Théorie – Enseignement in Paul Klee, Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, Contributions à la Théorie de la Forme Picturale*, Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 23.

Na escola de Gropius, o grande tema de debate, gerador de conflitos, girava em torno das potencialidades da articulação entre Arte e técnica. Numa época de rupturas epistemológicas e de radicalismos políticos, a ala artística foi sendo progressivamente rejeitada. Uma valência pedagógica incompreendida.

Nem a máquina devia competir com a sensibilidade humana, nem o homem devia ser *escravo* da máquina, como observou Moholy-Nagy. Por este motivo, a qualidade estética dos produtos derivava, em muito boa parte, dos ensinamentos que o *fazer* artístico proporcionava aos alunos e, por isso, a permanência dos artistas no Bauhaus continuava a ser indispensável: o êxito do design dependia de uma sólida formação baseada no estudo da forma e da cor e no desenvolvimento de competências criativas e estéticas.

Na verdade, a partilha da actividade docente e do ambiente cultural do Bauhaus deu origem a uma profícua amizade e a uma fecunda partilha de experiências e de ideias entre Kandinsky e Klee. Ambos faziam parte da ala artística do Bauhaus que, com a ascensão do design, a reforma construtivista de Moholy-Nagy e a necessidade de aumentar a produtividade da escola, se sentia de ameaçada por esta onda radical, cuja origem podia ser encontrada, de certa forma, no poder da máquina.



Marianne Brandt, *Bule*, 1924

O desejado equilíbrio entre Arte e técnica parecia comprometido pelo peso atribuído às potencialidades dos mecanismos industriais, questão que seria também equacionada por Klee junto dos seus alunos:

*The machine's way of functioning is not bad, but life's way is something more. Life engenders and bears. When will a run-down machine have babies?*¹⁸⁶

Enquanto na escola se debatia o impacto social provocado pela máquina,¹⁸⁷ a grande aposta de Klee para a génese da forma estava, no entanto, na Natureza: as formas elementares (quadrado, triângulo e círculo) – que o estilo bauhausiano privilegiava nos seus projectos de design – podiam ser observadas nas formas naturais. Numa escola cada vez mais tecnológica, Klee preocupou-se em transmitir aos seus alunos a curiosidade pelas formas engendradas pela Natureza: o naturante a expandir-se na *res extensa*, desenhando-se. Geometrizando-se. Uma ilha romântica no Bauhaus construtivista.

¹⁸⁶ *apud* Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 132.

¹⁸⁷ *Technology became a popular subject. Several technical books written for the layman (with titles like Beauty of Technology and Peace with Machines) became best-sellers during the late 1920s. Perhaps the most dramatic evidence for the fascination of the machine and its social impact is Fritz Lang's film Metropolis. op. cit. p. 143.*

Se Moholy-Nagy falava aos seus alunos no poder da máquina, uma força ao serviço da produção e, conseqüentemente, do progresso social, Klee falava no poder da Natureza, capaz de gerar vida, uma *força geradora de formas*, e Kandinsky no poder do espírito, uma *necessidade interior*.

- **Soluções pedagógicas**

Kandinsky e Klee propuseram diversas soluções para o modelo pedagógico do Bauhaus, agora sob a influência do grito construtivista. As anotações sobre os cursos que leccionaram constituem um complemento importante das estratégias de ensino-aprendizagem que ambos adoptaram.

Kandinsky planeou cuidadosamente as suas aulas, onde tinham lugar *debates colectivos* ou *conferências* com os estudantes. Temas teóricos, muitas vezes retirados da própria realidade bauhausiana. Por outro lado, nas aulas práticas, por exemplo, de *desenho analítico*, os exercícios pretendiam treinar o olhar, observando como as formas eram *portadoras de energia (seres)*. Ou seja, organismos e não *cadáveres*, nas palavras de Itten. As formas tinham uma vida material e uma *vida espiritual* própria. Kandinsky esforçou-se por demonstrar aos estudantes a importância do seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*. Com a forma abstracta, interrogando-se nos seus planos de aula:

O que é uma obra? Uma composição orgânica e eficaz das tensões.

A forma é exterior ou interior?

*Não esquecer que todas as coisas se compõem de uma casca e de um caroço.*¹⁸⁸

O pintor russo não estava interessado em ensinar apenas a *casca*: o lado exterior do fenómeno artístico. A forma pela forma. Ele rejeitava o formalismo, num ambiente cada vez mais construtivista. Mas era importante que também os estudantes reflectissem sobre uma questão que se colocava à ala artística:

*Só o funcional e o prático deviam ter direito à existência?*¹⁸⁹

Ora, foi a partir de algumas *ideias teóricas*, escritas em Goldach, em 1914, quando Kandinsky estava em trânsito entre Munique e Moscovo, que se desenvolveram parte dos fundamentos que deram origem às soluções pedagógicas que propôs no Bauhaus, posteriormente publicadas no nono livro da colecção *Bauhaus Bücher*,¹⁹⁰ *Ponto Linha Plano*. O livro trata da avaliação interior dos elementos da forma e de uma análise exaustiva das relações entre o ponto, a linha e o Plano Original (P. O.), pronto para ser *violado*. Para

¹⁸⁸ C. B., p. 59.

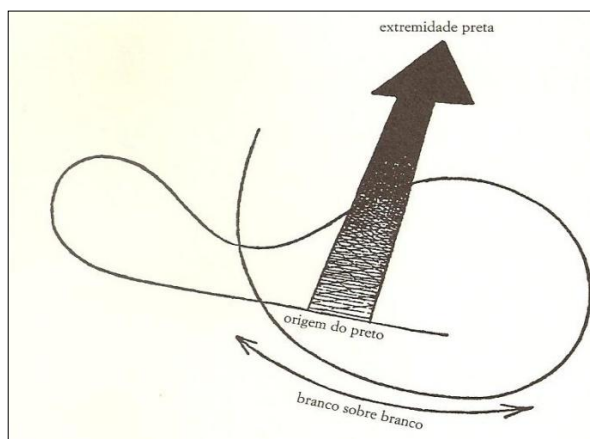
¹⁸⁹ *op. cit.* p. 54.

¹⁹⁰ Esta colecção foi dirigida por Gropius e Moholy-Nagy. *Punkt und Linie zu Fläche*, o nono livro, foi publicado em 1926, pela editora Albert Langen em Munique, com o arranjo gráfico de Herbert Bayer.

prescindir da sua brancura imaculada. Sem um traço. Uma mancha de cor. Uma sombra. Por outras palavras, pronto para ser *fecundado*.

Se Kandinsky recorreu a uma metafísica espiritualista, Klee, sugestionado pelas teses de Wilhelm Worringer, trouxe para o Bauhaus uma certa tendência para a *Empatia*. Ensinava aos seus alunos que *no seu pensamento, a terra se apagava perante o cosmos*. Quer isto dizer que os alunos deviam conhecer as *forças geradoras de formas* e torná-las visíveis nos seus trabalhos.

Na verdade, esta solução pedagógica podia ser muito útil à componente tecnológica da escola. Pois se a Natureza era um organismo vivo, em constante transformação, então o design e a arquitectura deviam entender os segredos da sua geometria. Da génese das suas formas determinada pelas funções orgânicas. Da sua essência formal. Se o homem se sentia feliz na Natureza, fazendo parte dela, então Klee ensinou a Teoria da *Empatia* aos Bauhäusler.



Paul Klee, *Configuração da seta preta*, 1925

Demonstrou-lhes que também existe um «construtivismo na Natureza», pois as formas naturais são também formas práticas, que se adaptam à sua funcionalidade biológica. E estéticas, pois a sua génese é expressiva em si mesma.

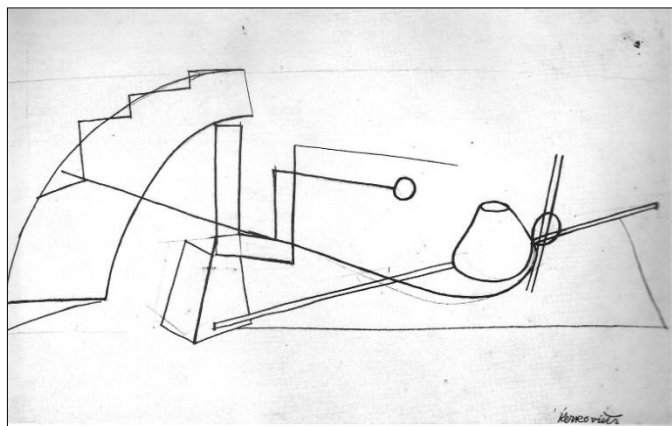
Se a relação forma-função era uma prioridade no design, então a tendência para a *Empatia* era importante. Pois não está a Natureza sempre *presente*, na medida em que *a arte é criada pela mão do homem?*¹⁹¹ Observou Kandinsky nos seus planos de aula. Não é a Arte *um exemplo, assim como o mundo terrestre é um exemplo do cosmos?* Observou Klee em *Credo do Criador*.

O estudo *a partir da Natureza* representou uma importante solução pedagógica para as aulas de Klee. Os elementos da forma, os movimentos lineares e tonais, as proporções e os ritmos ou as tensões cromáticas são os principais conteúdos programáticos que surgem nas anotações destinadas às aulas. Klee integrou a sua gramática visual numa visão panteísta da Arte. O *ponto estimulado* foi comparado à semente que eclode, dando origem a uma energia linear que desenhava a forma natural. Apenas um exemplo paradigmático do seu modelo pedagógico.

Nas suas *Contribuições para a Teoria da Forma Pictórica* – cuja versão resumida, com o título *Pädagogisches Skizzenbuch (Livro dos Esquissos Pedagógicos)*, foi publicada por Moholy-Nagy, na colecção *Bauhaus Bücher*, em 1925 – encontramos um conjunto de tópicos que podiam fazer parte de um manual escolar, no qual é possível encontrar o programa dos cursos de Klee, bem como, e sobretudo, a sua

¹⁹¹ C. B., p. 257.

reflexão sobre a *mecânica pictórica*. As suas notas e desenhos revelam o seu modelo pedagógico e estão carregados da poética de um novo naturalismo, ligado ao devir contínuo do Cosmos.



Ida Kerkovius, *Análise linear de uma natureza-morta*, 1923.
Desenho realizado numa aula de Kandinsky.

Por seu turno, as anotações de Kandinsky – publicadas em Paris com o título *Cours du Bauhaus (Curso da Bauhaus)* – constituem também um conjunto de planos de aula. Para além dos conteúdos programáticos – relativos à Teoria da cor, por exemplo – o livro inclui esquemas para exercícios, sumários das lições, temas para debater com os estudantes, interrogações sobre a necessidade e a evolução da arte ou apreciações sobre o desenvolvimento dos trabalhos na sala de aula. Trata-se sobretudo

de um guião para o professor que Kandinsky construiu ao longo de uma década.

Mas, apesar de todo o empenhamento dos mestres, a verdade é que os Bauhäusler tiveram de abandonar Weimar. O processo de transferência do Bauhaus de Weimar para Dessau teve a sua origem no resultado das eleições de 10 de Fevereiro de 1924 na região da Turíngia: os partidos conservadores de direita viam com bons olhos o encerramento de uma escola onde, quanto a eles, proliferavam tendências comunistas.

O primeiro passo foi o de renovar o contracto de Gropius por apenas mais um semestre. O segundo, um corte para metade do orçamento concedido à escola: *o Bauhaus foi, deste modo, lenta e seguramente estrangulado até à morte*,¹⁹² escreveu o anterior ministro da Educação Pública, Max Greil, apoiante de longa data da escola de Gropius.

Já em Junho de 1923, Schlemmer havia declarado:

*Quatre ans de vie, pour le Bauhaus, remplissent une page d'histoire de l'art. Mais aussi: d'histoire contemporaine car le désarroi du peuple et de l'époque se reflète platement en cette institution.*¹⁹³

Em 26 de Dezembro de 1924, os mestres do Bauhaus decidiram eles próprios dissolver a escola, não vendo em Weimar qualquer hipótese de permanência. Várias cidades alemãs ofereceram-se para receber a nova escola. Dessau foi a eleita. Uma cidade moderna e industrializada. Todos os professores, à excepção de Gerhard Marcks, e a maior parte dos alunos transitaram para a cidade governada por Fritz Hesse. De uma instituição estatal nascia agora uma escola municipal, *Hochschule für Gestaltung*.

¹⁹² Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, 2007, p. 113.

¹⁹³ Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972, p. 12.

O Bauhaus, em Dessau. O apogeu da reforma construtivista

Com o apoio de Fritz Hesse foi construído não só o edifício da nova escola, com uma fachada envidraçada e assimétrica, mas também um conjunto de casas independentes para os mestres e um bloco de apartamentos para os estudantes. Concebidas por Gropius, estas construções são um exemplo de uma arquitectura moderna e funcional. *Desde as almofadas do sofá à urbanização, tudo Made in bauhaus.* Produtos com a marca da ala artística que contribuiu certamente para a sua qualidade estética.



Os mestres do Bauhaus fotografados no ano de 1926, em Dessau.
Da esquerda para a direita: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl e Oskar Schlemmer

A reforma construtivista, embora dando continuidade às grandes linhas da última fase de Weimar, focalizou-se em projectos de casas que constituíam desafios artísticos, tecnológicos e económicos. Exemplo disso foi a construção do bairro Törten, em cujo projecto Gropius procurou soluções mais económicas, recorrendo nomeadamente à utilização de elementos construtivos pré-fabricados e produzidos em série. As oficinas da escola equiparam um apartamento modelo, cujo mobiliário podia ser adquirido directamente na escola.

Embora sem equiparação financeira ou profissional aos mestres da velha guarda, uma nova geração de designers – seis jovens mestres, recém-formados – dirigia agora as oficinas. Por exemplo, na oficina de têxtil, para além de Gunta Stölzl, responsável pela estrutura do curso, havia um mestre de tecidos, Wanke, responsável por assuntos técnicos, e um professor artístico, Klee, responsável pelo estudo dos padrões. Dos módulos. Das cores. Pela aplicação dos desenhos no suporte têxtil. Em suma, pela qualidade estética do têxtil produzido nas oficinas. Foi, em grande parte, esta geração de jovens mestres que contribuiu para

criar uma nova identidade da escola baseada no design e nos seus produtos de qualidade, técnica e esteticamente modernos.

Gropius criava assim o seu novo Bauhaus, elevando-a ao nível das academias de arte convencionais, dos institutos superiores e das escolas de artes e ofícios. Para além disso, teve oportunidade de fundar finalmente o Bauhaus GmbH, sociedade por quotas planeada em Weimar, cuja actividade prioritária foi publicar um catálogo de modelos criado e impresso na escola, com as descrições e fotografias dos produtos à venda. *Made in bauhaus*. Com um novo Departamento de Arquitectura a funcionar e as oficinas a colaborarem em projectos multidisciplinares, o Bauhaus de Dessau conheceu um período de grande criatividade. O papel da ala artística foi deste modo descrito por Rainier K. Wick:

*Il me semble pourtant qu'au total, il ait régné au Bauhaus un consensus por considérer l'introduction dans les fondements de la mise en forme et dans l'entraînement à la "pensée picturale" tel que cela se pratiquait chez Klee – mais aussi chez Itten, Moholy-Nagy et d'autres – comme une base utile, nécessaire et indispensable, même si les possibilités d'un transfert direct sur l'élaboration de projets pratiques passaient pour limitées.*¹⁹⁴

- **Na proximidade da Casa dos Mestres**

Kandinsky e Klee partilharam dez anos das suas vidas no Bauhaus. Em Dessau, habitaram, respectivamente, o nº 6 e o nº 7 da Burgkühnauer Allee. As Casas dos Mestres que Gropius mandou construir e nas quais viviam ainda, para além dele próprio, Moholy e Feininger, Muche e Schlemmer. Kandinsky descreveu, à sua maneira, esta aproximação entre o Oriente, uma alma russa obcecada pelo *espiritual na Arte*, e o Ocidente, um olhar panteísta sobre a Natureza:

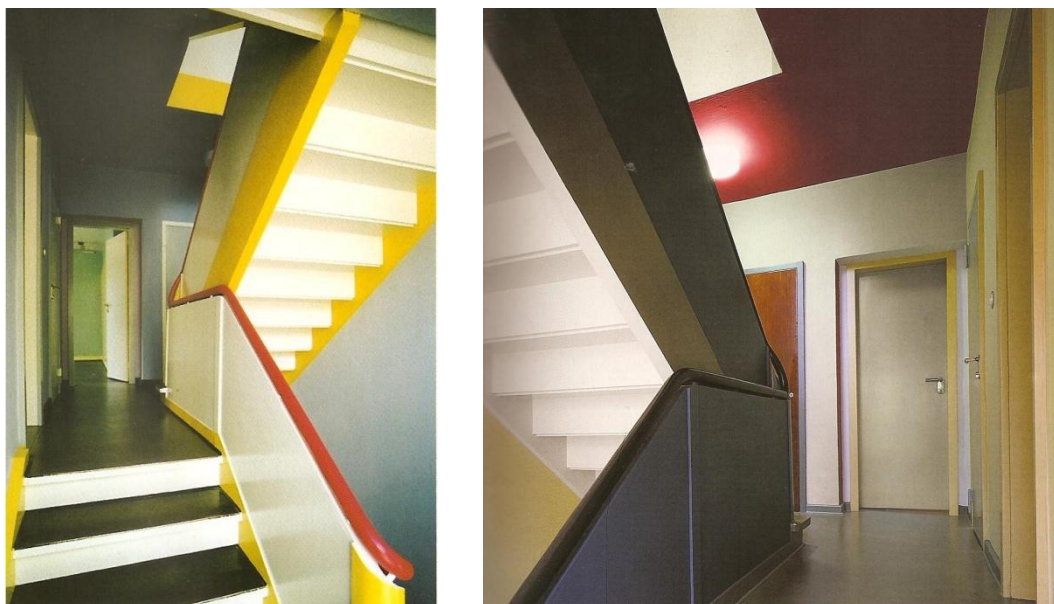
*En un instant nous étions l'un chez l'autre. [...] Même sans le passage souterrain, il y avait l'intimité spirituelle de tous les instants.*¹⁹⁵

O relacionamento entre ambos conheceu então um período de maior proximidade, pois nem durante os anos de Munique, nem durante a estadia em Weimar, tinham tido a oportunidade de conviver tão intensamente. De trocar ideias sobre o novo paradigma visual que veio substituir o ancestral modelo «realista». Sobre a pintura poder aceder a outras visões, ou comportamentos, da realidade e *torná-las visíveis*.

¹⁹⁴ Rainer Wick, *Art – Théorie – Enseignement in Paul Klee, Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, Contributions à la Théorie de la Forme Picturale*, Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 23.

¹⁹⁵ Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 359.

Kandinsky e Klee viveram e trabalharam lado a lado. Com apenas uma parede a separar a Casa dos Mestres que comunicavam directamente entre si.



Escadas da Casa dos Mestres, em Dessau: à esquerda, a de Kandinsky, à direita, a de Klee.

Uma atitude tipicamente kandinskiana. A proximidade espiritual entre as pessoas, entre as obras de arte. Havia uma arquitectura do espírito nos espaços que compunham a Casa dos Mestres. Se *o mundo soa (klingt)*,¹⁹⁶ então a forma arquitectónica tinha a sua *ressonância interior*, na alma humana. Como acontecia com a pintura.

Nas oficinas de Dessau, grande parte dos projectos estava direccionada para a confecção de objectos do quotidiano. Por exemplo, a oficina de Marcel Breuer obteve um grande sucesso com a decoração do novo edifício do Bauhaus e das Casas dos Mestres, produzindo peças de mobiliário ultra moderno em tubo metálico, conjugando-o com o têxtil e com o couro. Breuer projectou uma série de cadeiras, como por exemplo, a famosa *Cadeira Wassily*, assim chamada em homenagem ao mestre russo que tinha uma na sua sala de estar. A partir das sugestões de Kandinsky, a oficina construiu ainda um conjunto de seis cadeiras e uma mesa de jantar, tudo em preto e branco. Para a casa de Kandinsky, geminada com a de Klee.

Estava em causa a promoção de um novo modo de viver, um misto de conforto, de funcionalidade e de arte, aqui sintetizado nas palavras de Gropius:

*To build means to shape the activities of life. The organism of a house derives from the course of the activities which take place within it. ... The shape of a building is not there for its own sake.*¹⁹⁷

¹⁹⁶ *The world sounds (klingt).*

C. W. A., p. 250.

¹⁹⁷ *apud* Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 159.



Fotografia de Lucia Moholy, Nina e Wassily Kandinsky na sala da sua casa de Dessau, em 1926.

A própria vida no interior da Casa dos Mestres era, de certa forma, uma obra de arte. Uma arte de viver. Em comunidade. Em proximidade. Espiritual. Gropius criou para os mestres do Bauhaus condições propícias ao intercâmbio de ideias e de experiências.

A minha casa é o meu castelo, sublinhou Kandinsky, que se interrogou sobre as Casas dos Mestres: *Porque são brancas? Porque se evitou a cor?*¹⁹⁸

Contudo, no seu *castelo*, Kandinsky não evitou a cor, optando por pintar as paredes brancas de Gropius com cores variadas. De acordo com a descrição da mulher, Nina Kandinsky, pintou o quarto de dormir de verde amêndoa, o ateliê, de

amarelo pálido, o quarto das visitas, de cinzento claro, o quarto de vestir dela, de rosa e prateado, a sala de estar, de rosa pálido, a sala de jantar, de negro. Nina reconheceu:

*On sent qu'ici, chaque forme et chaque couleur a uns sens en soi et en sens dans leur combinaison.*¹⁹⁹

E, nas palavras de Kandinsky, registadas no plano para a 4ª aula, em 18 de Maio de 1928, sentimos essa preocupação com a harmonia das cores. Certamente, um assunto para debater com os alunos:

A minha casa: sala de estar:

Tecto cinzento, em vez de branco, que é pesado, atrás do sofá, uma parede cor de marfim opaco. Portas pretas. Cor-de-rosa suave e imaterial. Leveza para as outras divisões. Branco-preto frio para evitar o excesso de leveza.

Chão preto: imaterial.

Ouro: peso. Cinzento como ligação ao tecto.

Sala de jantar:

*Contraste entre branco e preto.*²⁰⁰

¹⁹⁸ C. B., p. 204.

¹⁹⁹ *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 359.

²⁰⁰ C. B., p. 198.

Tal como tinha sentido nas casas de Vologda, Kandinsky, em Dessau, vivia efectivamente dentro de uma pintura. A sua descrição e a da mulher atestam de que forma se sentia estimulado espiritualmente pela envolvência estética da sua casa. Pela particularidade de cada tom. Um espaço de três dimensões. Às quais Kandinsky acrescentava mais uma, espiritual. Uma dimensão invisível. Impalpável. Contudo, real.

Em Dessau, não só a pintura, mas também a casa devia constituir um *estímulo* para o espírito, pois *o mundo soa*.

• Modest Mussorgsky e Kandinsky

Na sua estadia no Bauhaus de Dessau, Kandinsky foi contactado pelo director do Friedrich-Theater no sentido de criar imagens cénicas para a música do compositor russo Modest Mussorgsky, a qual, por sua vez, tinha sido inspirada em dezasseis quadros do pintor russo Viktor Hartmann. Tratou-se de um trajecto de sinestésias que partiu da pintura para a música e que, depois, em Dessau, seguiu no sentido inverso: da música para a pintura. Finalmente, o objectivo de Kandinsky na Rússia, transposto para o Bauhaus: a síntese das expressões artísticas. Divulgada no Inkhok. Implementada no ensino do Svomas e dos Vkhoutemas. Investigada na Academia de Ciências Artísticas de Moscovo.

Tratou-se de um momento muito especial para Kandinsky. Em primeiro lugar, porque estava entre dois compatriotas russos. Em segundo, porque teve a possibilidade de criar uma síntese acústica e visual. Ou seja, de explorar analogias entre elementos linguísticos que lhe eram familiares pela sua formação musical e pictórica, bem como pela sua sensibilidade apurada.

Kandinsky concebeu cenários e adereços com a ajuda de Felix Klee, seu aluno. Agora com vinte anos. Curiosamente, foi-lhes sugerido que utilizassem apenas formas abstractas. Mas, para Kandinsky, esta questão, em princípio, não se colocava. Desde que a forma, qualquer que ela fosse, derivasse de uma *necessidade interior*. Por este motivo, por exemplo, o *Quadro XVI, a grande porta de Kiev*, embora representasse objectos identificáveis, como *nuvens, lua, sol* ou *campanários*, na verdade, traduzia o modo como a forma pictórica se tinha imposto inconscientemente ao espírito do pintor, no momento em que ele escutava a música de Mussorgsky. Estes foram os ideais estéticos de Kandinsky que não se deixaram influenciar pela *Neue Sachlichkeit*,²⁰¹ nem pelo eco construtivista da revolução russa, nem pelas tendências funcionalistas, mas apenas pelo novo naturalismo de Klee.

²⁰¹ Movimento artístico fundado na Alemanha no início da década de 20 e que acabou em 33, quando se deu a queda da República de Weimar e a subida ao poder do nazismo.

Antes de Kandinsky vir para Weimar, vivendo ainda em Berlim, foi apresentado ao historiador de arte e poeta Carl Einstein. Por sua vez, este apresentou-o a um pintor da *Neue Sachlichkeit*, Georg Grosz. Ora, para Brigitte Hermann, *Kandinsky ne voit dans cet art qu'une impasse, l'art selon lui ne pouvant s'assigner des buts politiques*. Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 339.



Wassily Kandinsky, *Quadro XVI, A grande porta de Kiev*.
Cenário para *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky, Friedrich-Theater, Dessau, 1928.

Considerada um processo de *carácter interno*, a génese da forma implicava, para Kandinsky, um profundo conhecimento de si próprio e da vida sensível. Ele pintava escutando a voz da intuição e a sonoridade «inaudível» das linhas e das cores que, a pouco e pouco, iam surgindo inconscientemente na pintura. Depois desta experiência de síntese artística, Kandinsky e Schlemmer decidiram montar em conjunto a peça *O som amarelo*.²⁰² Contudo, este projecto cénico não se concretizou, apesar do trabalho desenvolvido por Schlemmer na área da dança, nomeadamente com o *Ballet Triádico*, uma forma de *construtivismo dançante* que só podia ter sido criado por um artista, pintor e escultor.

²⁰² *Noite e O som amarelo*, duas das composições para palco da autoria de Kandinsky que foram apresentadas em Lisboa, em Janeiro de 2003, no Centro Cultural de Belém, com tradução, dramaturgia, encenação e coordenação de programa e de projecto de Anabela Mendes. Kandinsky não assistiu a nenhuma das suas peças e esta realização veio, nas palavras de Anabela Mendes, *recriar artisticamente um universo menos conhecido da obra deste grande pintor e teorizador do século XX. [...] Música, canto, dança, cor, luz e a essência da palavra são os elementos primordiais da sua arte de compor.*



Oskar Schlemmer, Guarda-roupa do Ballet Triádico, 1926

Schlemmer levou à cena o novo paradigma visual reivindicado pelas vanguardas artísticas nos anos de Munique: a autonomia dos elementos da forma. Transformou-os em personagens do teatro: linhas, formas, pontos. Contudo, muito antes disso, já Kandinsky os tinha transformado em verdadeiros protagonistas da pintura abstracta. Mas, desiludido com a escalada do funcionalismo de Meyer, Schlemmer, que soube pôr em palco as tendências construtivistas do Bauhaus, abandonou a escola.

Na verdade, os préstimos de Kandinsky em relação ao teatro foram subaproveitados pelo Bauhaus. O pintor tinha escrito várias Composições para palco e via no teatro abstracto condições excelentes para criar uma Obra Monumental. Nela seria possível articular elementos expressivos como o som, a palavra, o movimento, a cor ou a luz. O modelo ideal para a síntese das artes.

- **A marginalização da ala artística e o modelo construtivista-colectivista-funcionalista da arquitectura de Hannes Meyer**

Com a reforma funcionalista a decorrer e com a criação de um Departamento de Arquitectura, Klee e Kandinsky decidiram solicitar aulas de pintura livre. Tratava-se de uma vertente estética que serviria de contraponto ao incremento da construção racional da forma. Ao construtivismo bauhausiano. Era preciso dar aos estudantes as competências artísticas de modo a encontrar um ponto de equilíbrio entre Arte e técnica. Agora, entre subjectivismo e funcionalismo.



Os três directores do Bauhaus: Walter Gropius, Hannes Meyer e Ludwig Mies van der Rohe.

Na verdade, Gropius tinha finalmente decidido abrir caminho para uma antiga ambição do Bauhaus: a formação em arquitectura. Após terminarem o Curso Preparatório, os alunos podiam frequentar as aulas do Departamento, e aqui residia a grande aposta, sem terem de se inscrever em qualquer oficina. Esta fase preliminar

continuava a ser muito importante para a formação bauhausiana e tanto o Curso Preparatório de Josef Albers, ligado ao manuseamento criativo dos materiais e às produções artesanais, como o Curso Preparatório de Moholy-Nagy, ligado ao estudo da forma e à organização do espaço, gozavam de uma grande popularidade junto dos alunos.

Quando Moholy-Nagy deixou o Bauhaus, em 1928, Albers ficou com o Curso Preparatório por sua conta e as suas ideias economicistas sobre os materiais e a técnica impunham-se aos estudantes na fase inicial da sua aprendizagem. Para Albers, em primeiro lugar: *nada de desperdícios*. Trabalhar um material como o papel, na sua expressão mais simples, dobrando-o de modo a torná-lo tridimensional, eis um exemplo de um exercício das aulas de Albers, capaz de elucidar o seu princípio: *com o mínimo, o máximo*.

Todos estes desenvolvimentos na orientação da educação artística no Bauhaus, acabaram por relegar os cursos de pintura livre para um segundo plano: o design implantou-se decisivamente como método de resolução de problemas ao serviço de uma sociedade cada vez mais mecanizada.

Georg Muche, num artigo publicado no primeiro número da revista *bauhaus*, em 1926, relatou a forma como se secundarizava o papel do artista, obrigado a andar a reboque da indústria: as formas elementares e as cores primárias, que faziam parte do estilo bauhausiano, deixavam de ser um ponto de partida para a criação. A génese da forma estava agora cada vez mais sujeita aos condicionalismos da máquina e da produção industrial. O homem cada vez menos *dono* e *senhor* da máquina. Como Muche observou:

*O elemento artístico da forma é um corpo estranho no produto industrial. O requisito técnico torna a arte num extra inútil.*²⁰³

Muche acabaria por pedir a demissão, pouco depois. Queria voltar a dedicar-se à pintura, deixando Klee e Kandinsky como sobreviventes de ala artística. Aliás, Moholy-Nagy, quando escreveu uma espécie de despedida do Bauhaus, em 1928, referiu que a única razão porque os dois pintores continuavam, era para criar um certo ambiente artístico. Porém, também eles tinham deixado o seu trabalho como mestres da forma, para se dedicarem a cursos de pintura livre, uma ilha individual no meio do oceano colectivista.

²⁰³ *apud* Magdalena Droste, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992, p. 161.

A ascensão dos jovens mestres à categoria de professor, embora sem as mesmas regalias que gozavam os anteriores mestres da forma, e a insatisfação motivada pelas más condições de trabalho em algumas oficinas, contribuíram para uma nova exigência dos estudantes: a constituição de um verdadeiro curso de arquitectura, capaz de orientar as actividades da escola, nomeadamente o trabalho nas oficinas.

Quando Gropius anunciou a sua demissão, no início de 1928, deixou para trás uma escola que atingira o auge da sua fama nacional e internacional. Talvez por esse motivo, ele tenha resolvido partir. Para se dedicar mais à arquitectura, afirmou, na altura.

A segunda fase do Bauhaus de Dessau – geralmente conhecida por *fase científica* ou *fase racionalista* – surgiu, assim, em 1928, quando o fundador deixou o seu cargo de director, sucedendo-lhe Hannes Meyer, já a trabalhar no novo Departamento de Arquitectura. Um marxista convicto que olhava a Arte em termos meramente sociais. Quando conheceu Gropius, estava ligado aos movimentos cooperativos que procuravam construir casas económicas na Suíça, o seu país natal, e a um grupo de arquitectos reunido em torno do jornal suíço *ABC Beiträge zum Bauen*. Inspirado em *De Stijl* e no movimento construtivista russo, este grupo tinha desenvolvido a ideia de uma arquitectura que rejeitava radicalmente o conceito romântico de arte, com a sua pintura de cavalete, virando-se para o planeamento. Para as questões funcionais e orçamentais relativas aos materiais de construção e às necessidades das pessoas. Não é de estranhar, portanto, que Meyer tenha apresentado as mesmas linhas orientadoras para o novo Departamento de Arquitectura do Bauhaus:

*O fundamental do meu ensino será absolutamente dirigido ao construtivo-colectivo-funcional [...].*²⁰⁴

Estava delineado um verdadeiro objectivo social para as novas orientações do Bauhaus, uma escola de design e de arquitectura.

- **A Arte, uma inutilidade romântica. *Made in bauhaus*, uma necessidade social**

Com a saída de Herbert Bayer, de Marcel Breuer e de Laszlo Moholy-Nagy, que se demitiram quando Gropius abandonou os destinos do Bauhaus,²⁰⁵ Hannes Meyer teve a oportunidade de implementar a sua reforma nas oficinas, agrupando-as de acordo com os objectivos pedagógicos de uma escola virada para as

²⁰⁴ *op. cit.* p. 166.

²⁰⁵ Curiosamente, Kandinsky não optou por seguir o caminho dos seus colegas, tendo aparentemente permanecido na escola para desenvolver uma oposição às ideias de Meyer, aqui sintetizadas na carta que os dissidentes escreveram ao Conselho do Bauhaus: *We are now in danger of becoming what we as revolutionaries opposed: a vocational training school which evaluates only the final achievement and overlooks the development of the whole man [...]. Community spirit is replaced by individual competition [...].* *apud* Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 185.

questões sociais e para a arquitectura. Mas a reforma marxista pretendia ir ainda mais longe. Na opinião de Albers, este era o caminho de Meyer:

*1. Expansão do ensino 2. Eliminação de pintores 3. Ensino exclusivamente materialista.*²⁰⁶

Se a escola defendia uma orientação *construtivo-colectivista-funcional*, então a Arte, na opinião de Albers e de Muche, acabaria por ser considerada um extra inútil e os artistas um luxo desnecessário. Se Gropius tinha definido como objectivo prioritário do Bauhaus, desenvolver bens industriais, Meyer socializou esta ideia defendendo que esses produtos deveriam adaptar-se às necessidades do povo, isto é, do proletariado.

Os objectos produzidos tinham agora uma prioridade: serem acessíveis a um maior número de pessoas. Para atingir este objectivo era preciso não só poupar nos materiais utilizados, como na produção, que devia ser em larga escala. Para além destes aspectos puramente economicistas, a versatilidade e a funcionalidade que presidia à criação dos modelos pretendia resolver problemas do quotidiano, razão pela qual se projectaram, por exemplo, mesas e cadeiras desdobráveis ou armários com rodas.

Nesta altura, a Alemanha tornara-se novamente numa grande potência económica e, curiosamente, o Bauhaus social de Meyer beneficiou grandemente com este apogeu do capitalismo, atingindo um volume de vendas considerável: os produtos *Made in bauhaus*, concorriam com os produtos *Made in Germany*.

Mas o que mais desagradava à ala artística, àquela que ainda restava no Bauhaus, era a leitura sociológica de tudo o que se fazia e se passava na escola, obviamente com implicações políticas. Kandinsky e Klee terão certamente lamentado em conjunto esta situação que condicionava o exercício da actividade docente. Que impedia a pedagogia interdisciplinar que caracterizou Weimar. Que menosprezava as questões estéticas e a ala artística, da qual faziam parte. Numa carta escrita antes da sua partida do Bauhaus, Schlemmer descreveu a prepotência sócio-política de Meyer:

*[...] even if the work is unsatisfactory it has a sociological value [...].*²⁰⁷

Meyer implementou uma extraordinária campanha de vendas a partir da oficina de publicidade, que tinha como função prioritária divulgar as actividades da escola e os produtos *Made in bauhaus*. A exposição itinerante *Dez anos do Bauhaus*, que durante um ano circulou por diversas cidades alemãs e suíças, mostrando a escola de Meyer, foi uma das campanhas mais bem sucedidas da sua direcção.

²⁰⁶ Magdalena Droste, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992, p. 172.

²⁰⁷ *apud* Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 190.

- **O racionalismo absoluto e o desinteresse do estético. O abandono de Klee e a permanência de Kandinsky**

Tudo era estritamente orientado por Meyer. Por exemplo, tanto a oficina de tecelagem, como a oficina de teatro tiveram que adaptar os seus programas às novas orientações: a primeira, a cargo de Gunta Stölzl, substituiu a produção de tapetes por revestimentos para pavimentos, mais económicos e, por esse motivo, mais acessíveis aos bolsos dos mais desfavorecidos. A segunda, passou a produzir teatro político de inspiração soviética.

Construir no Bauhaus era agora uma actividade levada ao extremo do racionalismo. Meyer escreveu na quarta edição da revista *bauhaus*, em 1928:

*Building is a biological process. Building is not an aesthetic process [...] building is only an organization: social, economic, mental organization.*²⁰⁸

Muitas das ideias socialistas de Meyer foram aproveitadas politicamente pelos estudantes comunistas, o que se revelou o princípio do fim da permanência do arquitecto na escola. Em consequência da proliferação dos ideais *construtivistas, colectivistas e funcionalistas*, o Bauhaus estava a transformar-se numa comunidade altamente politizada, com os marxistas, de um lado, interessados em desenvolver as suas próprias actividades partidárias e em divulgar os seus ideais no interior das instalações e, por outro lado, os outros estudantes que estavam na escola apenas para se formar e, por esse motivo, não desejavam de modo algum envolver-se em questões dessa natureza.

Foi neste ambiente de agitação política que Meyer foi levado a demitir-se, no Verão de 1930. Dois meses depois de Klee ter aceite um cargo de professor na Academia de Düsseldorf. Aparentemente, a demissão do pintor nada teve a ver com questões de incompatibilidade directa com Meyer, mas apenas com a oferta aliciante de poder trabalhar menos horas. Klee vinha sentindo um certo desalento com o que passava na escola. Em Maio de 1930, as suas expectativas em relação ao ensino estavam cada vez mais fracas, perante o apogeu do construtivismo social. Os alunos não viam utilidade no ensino artístico.

Mas Kandinsky reagiu de maneira diferente de Klee. Era a segunda vez que enfrentava o radicalismo marxista. Manteve-se firme. Continuou o seu trabalho. Como em Moscovo. Faminto e exausto. Cerca de dois anos e meio depois de Klee ter saído, com o Bauhaus na eminência de fechar definitivamente as suas portas, anotou sobre a sua actividade docente, *acerca da 1ª aula, no segundo semestre*:

*Começámos por perguntar: Que estudámos no 1º semestre? Os elementos. Quais? Não falámos de composição. A diferença entre “natureza e arte” é apenas exterior.*²⁰⁹

²⁰⁸ *apud op. cit.* p. 180.

Apesar dos contratempos, aparentemente, pelo menos, as aulas de Kandinsky seguiam o seu rumo normal. As suas convicções epistemológicas sobre a integração da Arte na Natureza aproximavam-se cada vez mais de Klee. Professor em Düsseldorf. Depois de abandonar o barco à deriva, num mar de incertezas.

Ora, Kandinsky, juntamente com Albers, liderou a oposição²¹⁰ que fez frente ao comunismo no Bauhaus, contribuindo assim para criar um ambiente propício ao pedido de demissão de Meyer. Era a segunda vez que Kandinsky enfrentava uma situação semelhante. Entre portas. Na Rússia. Fora de portas. Em Dessau. Mas a Alemanha era um outro país. No final de contas, a sua segunda pátria. Dentro do Bauhaus tinha assistido ao evoluir de um microcosmo soviético. Inevitavelmente *contra* Kandinsky.

- **A vitória de Kandinsky. A arte de arquitectura de Mies van der Rohe**

Quando anunciou a demissão do arquitecto Meyer, Fritz Hesse tinha já um sucessor para o cargo, graças à intervenção de Gropius: Ludwig Mies van der Rohe, um dos representantes mais importantes da arquitectura de vanguarda na Alemanha. Ele vai tentar salvar o Bauhaus durante os próximos dois anos, procurando restaurar princípios pedagógicos essenciais da escola de Gropius aniquilados durante a direcção de Meyer e agora repostos com a colaboração de Kandinsky e de Albers. De retorno estavam a tolerância, o debate de ideias e a não ingerência política.

Enquanto os estudantes preparavam uma greve para o início do semestre seguinte, exigindo a sua participação na discussão sobre a continuação da linha científica de Meyer, o Conselho dos Mestres exigiu aos estudantes que fornecessem o nome daqueles que, no jornal dos estudantes comunistas, tinham criticado a demissão de Meyer. Como estes se recusaram a fazê-lo, van der Rohe não teve alternativa senão transformar-se num director autoritário e, com a ajuda a Fritz Hesse, encerrou o *Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung*, a 9 de Setembro de 1930.

No semestre seguinte, os cento e setenta estudantes foram obrigados a passar por um processo de readmissão, tendo de assinar os novos estatutos do Bauhaus, que apontavam as suas agulhas para a constituição de uma escola supra partidária, cujo objectivo primordial regressou ao ponto de partida de Gropius: realizar *a formação artesanal, técnica e artística dos estudantes*.²¹¹

²⁰⁹ C. B., p. 257.

²¹⁰ Segundo Frank Wittford: *Kandinsky was clearly implicated in a plot to have Meyer removed: it was his close friend, the art historian Ludwig Grote, who first informed Hesse that the Bauhaus was riddled with left-wings radicals encouraged by the director. Gropius, who continued to keep a benevolent eye on the school from afar, was also in favour of a speedy change, as well all the teachers with the exception of Stölzl and – surprisingly – Klee, cuja demissão, conforme exposto, teve a ver com a obtenção de melhores condições de trabalho.*

apud Frank Whitford, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 191.

²¹¹ Magdalena Droste, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992, p. 204.

Deu-se início a um novo curso de seis semestres, tendo o Bauhaus sido transformado numa verdadeira escola de arquitectura, subordinando um pequeno número de oficinas aos seus objectivos pedagógicos. No entanto, foi criada uma nova área ligada às artes visuais, com aulas de pintura livre e uma oficina plástica, um retroceder na orientação meyeriana que se preparava para subalternizar a ala artística do Bauhaus. Kandinsky e Albers evitaram o pior.

Mies van der Rohe dedicou-se ao ensino da arte de arquitectar. Os estudantes deviam aprender a desenhar com Albers e Kandinsky. Para além das competências técnicas, era preciso que os futuros arquitectos demonstrassem o seu virtuosismo no desenho.

Se, para Meyer, o mais importante tinha sido a construção – *Bauen* – para van der Rohe era agora a arte de construir – *Baukunst*. De arquitectar. De urbanizar. Se, para o primeiro, os projectos eram instrumentos de trabalho, com inúmeras anotações e esquemas explicativos, para o segundo, eles eram autênticas obras de arte, traduzindo uma formação estética apurada. A ala artística devia assegurar o desenvolvimento desta competência.

Por seu turno, as oficinas continuavam a desenvolver os seus trabalhos a partir das orientações do Departamento de Arquitectura. Ou seja, de van der Rohe, com a colaboração de Ludwig Hilberseimer, urbanista. Para eles, quem soubesse projectar uma casa seria naturalmente um bom arquitecto. Havia no Bauhaus de van der Rohe um certo culto pelo *meu castelo* de Kandinsky, que era preciso decorar interiormente. Neste sentido, os papéis de parede ou os padrões de tecidos projectados nas oficinas foram comercializados em grande escala e a um preço acessível. No início dos anos 30, na Alemanha, era possível encontrar um catálogo volumoso com os produtos das oficinas do Bauhaus em qualquer moderno ateliê de arquitectura.

Com as alterações introduzidas na produção das oficinas, com o decréscimo na atribuição de bolsas de estudo, com uma nova onda política que reacendeu ferozes lutas partidárias, com uma sociedade envolvente mergulhada numa profunda turbulência político-partidária, a sobrevivência do Bauhaus de Mies van der Rohe tornou-se impossível, apesar de todos os esforços por ele desenvolvidos em sentido contrário.

O Bauhaus, em Berlim. O colapso

- **Contra Kandinsky**

Como tinha acontecido em Weimar, a sorte do Bauhaus foi ditada novamente pela vitória dos nacionalistas nas eleições regionais. Uma nova partida. Desta vez, da cidade de Dessau para a cidade de Berlim. Para esta comunidade educativa de vanguarda seria a sua última fase, pois o Bauhaus sucumbiu finalmente perante o ambiente de grande tensão política instalado na Alemanha entre duas grandes guerras.

Depois de inúmeras tentativas de dissuasão junto dos nazis locais no sentido de realçar o importante papel de Mies van der Rohe como arquitecto e pedagogo no futuro da Alemanha, não foi possível manter a escola em Dessau: o Bauhaus encerrou novamente as suas portas, a 22 de Agosto de 1932.

Van der Rohe levou o Bauhaus para Berlim e acabou por transformá-lo numa escola privada, alterando novamente o programa:

*É nosso objectivo formar arquitectos que dominem todas as áreas de arquitectura, de pequenos apartamentos ao planeamento urbano – não meramente a construção em si, mas do “design” de interiores até aos tecidos.*²¹²

Nos seus últimos momentos, o Bauhaus continuou com os ideais da DWB: *Das almofadas do sofá à urbanização.*

A meia dúzia de anos do início da Segunda Guerra Mundial, em Abril de 1933, a Gestapo encerraria definitivamente as portas do Bauhaus, desta feita em Berlim, qualificando-o com *antro de bolchevismo cultural*. Kandinsky escreveu a Galka Scheyer resumindo uma situação que, mais uma vez, se revelava completamente *contra Kandinsky*:

*J'avais tout pour déplaire: j'étais russe (malgré ma nationalité allemande), donc un étranger et suspecté d'être communiste, un artiste abstrait et qui plus est, professeur au Bauhaus.*²¹³

²¹² *op. cit.* p. 233.

²¹³ *apud* Brigitte Hermann, *Kandinsky Sa vie*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 371.

Segundo Ponto de Vista

Raízes de um pensamento estético

Plano **A** - Abstracção e Empatia

Plano **B** - Tendências primitivistas na arte moderna

Plano **C** - Diálogo entre dois mestres da forma

Plano **D** - Esboço para um edifício conceptual geminado



Segundo Ponto de Vista - Raízes de um pensamento estético

Plano A - Abstracção e *Empatia*

Wilhelm Worringer. A defesa da arte abstracta e a explicação do naturalismo

- O impacto da tese de Worringer no movimento das vanguardas artísticas

*Looking back from a distance of almost a hundred years, there can be little doubt that what the “psychologists” presented in the late nineteenth and early twentieth century’s had a profound and lasting effect. Contemporary approaches to art would be unthinkable without these historical contributions.*²¹⁴

Moshe Barasch salientou a importância da estética psicologista que preparou o caminho para a revolução artística, nos anos de Munique. Na verdade, o interesse dos *psicologistas* pelo fenómeno artístico contribuiu decisivamente para a formulação de questões inovadoras para a época, as quais se dividem em duas linhas essenciais: a primeira partiu da concepção de Robert Vischer de *Einfühlung (Empatia)*²¹⁵ – estado de simpatia com as formas do mundo envolvente - um termo usado por Theodor Lipps na Teoria da *Empatia*, a segunda partiu da concepção de *Sichtbarkeit (Pura visualidade)*, uma ideia discutida nas últimas décadas do século XIX e que Conrad Fiedler desenvolveu na sua reflexão sobre a experiência visual e sobre a autonomia da obra de arte: o seu valor não depende do que retrata, mas da génese das suas formas. Vejamos apenas alguns exemplos das problemáticas abordadas por diversos autores numa perspectiva ligada à psicologia, considerada na época a ciência da alma:

Existe uma alma no Mundo, como Gustav Fechner acreditava? Como se manifestam e se exprimem as nossas emoções e como são percebidas pelos outros, de acordo com as teorias da *Empatia*? Como projectamos as nossas emoções nas formas do mundo envolvente? Por que razão nos parece melancólica uma paisagem? Qual a diferença entre *sehen* e *schauen*, entre um olhar comum e um olhar activo, de acordo com Vischer? Qual o significado da união entre visível e invisível, em Fiedler, tendo em conta que a obra de arte tem uma existência não só material, mas também espiritual? Qual o papel da imaginação, ponto de partida para a génese da forma, na concepção de *Erlebnis (experiência)*, em Wilhelm Dilthey, que reflectiu sobre a união entre exterior e interior, na obra de arte? Como se molda a *Pura visualidade* e como se exprime externamente, *Sichtbbar machen (tornar visível)*, em Klee? O que levou o escultor Adolf

²¹⁴ Moshe Barasch, *From Impressionism to Kandinsky*, Nova Iorque, Routledge, 1998, p. 5.

²¹⁵ *If empathy is totally based on our intuitive ability to read a person’s mind, or to read whatever aspect of mind and soul has been projected onto the image of a lifeless object, then it is obviously the “reader’s” experience and activity that are fundamental to the whole theory.*
op. cit. p. 114.

Hildebrand, porta-voz da Teoria da *Pura visualidade* de Fiedler, a fazer a distinção entre o trabalho artístico em três e em duas dimensões: uma arte táctil, percebida ao perto, e a uma arte óptica, percebida ao longe, respectivamente? Por que razão o homem primitivo utilizou formas geométricas – abstractas – para decorar os objectos de uso quotidiano? Qual significado destas manifestações artísticas, enquanto *Kunstwollen* (*vontade artística*) colectiva, assunto abordado por Alois Riegel? E qual o significado da *Urkunst* (*Arte primordial*), em Gottfried Semper?

Através deste conjunto de temas ficamos certamente com a ideia do fio condutor que determinou, voltamos a sublinhar, grande parte das interrogações que se colocaram a Kandinsky e a Klee e que uniu o percurso trilhado pelo movimento da estética psicologista. Aqui se podem encontrar as raízes do pensamento kandinskiano e kleeneano: *o espiritual na Arte* e a arte de *tornar visível*.

Gustav Fechner, filósofo fundador da Psicofísica e da Estética Experimental, ao assumir que o mundo está animado de forças espirituais – pois, para ele, até as plantas possuem uma vida psíquica própria –, abriu caminho para as teorias da *Empatia*. Curiosamente, autores que subscreveram a concepção de *Empatia*, como Johannes Volket, vieram equacionar um problema crucial para a nossa investigação: a «imitação» da Natureza ou modelo «realista», como lhe chamámos no início do trabalho. A importância de Volket prende-se com a distinção que fez entre dois tipos de *Empatia*: a *eingentliche Einfühlung* (*Empatia verdadeira*) e a *Stimmungseinfühlung* (*Empatia de estado de espírito*), que se desligou da tradicional representação figurativa e da sua interpretação, constituindo, portanto, a chave para a emancipação da arte abstracta. Por este motivo, Barasch relacionou Volket e Kandinsky:

*Without attempting to suggest a direct connection between the academic philosopher Volket and the great nonacademic Kandinsky, the former's unusual observation throws yet more light on the deep roots of abstract art in the intellectual world of the time.*²¹⁶

No prefácio da tradução francesa da tese de doutoramento de Wilhelm Worringer – *Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpsychologie* *Abstraktion und Einfühlung*²¹⁷ (*Abstracção e Empatia, uma contribuição para a psicologia do estilo*), também Dora Vallier sublinhou a importância dos estudos psicologistas para o pensamento kandinskiano:

*L'esthétique psychologique a, en effet, servi de modèle à Kandinsky pour toute sa réflexion sur le colleur.*²¹⁸

²¹⁶ *op. cit.* p. 113.

²¹⁷ Esta tese de doutoramento do jovem Worringer (com apenas 24 anos) apareceu pela primeira vez em 1908, na editora Piper, com um reduzido número de exemplares.

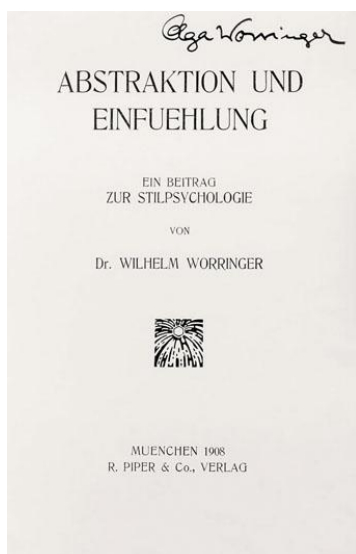
²¹⁸ Apresentação, *Lire Worringer*, Dora Vallier.

Wilhelm Worringer, *Abstraktion et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 27.

Neste sentido, vejamos apenas um aspecto da concepção de *Empatia*, em Lipps, que nos parece particularmente relevante. O filósofo considerou que certos movimentos expressivos do corpo, quando integrados na nossa própria experiência (*Erlebnis*), transformam-se em *acções interiores*,²¹⁹ permitindo avaliar padrões emocionais. Por exemplo, uma aceleração no pestanejar denota geralmente angústia ou hesitação. Kandinsky fundamentou precisamente os efeitos *óptico-psicológicos* provocados pelos elementos visuais nesta visão lippsina, articulando, neste caso, a sensação cromática e a sonoridade musical:

*O amarelo vivo fere os olhos. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente de uma trombeta. O olhar pestaneja e abandona-se às calmas profundezas do azul e do verde.*²²⁰

Colocam-se agora duas questões essenciais para a nossa investigação, que desenvolveremos no Plano A e no Plano B deste Segundo Ponto de Vista: quão longe, ou quão perto, estiveram Kandinsky e Worringer, na concepção de *forma abstracta* vinda de Alois Riegl? Em que medida a Teoria da *Empatia* pode ter influenciado a concepção de um novo naturalismo, em Klee?



Capa do livro de Worringer publicado na Piper, em 1908

Depois desta breve reflexão sobre as linhas orientadoras da estética psicologista pretendemos então relacionar o livro de Worringer com a luta das vanguardas artísticas em que Kandinsky e Klee se envolveram. Trata-se de equacionar a oposição entre as duas tendências – abstracção e *Empatia* – que, na opinião do jovem doutorado, não só marcaram um caminho paralelo na evolução da história da arte, como estiveram no centro de uma revolução artística, no início do século XX.

Contudo, é preciso ter em conta que o êxito da tese de Worringer se deveu, em grande parte, à síntese das questões que preocupavam os *psicologistas*. Sabemos que Klee e Kandinsky se cruzaram, em determinados pontos da sua reflexão teórica, com as ideias de Worringer e dos seus antecessores, nomeadamente em relação ao conceito de abstracção e de *Empatia*. Vejamos em que circunstâncias isto aconteceu.

Acabado de se doutorar na universidade de Berna, Worringer publicou, em 1908, a sua dissertação de doutoramento na editora R. Piper & Co., a mesma que publicou *Do Espiritual na Arte*, em 1911. Nesta obra-

²¹⁹ It is, Lipps said, an “inner” action. The experience (*Erlebnis*) that allows us to grasp the expression in a fellow human being’s behavior is an “intrinsic action of the will”.

Moshe Barasch, *From Impressionism to Kandinsky*, Nova Iorque, Routledge, 1998, p. 112.

²²⁰ D. E. A., p. 58.

mestra, Kandinsky definiu o fio condutor do seu pensamento: o *princípio de necessidade interior*.²²¹ Através da sua acção sobre a alma humana justificou o poder do espírito na génese da forma, bem como a urgência em concretizar uma *viragem espiritual* na arte. Traçado este caminho, apenas faltava a Kandinsky criar a primeira pintura abstracta, o que aconteceu, segundo ele, nesse mesmo ano. Uma verdadeira afronta aos críticos realistas! Ora, cerca de treze anos depois, na conferência de Jena, Klee referiu-se ao novo naturalismo, incompreendido ainda pelos mesmos *críticos realistas* que nunca aceitaram a pintura abstracta de Kandinsky:

*Gostaria de examinar, agora, a dimensão do figurativo em si mesmo, a partir de um novo ponto de vista e, assim, procurar mostrar como o artista chega frequentemente a uma “deformação” aparentemente arbitrária das manifestações naturais. De facto, ele não atribui a estas manifestações naturais o mesmo significado compulsivo, como fazem os muitos críticos realistas.*²²²

Quer isto dizer que esta *deformação* não era *arbitrária*, como os *críticos realistas* julgavam, pois resultava de uma profunda reflexão sobre a relatividade do visível. «Aquilo que se vê e se faz ver» não constitui o único mundo que a pintura pode representar:

*Ce que nous voyons est une proposition, une possibilité, un expédient. La vérité réside d’abord invisible à la base de toutes choses.*²²³

Quando Klee escreveu, em *Credo do criador, a arte não reproduz o visível, torna visível*, não estava muito longe de Worringer. Ou seja da tendência para a *Empatia*, que não diz respeito a um mero *impulso de imitação*,²²⁴ nas palavras de Worringer, mas sobretudo a uma *necessidade psíquica*²²⁵ ligada às forças vitais da Natureza. Kandinsky e Klee conheciam certamente as ideias de Worringer, justificando-se assim o nosso interesse pelo impacto causado pela publicação deste livro e pelas suas sucessivas reedições, nos anos seguintes.

²²¹ Kandinsky referiu-se, pela primeira vez, ao *princípio de necessidade interior* no texto *Content and Form (Conteúdo e Forma)* (1910-1811) incluído no catálogo da segunda exposição organizada por Vladimir Izdebsky, em Odessa, na qual participaram sobretudo pintores russos, entre os quais o próprio Kandinsky.

C. W. A., p. 84.

²²² E. A., pp. 32-33.

²²³ J., p. 313.

²²⁴ *De tout temps, l’art proprement dit a satisfait un profond besoin psychique et non la simple impulsion d’imitation, la joie ludique ressentie à copier des modèles naturels.*

Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 49.

²²⁵ Na perspectiva da psicologia, de acordo com Worringer, a arte nasce de *necessidades psíquicas* e satisfaz *necessidades psíquicas*.



Wilhelm Worringer

Comecemos pela retrospectiva que Worringer fez da sua dissertação de juventude, nomeadamente nos dois prefácios de 1948 e de 1959. Para quem, por um lado, nunca alterou uma linha nas sucessivas edições do seu livro e, por outro, não demonstrou qualquer intenção de fazer a ligação entre o seu sistema conceptual e a evolução da arte moderna no século XX, presumir que o seu livro se tinha revelado uma espécie de *Abre-te Sésamo*²²⁶ para as grandes interrogações espirituais do seu tempo faz, na nossa opinião, em parte, todo o sentido.

No entanto, ficaram por saber as razões exactas que levaram Worringer a formular esta sua presunção, mas isso não nos impede, hoje, cerca de um século depois, de reflectir sobre essa ponte intencionalmente não construída de modo a avaliar retrospectivamente até que ponto *Abstracção e Empatia*, desde a sua primeira edição, terá contribuído para o debate em torno da questão do modelo «realista», que Kandinsky equacionou em *Do Espiritual na Arte*:

*O que ele [o espectador] procura na obra de arte é uma simples imitação da natureza para fins práticos (retrato no sentido banal do termo, etc.), ou uma imitação equivalente a uma certa interpretação (a pintura impressionista), ou, então, estados de alma disfarçados em formas naturais, aquilo que se denomina por Stimmung.*²²⁷

Trata-se de um ancestral paradigma visual que estava associado, no século XIX, às concepções unilaterais do materialismo, que as vanguardas de Munique, nomeadamente aquela a que Kandinsky se associara, queriam ver substituído. Ao reduzir a expressão artística à reprodução do visível, enquanto realidade expectável pelos hábitos da visão humana – *retrato no sentido banal do termo* – o modelo «realista» já não se aplicava aos novos *ismos* que surgiam em catadupa nesses tempos de mudança. Contudo, de acordo

²²⁶ Prefácio da nova edição de 1948.

Il y a aujourd'hui quarante ans que ce travail a vu le jour. Quarante ans au cours desquels la nécessité d'incessantes rééditions a prouvé sa persistante vitalité.

Je me refuse à feindre d'ignorer modestement combien cette thèse de doctorat d'un jeune étudiant inconnu a exercé d'influence, dès son apparition, tant sur mainte existence personnelle que sur la vie spirituelle de toute une époque. Et cela au-delà de ses frontières disciplinaires et nationales. Elle devint le "sésame, ouvre-toi" de tout un champ d'interrogations décisives en leur temps.

Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 151.

²²⁷ D. E. A., pp. 22-23.

Durante o período materialista, todas as manifestações da vida e, por consequência, da arte, formaram um homem incapaz, sobretudo aquele que se intitula "conhecedor", de se colocar simplesmente em frente ao quadro; e que nele quer, por força, encontrar toda a espécie de coisas referenciadas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, que seria apenas um estado de alma [...]) Jamais ele procura a vida interior do quadro e a sua acção sobre a sensibilidade.
op. cit. p. 104.

com Kandinsky, até a interpretação do visível levada a cabo pelos impressionistas, não passava de uma imitação, pois não derivava de uma *necessidade interior*.

Por estranho que pareça, nem a tendência para a abstracção, tema de eleição de Worringer e de Kandinsky, nem a luta comum contra o materialismo, nem sequer a partilha da mesma editora, se revelaram razões necessárias e suficientes para que, tanto quanto se saiba, alguma vez os dois homens se tivessem encontrado. Resta-nos imaginar que desse encontro resultaria certamente um debate de ideias interessante.

Por outro lado, a *necessidade interior* das *almas sedentas de imaterial*, procurando beber no espírito, em Kandinsky, vem ao encontro da *necessidade psíquica* definida por Worringer para a tendência abstraccionista, na medida em que o homem primitivo tendeu naturalmente a desviar o seu olhar da Natureza e a refugiar-se, precisamente, na vida espiritual.

*Alors que la tendance à l'Einfühlung a pour condition un rapport heureux et panthéiste de confiance entre l'homme et les phénomènes du monde extérieur, la tendance à l'abstraction est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur [...].*²²⁸

Embora as preferências estéticas de Worringer se situassem do lado da tendência para a *Empatia*²²⁹ – talvez pela visão panteísta que lhe reconhecia, e com a qual se identificava – a verdade é que se mostrou solidário com o desejo de liberdade de expressão, típico das vanguardas nos anos de Munique:

*Nos recherches partent de l'hypothèse que l'œuvre d'art, en tant qu'organisme autonome, est de même valeur que la nature, [...] Il ne faut en aucun cas considérer le beau naturel comme une condition de l'œuvre d'art, même si au cours de l'évolution il en est devenu un facteur important et semble même s'y être partiellement identifié.*²³⁰

A obra de arte, um *organismo autónomo*! Não admira que Marc tenha escrito a Kandinsky, três meses após a primeira exposição do grupo Der Blaue Reiter, para lhe confessar, sobre Worringer:

²²⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 52.

²²⁹ *Worringer n'est pourtant pas parvenu à les mettre en équilibre: son jugement de valeur inconsciemment penche du côté de l'Einfühlung.*

Apresentação, *Lire Worringer*, Dora Vallier.

op. cit. p. 18.

²³⁰ *op. cit.* p. 29.

*Un esprit solide dont nous avons grand besoin. Une manière de penser merveilleusement disciplinée, concise et forte, extrêmement forte.*²³¹

Segundo Dora Vallier, é bem provável que o entusiasmo de Marc tenha contribuído para a inclusão no almanaque de duas gravuras em madeira do século XV destinadas ao livro de Worringer prestes a ser publicado: *Altdeutsche Buchillustration*. Também, segundo ela, torna-se legítimo supor que, se uma segunda edição do almanaque, consagrado às relações da Arte com a Ciência, tivesse visto a luz do dia, Worringer teria certamente participado.

Esta hipótese parece-nos bem provável essencialmente por duas razões que podiam colocar Worringer na órbita de Kandinsky: a primeira diz respeito à luta comum contra as concepções materialistas e a favor da arte enquanto *organismo autónomo*, a segunda, à possibilidade de equivalência entre tendências tradicionalmente opostas – abstracção e realismo, enquanto *necessidade psíquica*, em Worringer - pois, para Kandinsky, *a questão da forma em princípio não existe*. Desde o Blaue Reiter. Desde que a forma não derive de um simples *impulso de imitação*, de acordo com Worringer, ou de uma simples *imposição externa*, de acordo com o próprio Kandinsky. A verdade é que, apesar da vitalidade reconhecida nas formas orgânicas – o grande apreço de Worringer pelo naturalismo – elas não deixavam de *présenter fidèlement un object naturel en sa corporeité*.²³² Ou seja, de procurar *reproduzir* o que os nossos olhos estão habituados a ver: o visível. *Um retrato no sentido banal do termo*.

Na verdade, foi precisamente este modelo de imitação da *superfície visível das coisas*,²³³ nas palavras de Worringer, que começou a ser posto em causa na viragem do século, nomeadamente em Munique, pois o que estava em causa era o conceito de obra de arte, enquanto organismo autónomo.

• Uma linha divisória na história da arte

Um dos grandes objectivos de Worringer passava precisamente por esclarecer a «confusão» em que a Arte, no início do século XX, se encontrava. Era preciso definir um arranjo conceptual que desfizesse a tensão entre duas tendências, gerada, quanto a ele, a partir de *necessidades psíquicas*, ambas legítimas e enraizadas na natureza humana. O ponto de partida das duas tendências worringerianas, abstracção e *Empatia*, encontra-se diametralmente oposto, se o considerarmos, quer numa perspectiva psicológica, quer como modo de representação. Este é o cerne da questão.

²³¹ Apresentação, *Lire Worringer*, Dora Vallier.

apud op. cit. p. 29.

²³² *op. cit.* p. 62.

²³³ *Nos recherches partent de l'hypothèse que l'œuvre d'art, en tant qu'organisme autonome, est de même valeur que la nature, et qu'au plus profond de son essence intime elle est sans rapport avec elle, pour autant que l'on entende par "nature" la surface visible des choses.*
op. cit. p. 41.

Trata-se, portanto, de uma determinada *Kunstwollen* (*vontade artística*) que busca uma sensação de bem-estar, quer no poder das formas naturais, orgânicas, transformando a Arte numa autêntica *jouissance de soi objectivée* (*fruição objectivada de si*): *Empatia*. Quer no pólo oposto, nas formas abstractas, inorgânicas. Na génese de ambas as tendências encontra-se a busca de equilíbrio interior, seja através da meditação, criando formas abstractas, seja através da contemplação, criando formas naturais.

Portanto, de acordo com Worringer, o homem recorreu, ao longo dos tempos, a uma espécie de terapia das emoções através da Arte. O que significa que Worringer foi buscar à psicologia os fundamentos para traçar a linha com que dividiu a história da arte, legitimando os dois lados. Construiu uma engenhosa estrutura dualista que desafiou a hegemonia secular do modelo naturalista: a arte que representa essencialmente o que existe na Natureza. Mas, paralelamente a esta tendência, e em determinados períodos históricos, alguns bem remotos, tinha-se desenvolvido uma outra tendência, oposta à primeira, que assentava na produção de formas geométricas ou inorgânicas, cuja falta de expressividade e de qualidade estética, assim se pensava nos meios culturais mais conservadores, se opunha às formas orgânicas utilizadas pelos naturalistas. Esta era a «Arte», com letra grande.

Assim sendo, a proposta de Worringer permitiu encontrar uma justificação psicológica para duas opções estéticas, pois só assim era possível não menosprezar, ou até, em certos casos, excluir, a tendência para a abstracção:

*L'idée fondamentale de cet essai est bien de démontrer que cette esthétique moderne qui part du concept de l'Einfühlung est inapplicable à des vastes domaines de l'histoire de l'art. [...] Elle ne formera un système esthétique complet qu'après s'être unie aux lignes qui partent du pôle opposé.*²³⁴

Estas duas tendências opostas – o fio condutor epistemológico que une Klee, Kandinsky e Worringer – dizem respeito, de facto, a uma ontologia dualista. Quer isto dizer que o fenómeno artístico se estrutura a partir de duas perspectivas autónomas, mas complementares: *exterior* e *interior*, em Kandinsky, *visível* e *não-visível*, em Klee, *orgânico* e *inorgânico*, em Worringer. De cada um destes pares deriva um arranjo conceptual simétrico, capaz de articular um conjunto de polaridades que continuaremos a aprofundar no desenvolvimento do nosso trabalho. São considerados, por este motivo, pares cruciais que radicam, portanto, em pólos opostos: abstracção e realismo.

Vejamos o caso de Worringer que partiu precisamente desta oposição para conceber um paralelismo de polaridades das quais destacamos aquelas que, de uma forma ou de outra, interessam à nossa investigação.

²³⁴ *op. cit.* p. 42.

Polaridades worringerianas

Parâmetros	Abstracção	<i>Empatia</i>
Relação do Homem com a Natureza	Atitude negativa Desconfiança	Atitude positiva Confiança
Necessidade psíquica	Evasão da Natureza Refúgio espiritual no mundo interior Estado de ansiedade perante a Natureza dominadora Medo de enfrentar o Mundo	Integração na Natureza Projectão dos sentimentos no mundo exterior Estado de <i>Empatia</i> com as forças vitais da Natureza Panteísmo
Génese da forma	Produção de formas inanimadas Sem movimento (estático)	Produção de formas animadas Com movimento (dinâmico)
Qualidades formais	Forma geométrica, forma inorgânica, forma inexpressiva, forma estática, forma regular	Forma natural, forma orgânica, forma expressiva, forma dinâmica, forma irregular
Orientação religiosa ²³⁵	Transcendência Supramundaneidade	Imanência Intramundaneidade

De acordo com este arranjo conceptual simétrico, Worringer foi buscar alguns exemplos da história da arte: de um lado, o Antigo Egipto, com as suas pirâmides – paradigma da correspondência entre abstracção e inorgânico, e do outro, a Grécia Antiga, com os seus templos – paradigma da correspondência entre *Empatia* e orgânico.

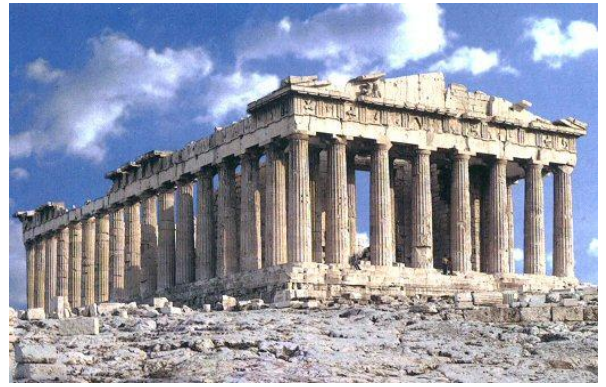
²³⁵ *A l'antithèse polaire de l'Einfühlung et de l'abstraction que nous avons trouvée pour l'étude de l'art correspondent dans le domaine de l'histoire de la religion et de la conception du monde les deux concepts de l'intra mondanité (immanence), laquelle se caractérise comme polythéisme ou comme panthéisme, et la supra mondanité (transcendance), laquelle conduit au monothéisme.*

op. cit. p. 122.

Worringer partiu do pressuposto que arte e religião andam a par desde tempos imemoriais, assim como a *Kunstwollen*, *vontade artística*, e a concepção do mundo de cada povo. Usou a expressão “*température d'âme*” para designar a *disposição psíquica* relativa à proximidade entre estas duas realidades.



Pirâmides de Gizé, Cairo



Templo grego: Partenon, Atenas

No ponto de equilíbrio entre os dois lados, Worringer colocou a arte bizantina, pois conjugava a tradição naturalista do helenismo e a influência do estilo abstracto dos primeiros cristãos. Quer isto dizer que os motivos orgânicos, naturais, foram estilizados e incorporados numa decoração com uma estrutura *crystalina*,²³⁶ ou seja, geométrica. A possibilidade desta conjugação no ornamento bizantino serviu-lhe de trampolim para a Idade Medieval do Norte Europeu, ou seja, para o estilo gótico. Na construção da grande catedral, Worringer detectou também a conjugação de pares antagónicos: orgânico e inorgânico, expressivo e inexpressivo, dinâmico e estático.



Catedral gótica de Colónia

*Sur une base inorganique [abstracta], d'un mouvement intensifié. Nous tenons là la formule décisive de tout l'art médiéval du Nord.*²³⁷

Ou seja, os arquitectos da grande catedral recorreram às potencialidades expressivas da própria estrutura do edifício, intensificando o seu dinamismo. Os limites do modelo clássico foram ultrapassados através da animação da matéria, pois, observou, *ce n'est pas la vie d'un organisme* [no sentido que Worringer lhe deu, ou seja, de forma orgânica, natural], *mais celle [a vida] d'un mécanisme que nous découvrons dans la cathédrale gothique.*²³⁸

A catedral gótica foi projectada e edificada não só através de uma estrutura mecânica – com as suas leis construtivas e geométricas –, mas também enquanto um todo orgânico, cujas partes interagem:

²³⁶ Termo vindo de Lipps e que significa *geométrico*.

²³⁷ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 128.

²³⁸ *op. cit.* p. 133.

*L'homme a transporté son pouvoir d'Einfühlung dans des valeurs mécaniques, qui ne représentent plus pour lui une abstraction morte, mais un mouvement de forces vivantes.*²³⁹

Para animar a pedra, os arquitectos recorreram à imitação das *funções orgânicas* da Natureza, ultrapassando uma visão estritamente mecanicista. Na verdade, esta noção de *construtivo* aproxima-se do projecto expressionista kleeneano:

*Uma consequência fundamental da aposta do expressionismo é a insistência no construtivo, a elevação da construção ao nível de um meio de expressão.*²⁴⁰

Se dois mundos em oposição – abstracção e *Empatia* – se encontraram no Gótico, se a construção, ou a génese da obra, é, em si mesma expressiva, estamos perante um dos grandes desafios que muitos pintores, nomeadamente os expressionistas, tiveram pela frente nos anos de Munique. Ou seja, a abolição desta ancestral rivalidade que, de facto, deixou de fazer sentido. Talvez por todos os motivos invocados, a arte gótica tenha sido apreciada junto das vanguardas artísticas. O grupo Der Blaue Reiter e, mais tarde, o Bauhaus de Gropius, são desse apreço um bom exemplo.

- **Influências e derivações**

A possibilidade de conjugação entre os conceitos de inorgânico e de orgânico, na arte bizantina e na catedral gótica, em Worringer, deixou uma importante porta entreaberta até Kandinsky, que admirava os ornamentos orientais, cujos padrões de elementos naturais estavam subordinados a uma estrutura geométrica.



Tapete persa (pormenor).

Enquanto, em Kandinsky, a Arte derivava de uma *necessidade interior*, tendo em conta que o conteúdo determina a expressão externa da forma, em Worringer, a Arte derivava de uma *necessidade psíquica* que estava na origem da *vontade artística*, tendo como denominador comum a Natureza: de um lado, a permanência num estado de *Empatia* (naturalismo), do outro, a procura de um refúgio espiritual (abstracionismo).

Apesar de tudo, Kandinsky e Worringer estão próximos quanto ao sentido psicológico atribuído à génese da forma. Quando o pintor, em 1931, se insurgiu contra o racionalismo dos *construtivistas puros*,²⁴¹ referiu

²³⁹ *op. cit.* p. 131.

²⁴⁰ E. A., p. 10.

que gênese da forma deriva de um *processo de carácter interno*: a captação de uma subtil *sonoridade interior*. Ora, depois de ter declarado que a Arte não é *imitação*, mas *representação*, e que esta é tanto do *mundo exterior*, como do *mundo interior*, Lipps sublinhou:

*La représentation du monde intérieur est l'expression de la vie spirituelle de l'âme repliée sur elle-même.*²⁴²

Na opinião de Dora Vallier, Kandinsky terá lido *Aesthetik*, a obra de Lipps composta por dois volumes publicados em 1903 e 1906, na qual foram definidos os fios condutores da experiência estética na sua dimensão psíquica. Se assim for, é bem provável que o *princípio de necessidade interior* kandinskiano tenha ido beber ao filão lippsiano que reconhecia a importância do *espiritual na Arte*:

*Les lignes et les formes peuvent exprimer la joie, la douleur, la mélancolie [...] ou encore être traversées par le travail intérieur de la pensée, de l'obsession, de la méditation, tout comme les muscles du corps sont traversés par la force de la volonté. Le spirituel repose en ces formes [...] C'est un regard dans un lointain plus vaste, plus exactement un regard dans la profondeur de ce qui est spécifique à l'âme et à l'esprit.*²⁴³

Adivinha-se aqui o pensamento de Kandinsky, que se terá socorrido da terminologia de Lipps para falar da sua experiência como pintor e para elaborar a fundamentação da sua doutrina estética. Embora Lipps não pudesse adivinhar a criação da primeira pintura abstracta de Kandinsky, uns anos depois, o certo é que apontou claramente para a representação do *mundo interior*. Em *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky reconheceu a importância de *um belo que é belo interiormente*.²⁴⁴ A tónica do pensamento kandinskiano é certamente a mesma interioridade humana de que falou Lipps.

Worringer separou o que Kandinsky veio unir interiormente. Espiritualmente. O pintor ambicionou não só alcançar a síntese das artes, mas também abolir a fronteira entre dois mundos tradicionalmente opostos: realismo e abstracção. O grande contributo de Worringer para a *estética moderna* foi a elaboração de uma estrutura conceptual dualista que dividiu a evolução da Arte até ao início do século XX, bem como a desmistificação do conceito de *pura imitação da Natureza (retrato no sentido banal do termo)*:

²⁴¹ *Os artistas que se dizem «construtivistas puros» efectuaram diversas tentativas para construir sobre uma base puramente materialista. Procuraram eliminar o sentimento caduco (intuição) para servir o «razoável» tempo presente com meios que lhe fossem adaptados. Esqueceram-se que há duas matemáticas.*

Wassily Kandinsky, *L'Avenir de la Peinture*, trad. portuguesa, *O Futuro da Pintura*, Lisboa, Edições 70, 1970, p. 38. Abreviatura utilizada: F. P.

²⁴² Apresentação, *Lire Worringer*, Dora Vallier.

apud Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 25.

²⁴³ Apresentação, *Lire Worringer*, Dora Vallier.

apud op. cit. pp. 25-26.

²⁴⁴ D. E. A., p. 116.

*Cette obscurité affecte au premier chef les concepts de naturalisme ou de réalisme [...] nous les prenons pour équivalents (nous avons choisi l'expression naturalisme parce qu'elle nous paraît plus adéquate au domaine des arts plastiques que celle du réalisme, qui fait signe vers la littérature), et nous les opposons tous deux, en tant que naturalisme au sens large, à la pure imitation de la nature.*²⁴⁵

E as formas abstractas, o que imitam elas? Qual a sua origem?

Worringer julgava que a pura abstracção geométrica estava relacionada com a própria biologia humana:

*Cette tendance devait trouver sa première satisfaction dans la pure abstraction géométrique qui, délivrée de tous rapports avec l'ordre du monde extérieur, représentait un bienfait dont l'explication mystérieuse ne pouvait être trouvée dans l'intellect du contemplateur, mais dans les racines profondes de sa constitution somato-psychique.*²⁴⁶

Trata-se de um processo intuitivo capaz de compensar uma certa perturbação interior, pois a regularidade e a racionalidade da representação geométrica propiciava um conforto espiritual. Havia qualquer coisa na forma abstracta que se identificava com o funcionamento do organismo humano. Também Kandinsky sublinhou a ligação das formas abstractas a um misterioso poder da mente, razão pela qual, certamente, elas também o reconfortavam, brotando inconscientemente:

*Gosto hoje do círculo como em tempos gostei, por exemplo do cavaleiro – talvez mesmo mais, na medida em que encontro no círculo maiores possibilidades interiores, razão pela qual ele tomou o lugar do cavalo. Como já disse, tudo isto não tem a mínima importância durante o meu trabalho: eu não escolho a forma conscientemente, ela é que se escolhe dentro de mim próprio.*²⁴⁷

Quem nunca desenhou figuras geométricas ou um conjunto de linhas ordenadas sem qualquer sentido figurativo, quase sem se dar conta? Quando temos um lápis na mão e um papel para rabiscar, não é isso que sucede: um gesto inconsciente? Uma espécie de *vibração espiritual*? Uma vontade intuitiva de movimentar a mão, *tornando visível* o seu rasto?

Por outro lado, a ligação de Worringer a Klee faz-se pela via da *Empatia* e pelo esforço do jovem doutorado em esclarecer a «confusão» entre *impulso imitativo* e *necessidade psíquica*. Neste sentido, é bem possível que Klee se tenha sentido confuso, pois duvidava sobre o que fazer com o seu *estudo a partir da Natureza*: não só o considerava útil, como uma *bengala*, como também o aborrecia, ao ponto de o fazer *bocejar* ou

²⁴⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 62.

²⁴⁶ *op. cit.* p. 68.

²⁴⁷ *apud* Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, p. 157.

mesmo de o *envenenar*, ameaçando a espontaneidade do seu traço depurado. Contudo, quando Klee decidiu que não eram as *formas acabas (Form-Enden)* – Natureza naturada –, que lhe interessavam, mas as *forças geradoras de formas (Formenden Kräfte)* – Natureza naturante –, ficou resolvida a sua hesitação. Ou a sua «confusão», desenhando-se assim a sua opção naturalista.

Christian Geelhaar confirmou esta influência de Worringer em Klee:

On sait tout l'intérêt que soulèvent les thèses de Worringer parmi les tenants du Cavalier Bleu, notamment Kandinsky e Marc, qui en sont profondément marqués. Paul Klee a vraisemblablement lu Abstraction et Einfühlung l'année même de sa parution. Les réflexions qu'il consigne dans son Journal en octobre et en novembre 1908 (N^{os} 840 et 842) semblent s'appliquer à l'ouvrage que vient d'achever Worringer: "Au lieu de livres ou de confédérations de mots, à la place de volumes, je me réjouis d'une parole vivante et stimulante. Il faut naturellement des auditeurs. Elle doit compter de nombreux intervalles, au moins à l'état latent."²⁴⁸

A pintura naturalista de Klee traduz uma sensação de liberdade e de comunhão com o Cosmos, razão pela qual não foi por acaso que descreveu, quase que, diríamos, *ipsis verbis*, os dois eixos estruturantes do sistema conceptual worringeriano:

Quanto mais assustador é este mundo (como acontece hoje), tanto mais abstracta é a arte, enquanto que um mundo feliz gera uma arte deste mundo [naturalista].²⁴⁹

Terminamos com uma observação de O. K. Werckmeister sobre a importância de *Abstracção e Empatia* no reconhecimento da arte abstracta, enquanto parceira do modelo naturalista:

The author was the first renowned academic art historian in Germany who publicly took part of modern painting. More than any other text, his book had made the notion of abstract art respectable to an educated art public.²⁵⁰

De facto, também Kandinsky e Klee não fugiram à regra, pois caminharam sobre esta linha divisória que Worringer se esforçou por esclarecer de acordo com a sua visão psicologista.

²⁴⁸ *apud* Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972, pp. 24-25.

²⁴⁹ E. A., p. 98.

²⁵⁰ O. K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 45.

Plano B – Tendências primitivistas na arte moderna

O ornamento: Arte ou decoração?

- **A luta de Kandinsky contra o materialismo, o modelo realista e o *olhar corpóreo indolente***

Nas primeiras linhas de *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky fez questão em manifestar a sua admiração pela arte *primitiva*. Primordial, em termos cronológicos. Os primeiros passos da Humanidade: a infância e as civilizações arcaicas.

*Daqui [do sentir mais íntimo de um período histórico] nasceu em parte a nossa simpatia, o nosso parentesco espiritual com os primitivos. Tal como nós, estes artistas puros tentaram reflectir nas suas obras somente o essencial; a renúncia às contingências externas surgiu por si mesma, eles uniram-se às suas obras apenas por uma essência interior.*²⁵¹

O pintor admirava a arte infantil, a arte popular, a arte abstracta ornamental. E ainda a arte dos amadores, fora do circuito das academias, *Naif*. Como a pintura de Henri Rousseau. Esta forma inocente da expressão humana, *sui generis*, transformou-se num dos temas eleitos do movimento das vanguardas que Kandinsky procurou liderar nos anos de Munique e que culminou com a organização das actividades do grupo Der Blaue Reiter, interrompidas devido ao início da Primeira Guerra Mundial.

Ora, se assim era, o que havia de interessante neste traço primitivo?

Sobretudo a autenticidade destes artistas não contaminados por modelos de representação visual que, de uma forma ou de outra, lhes podiam ser impostos exteriormente. Kandinsky admirava a maneira como eles impregnavam as suas obras de uma genuína *essência interior* que, pela sua intensidade emocional, dava origem a um *alimento espiritual* capaz de produzir um eco na alma. Uma *ressonância interior*.

Nas actividades desenvolvidas pelo grupo Der Blaue Reiter, Kandinsky pretendeu constituir um circuito inter-almas: artista-obra-espectador. Esta forma de comunicação espiritual implicava a existência, não de uma visualidade expectável, mas de uma sonoridade «inaudível», por vezes bem diferente do que estamos habituados a sentir ou a ver:

Este [o artista] tentará despertar sentimentos mais subtis, ainda sem nome [Sonoridade inaudível, nome que lhe atribuímos]. Ele [o artista] próprio vive uma existência completa, requintada, e a obra nascida do

²⁵¹ D. E. A., pp. 21-22.

*seu cérebro irá provocar no espectador capaz de sentir as mais delicadas emoções, que a nossa linguagem não pode exprimir.*²⁵²

Nesta curta passagem, ainda em *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky demonstrou interesse pela actividade mental que envolve a produção artística e a percepção estética. No entanto, este *cérebro*, a que o pintor se referiu, funciona como *o instrumento de mil cordas*: a alma humana. Enquanto centro nevrálgico da vida sensível, ela estava preparada para captar uma *subtil e delicada* vibração que não se ouve, no sentido estrito da audição, porque não se trata de som, mas de uma *ressonância interior* provocada pelos raios de luz que entram nos olhos: o visível.

Uma onda primitivista invadiu a luta de Kandinsky contra *as formas de sentir dos antigos gregos*, pois, conforme sublinhou, *todos os esforços tentados no sentido de aplicar os seus princípios – por exemplo, no domínio da plástica – apenas levarão ao aparecimento de formas semelhantes às gregas. A obra assim produzida jamais possuirá uma alma. Esta imitação assemelha-se à dos macacos.*²⁵³

Neste tom irónico que caracterizou a sua reflexão estética, Kandinsky bateu-se pelo fim da hegemonia de um único modelo e dos seus vários tipos de imitações, condenando deste modo o materialismo.

Mas qual o significado desta luta a favor de uma arte moderna e que, simultaneamente, se estendeu às tendências primitivistas?

O denominador comum destas manifestações artísticas primitivas era, pois, uma certa pureza de alma, capaz de *sentir as mais delicadas emoções, que a nossa linguagem não pode exprimir*. Ora, Kandinsky ambicionava encontrar uma linguagem universal para a Arte, cujas raízes podiam ir beber a esta forma de ser genuína, pois tratava-se de uma expressão autêntica da vida sensível. Para ele, no pólo oposto situava-se a *arte degradada* que ainda era ensinada nas academias e que revelava *uma finalidade exclusivamente materialista.*²⁵⁴

Nos anos de Munique, Kandinsky e Klee aproximaram-se da forma primitiva justamente porque ela se encontrava livre das imposições da arte conservadora, que as próprias vanguardas combatiam. No entanto, nos seus ensaios, o pintor russo reconheceu que a alma precisava de coragem para se afirmar como *o instrumento das mil cordas* e que estava nas mãos do artista moderno a possibilidade de fazer vibrar de emoção a mais ínfima molécula do corpo, respondendo assim a uma *necessidade interior*.

No entanto, este *processo de carácter interno* implicava libertar o artista dos *sofrimentos opressivos que herdou da filosofia materialista [e que] distinguem a sua alma dos primitivos.*²⁵⁵ Sendo assim, havia que

²⁵² *op. cit.* p. 22.

²⁵³ *op. cit.* p. 21.

²⁵⁴ *op. cit.* p. 31.

²⁵⁵ *A primeira [a arte do seu tempo], totalmente exterior, não terá consequências. A segunda [a arte primitiva] é interior e encerra o germe do futuro.*
op. cit. p. 22.

seguir o exemplo de certas manifestações artísticas que, pela sua ingenuidade, faziam emanar da alma vibrações de uma rara pureza espiritual.

Ao demarcar-se definitivamente do *círculo vicioso*²⁵⁶ onde caiu a estética do seu tempo – análise de uma única sensibilidade artística inscrita no pólo da *Empatia* –, Worringer reconheceu que, para acompanhar a evolução da Arte, era preciso abdicar de critérios que asfixiavam qualquer hipótese de alternativa estilística.

No cerne de toda esta questão abordada por Worringer estava também a ruptura epistemológica com os materialistas, que constituíam para ele *os principais adversários* da luta de Alois Riegl contra a origem meramente técnica e funcional do ornamento. Contra a desconsideração pela forma abstracta primitiva, como sublinhou na sua tese o jovem doutorado:

*Les dons artistiques éminents de certains rares peuples naturels, qui se sont appliqués dans un champ purement ornemental, furent naturellement méconnus par l'histoire de l'art exclusivement orientée vers le naturalisme et n'on rencontré qu'à une date très récente l'hommage qu'ils méritaient.*²⁵⁷

Kandinsky prestou a devida *homenagem* a estes *dons artísticos*, reclamada por Worringer. Assim sendo, aproximamo-nos, agora, do cerne de uma questão kandinskiana: *quando* é que a forma se revela uma autêntica *forma de arte*? Ou seja, quais são os atributos que a distinguem de um elemento decorativo, por exemplo?

Avancemos ainda um pouco em relação a um dos obstáculos que a *viragem espiritual* na arte tinha de vencer, de acordo com o pintor: o olhar viciado do espectador. *O olhar corpóreo e indolente*.²⁵⁸ Vivendo mergulhado no *pesadelo* materialista, o público continuava a procurar na pintura uma *simples imitação da natureza*. Contudo, as verdadeiras *formas de arte*, deviam constituir um *alimento espiritual* para a alma, nada que este *olhar corpóreo indolente* procurasse, ainda. Mas em que circunstâncias? O que distingue uma pintura de Chauvet ou de Rousseau de uma pintura de Monet? Espiritualmente, nada. Diria Kandinsky.

²⁵⁶ *Sans doute l'esthéticien moderne objectera-t-il qu'il ne puise plus longtemps ses principes dans la tradition classique, mais les élabore par voie d'expérimentation psychologique, ce qui n'empêche que les résultats ainsi conquis trouvent à se confirmer dans les œuvres d'art classique. Mais parler ainsi est confirmer que l'on se meut dans un cercle vicieux.*

Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 140.

²⁵⁷ *op. cit.* p. 86.

²⁵⁸ Nota de Kandinsky: *The spirit already absorbed the content of accustomed beauty and can find no new nourishment. The form of this accustomed beauty gives the accustomed pleasure to the indolent corporeal eye. The effect produced by the work of art remains limited to the realm of the corporeal. Spiritual experience becomes impossible. Hence this kind of beauty often constitutes a force that leads not toward the spirit, but away from it.* C. W. A., p. 243.

Ora, para alcançar um *contacto eficaz com a alma humana*²⁵⁹ – condição *sine qua non* na génese de uma *forma de arte* – através de uma experiência estética inovadora, Kandinsky definiu um objectivo prioritário: *educar o espectador e atraí-lo para o ponto de vista do artista*. Apesar das complexas e misteriosas estruturas do organismo humano, o pintor ambicionava aceder à vida sensível, pois *a alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde*.²⁶⁰ Revela. Revela-se. *Na arte, o espírito é a fonte, a matéria (forma) é a expressão*.²⁶¹ E não a fonte.

- **A forma abstracta e o elemento decorativo**

Kandinsky, Marc, Münter, Jawlensky, Werafkin ou Klee, interessaram-se pela produção artística dos povos primitivos, também conhecidos, na época, por *selvagens*. Desde as últimas décadas do século XIX que os museus etnográficos divulgavam novas colecções junto de um público atraído por um mundo diferente com a sua arte genuína e simples. Não foi por acaso que Delacroix partiu em busca de um ideal romântico para o Norte de África ou, cerca de cinquenta anos depois, Gauguin em busca de um retorno às origens e de um paraíso perdido para o Taiti. Ambos reflectem atitudes primitivistas que influenciaram grupos como Die Brücke ou como Der Blaue Reiter.

As formas ornamentais fazem parte de um mundo primitivo onde, curiosamente, se criam formas geométricas. Quer isto dizer que os homens incivilizados – *selvagens* – conheciam o processo de abstrair, de separar, os elementos visuais, utilizando-os na sua pureza original. Esta sabedoria interessava a Kandinsky, pioneiro de uma pintura abstracta, moderna e inovadora.

Em todo o caso, existem algumas diferenças no conceito de ornamento, razão pela qual nos interessa, em primeiro lugar, defini-las. Em segundo, reflectir sobre o impacto das exposições etnográficas na pintura moderna e, por último, equacionar o problema da expressividade na forma geométrica.

Um dos obstáculos encontrados por Kandinsky em relação à génese de uma verdadeira *forma de arte* – aquela que, segundo ele, consegue criar uma determinada *atmosfera espiritual* – prendia-se com o perigo da arte abstracta moderna ser confundida, ou comparada, com o ornamento decorativo. Estereotipado. Inexpressivo. O caso do papel de parede, por exemplo.

A questão parece simples, mas carece de alguma reflexão, pois nem sempre as formas ornamentais – geométricas ou estilizadas (simplificadas) e abstractas – eram, na opinião de Kandinsky, inexpressivas. Por vezes, ele reconhecia nelas o oposto: uma sonoridade «inaudível» que podia servir de exemplo à forma abstracta moderna. Se o pintor se maravilhou com a expressividade dos elementos decorativos das miniaturas presas na exposição de arte oriental em Munique, em 1910, que o fez recordar obras

²⁵⁹ D. E. A., p. 66.

²⁶⁰ *op. cit.* p. 60.

²⁶¹ F. P., p. 95.

semelhantes no Museu Kaiser Friedrich, em Berlim, foi porque o uso primitivo da cor e da forma o fez considerar o seguinte:

[...] *this primitive ornament suddenly turns into the highest form of painting. A sense of endless depth, a profundity of inward expression, to which everything – even this infinite external beauty – is subordinated.*

Imaginou então o artista persa: *living so naturally in this “internal” world, speaking of it so naturally, that the external could never be for him terrifying or pernicious, since it serve its ends, placing at his feet a whole wealth of pictorial possibilities.*²⁶²

Estamos próximos de Worringer. De *Abstracção e Empatia*. Da defesa que fez da arte abstracta, exemplificando com as formas naturais geometrizadas e organizadas em padrões nos ornamentos orientais. Kandinsky referiu-se à linha de demarcação definida por Worringer, ao anunciar a possibilidade do artista persa não repudiar a Natureza, muitas vezes *perniciosa* ou *aterrorizadora* para os humanos, pois vivia *naturalmente* refugiado no seu mundo interior, razão pela qual *falava* dele com naturalidade na sua arte. Por esse motivo, as suas formas ornamentais conjugavam as duas tendências worringerianas: *abstracção e Empatia*.



Elementos decorativos geometrizados, arte persa.

Naquela exposição, Kandinsky pôde observar como certos elementos vegetais tinham sido geometrizados a partir de uma estrutura abstracta. Como no caso da utilização de uma simetria radial para desenhar uma flor, por exemplo. A organização formal, o elemento construtivo do ornamento, revelava-se, em si mesmo, expressivo, pois esta conjugação entre forma abstracta e forma natural favorecia o aparecimento de infinitas *possibilidades pictóricas*.

Para um europeu, no início do século XX, orientado ainda pelo paradigma «realista», estas formas primitivas eram, em primeiro lugar, essencialmente decorativas. O mundo da Arte não reconhecia a qualidade expressiva desses ornamentos, ao contrário de Kandinsky, que se maravilhava com a sonoridade «inaudível» de *milhares de ressonâncias, refrões, milhares de ecos a vibrar*.²⁶³ Ele sentia um *parentesco espiritual* muito próximo dos povos primitivos, uma arte colectiva, como Riegl defendeu, e encontrava na sua arte a semente de um novo futuro, no qual a beleza exterior seria *subordinada* a uma *impressão interior*, profunda, espiritual. Razão pela qual, o ornamento primitivo pertencia, por afinidade, à grande família da Arte. Na origem das concepções primitivistas que o movimento da *estética moderna* veio propor, encontramos este remoto instinto criador que levou o homem a decorar objectos do quotidiano.

²⁶² C. W. A., p. 74.

²⁶³ *op. cit.* p. 74.

Importa agora reflectir sobre a importância da museologia etnográfica na pintura moderna. As teorias de Gottfried Semper (1803-1879) – considerado, por alguns, sobretudo a partir de uma crítica feita ao seu trabalho por Riegl, em *Stillfragen*, como um funcionalista, ou até um materialista – deram, no entanto, um contributo positivo para o estudo das manifestações artísticas primitivas, para além de terem causado um *impacto considerável*²⁶⁴ na evolução cultural do seu tempo. Vejamos porquê e qual a importância de certas ideias de Semper para a nossa problemática: o valor estético e artístico da forma ornamental.

Em primeiro lugar, Semper assumiu a existência de modelos (*Normalizades*)²⁶⁵ – formas simples, geométricas, abstractas, como aquelas que as crianças pequenas usam nos seus desenhos – que, de acordo com as suas observações, se tinham repetido ao longo dos tempos. Vejamos como.

Editada pela segunda vez em Munique, no ano de 1878, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, a grande obra semperiana, veio formular um postulado segundo o qual teria existido, desde tempos imemoriais, uma linguagem visual universal determinante para a evolução das manifestações artísticas da Humanidade. Precisamente aquilo que Kandinsky procurava para conseguir reunir uma família alargada, cujo «parentesco» era *o espiritual na Arte*. Não foi, portanto, por acaso que o pintor observou:

*[...] a semelhança do sentir mais íntimo de um período, pode conduzir logicamente ao emprego de formas que no passado serviram eficazmente as mesmas tendências. Daqui nasceu em parte a nossa simpatia, o nosso parentesco espiritual com os primitivos.*²⁶⁶

Em segundo lugar, numa época em que ainda pouco ou nada se conhecia da arte arcaica, Semper acreditava que o estudo das manifestações artísticas primitivas podia ser realizado em civilizações contemporâneas que, por motivos de vária ordem, conservavam ainda características semelhantes às primitivas. Como, por exemplo, os *selvagens* das Ilhas Polinésias ou da Nova Zelândia, cujas obras foram expostas em Londres, no ano de 1851. Semper ajudou a organizar esta grande Exposição Internacional que lhe deu a oportunidade de observar as técnicas e os utensílios, os materiais e as funções dos objectos primitivos, tendo constatado a existência de uma constante: a forma. Variava a técnica utilizada, mas mantinha-se o modelo formal determinado pela função dos objectos.

Semper tinha observado que, por exemplo, os potes cerâmicos de diferentes civilizações como a céltica, a germânica ou a escandinava, não se distinguiam entre si, pois os artesãos tinham moldado o barro de uma

²⁶⁴ Na opinião de Barach, *Semper's influence on the historical study of art was limited, although in this time academic art history was entering one of its most expansive and productive periods. But this impact on the general culture of this time, and of following generations, was considerable.*

Moshe Barasch, *From Impressionism to Kandinsky*, Nova Iorque, Routledge, 1998, p. 200.

²⁶⁵ *op. cit.* p. 204.

²⁶⁶ D. E. A., p. 21.

forma semelhante, sem, no entanto, terem conhecimento uns dos outros. Esta *forma primordial* constituída a partir de uma *necessidade interior*, intrínseca à própria natureza humana, repetia-se.

Trata-se do mesmo «parentesco» espiritual que Kandinsky procurava na Arte e que o levou, mais tarde, em Moscovo, a idealizar a sua Grande Utopia. Uma casa ampla capaz de albergar obras de arte intemporais. Sem os habituais rótulos, elas seriam expostas enquanto representantes de uma linguagem universal. *O espiritual na Arte*. Se a *expressão externa* derivava de uma *forma primordial* comum aos diferentes povos primitivos, então ela estava enraizada na própria alma humana. Na própria biologia humana.

Para além disso, Semper, interessado em descobrir os princípios dessa forma de comunicação visual utilizada pelo homem primitivo, postulou, à semelhança do que Goethe fez em relação à *Urpflanze*²⁶⁷ (*planta primordial*), a existência de uma *Urkunst (arte primordial)*, que correspondia ao têxtil da Polinésia. A observação dos símbolos e dos padrões utilizados nesta tecelagem primitiva levou-o a concluir que os módulos utilizados se estenderam aos ornamentos aplicados na cerâmica. Curiosamente, também as estruturas em vime ou em madeira, pintadas, por vezes, de cores vivas, construídas para cumprirem funções utilitárias nas sociedades primitivas, como a neozelandesa, podiam ser observadas na arquitectura, na escultura e, sobretudo, na decoração de objectos.

Ao contactar, na exposição de Londres com este símile de tempos remotos, Semper demonstrou a existência de uma tendência primitivista para a abstracção, cuja origem estava em padrões geométricos ornamentais. Idênticos, em muitos casos.

Cerca de trinta anos depois, e com muito mais informação histórica sobre a arte primitiva do que Semper, Riegl e, posteriormente, Worringer vieram a associar aos primórdios civilizacionais a produção de formas geométricas aplicadas, quer no ornamento, quer na arquitectura, como no caso da pirâmide egípcia. A novidade, em Worringer, conforme sabemos, foi a introdução de uma *necessidade psíquica*, de natureza bipolar, que estaria na origem da tendência para a abstracção e da sua oponente: a tendência para a *Empatia*. Ou seja, a pergunta que Worringer formulou, nenhum dos outros dois havia formulado: o que levou o homem primitivo a utilizar a forma *abstracta, inorgânica ou geométrica*? No entanto, Semper ambicionava:

*To discover in detail the laws and the order that emerges in the becoming and emerging of artistic phenomena, and to derive general principles [...].*²⁶⁸

²⁶⁷ Goethe could also serve as a model for seeing art as analogous to nature. There was, then, a venerable intellectual ancestry both to Semper's belief in the existence of an original primordial art from which all later forms were derived, and to the assumption that there was a close analogy between this art and nature.

Moshe Barasch, *From Impressionism to Kandinsky*, Nova Iorque, Routledge, 1998, p. 206.

²⁶⁸ *apud op. cit.* p. 201.

Tinha, pois, um objectivo diferente de Worringer. A produção artística estava, em grande parte, ligada a questões funcionais, técnicas e sociais, em Semper, e ao comportamento humano que a psicologia estudava, em Worringer. Duas visões da mesma realidade que, contudo, exemplificavam uma actividade artística colectiva, uma tendência civilizacional predominante. Semper e Worringer detectaram na forma ornamental abstracta uma linguagem universal: figuras geométricas ou geometrizadas, organizadas a partir de uma estrutura construtiva.

Por fim, interessa-nos questionar de que modo uma forma geométrica pode ser expressiva. Ou seja, representar *ressonâncias interiores*, em Kandinsky. Um círculo, por exemplo, corresponde à tecla azul, *sonoridade grave* escutada na alma humana. A sua linha curva fechada produz um efeito concêntrico e a cor a ela associada um efeito escuro e frio, afastando-se do olhar. Relações de simpatia sensorial. Sendo assim, a geometria do círculo possui uma expressividade que lhe é própria, neste caso, formal e cromática. Contudo, Worringer considerava que a forma *crystalina*, ou geométrica, usada nos ornamentos do homem primitivo, representava uma *negação da vida*:

*Tout comme la tendance à l'Einfühlung, en tant que présupposition de l'expérience esthétique, trouve sa satisfaction dans la beauté de l'organique, la tendance à l'abstraction trouve sa beauté dans l'inorganique, négation du vivant, dans le cristallin, ou en général dans toute légalité et nécessité abstraites.*²⁶⁹

Mas em que sentido? No mesmo sentido que Kandinsky atribuía à forma inanimada, simples *imitação da Natureza*? Não. Vejamos porquê.

Em Worringer, o naturalismo caracterizava-se por uma adesão do homem às forças vitais da Natureza. Neste sentido, a *negação da vida* aplica-se a esta tendência primordial para a abstracção, pois implicava a utilização essencial de elementos inorgânicos. Geométricos. Não naturais, portanto. Concepção que, contudo, não se aplica à vida interior dos elementos abstractos em si mesmos. Pois, de acordo com Worringer, a tendência para a *Empatia* diz respeito a uma *actividade aperceptiva geral* que se estende aos elementos visuais:

*Toute simple ligne exige de moi, pour que je la saisisse comme ce qu'elle est, une activité aperceptive. Il faut que j'étende mon regard intérieur jusqu'à ce qu'il embrasse la ligne tout entière.*²⁷⁰

Apreender uma linha, uma *simples linha*, implicava, neste sentido, abstraí-la. Separá-la de qualquer objecto reconhecido pela visão. Apercebê-la enquanto *objecto sensível*. Expressivo em si mesmo. Kandinsky subscrevia esta envolvência psicologista, como sabemos. E considerava que, *no sentir mais íntimo destes*

²⁶⁹ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 43.

²⁷⁰ *op. cit.* pp. 42-43.

povos primitivos estava o exemplo de uma expressividade poderosa, intuitiva e independente da reprodução do visível.

O traço da infância

A relevância dos aspectos psicológicos da criação artística contribuiu certamente para o reconhecimento do valor cultural e pedagógico do desenho infantil. Ou seja, para que fosse levado a sério enquanto exemplo privilegiado de uma manifestação primordial do traço. De um desenho intemporal e universal. Da capacidade de comunicar e de elaborar um pensamento visual.

Ora, este modo ingénuo de comunicação visual fez parte da revolução que Der Blaue Reiter quis anunciar, através dos *sinais de um novo renascimento interior*. Um dos objectivos do grupo era, de acordo com Kandinsky:

*To make known the expression of inner strivings in EVERY form having its inner sound.*²⁷¹

A arte infantil fazia parte de «TODAS» as formas que demonstravam a sua *sonoridade interior*, neste caso, engenhosamente construída por uma mente, de certa forma, primitiva. «Imatura».

Numa altura em que o novo paradigma visual ganhava força pela mão *audaciosa* de Kandinsky, uma certa onda primitivista tinha já invadido os meios culturais, não só através de exposições etnográficas promovidas pelos museus, mas também através do debate em torno dos ideais da estética psicologista. Foi neste terreno fértil que vinha sendo preparado desde os finais do século XIX que as vanguardas de Munique, lideradas por Kandinsky, reconheceram a importância do traço da infância. Também as vanguardas russas se interessaram pelas tendências primitivistas, sobretudo pela arte popular e pela pintura dos ícones. E Kandinsky conhecia bem esta realidade.

Era preciso olhar para os primórdios da manifestação artística. Fazer *renascer a sonoridade interior* do traço da infância. Da arte *naïf* de Rousseau, com as suas visões fantásticas, da arte popular da Baviera, com as suas pinturas em vidro.



Pintura bávara em vidro, incluída em *O som amarelo*.

²⁷¹ C. W. A., p. 113.

Kandinsky e Klee reencontraram o traço puro da infância, livre e espontâneo, que gostariam de ver preservado do *realismo visual*, muitas vezes imposto pelos adultos, pela escola e pelo olhar da própria criança que quer imitar o desenho daqueles que lhe parecem «saber desenhar».

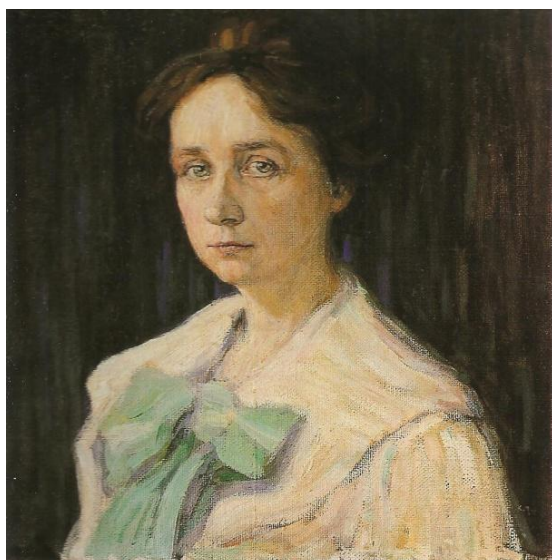


Paul Klee, *Uma criança sonha*. 1938

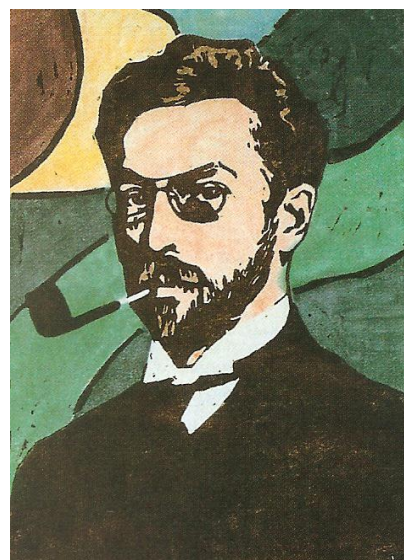
- **Kandinsky e Gabriele Münter (Ella). Coleção de desenhos infantis**

Kandinsky e Münter interessaram-se pelo *vasto poder inconsciente*²⁷² da criança, como comentou o pintor no almanaque *Der Blaue Reiter*. Ella, influenciada por ele, colecionou também desenhos infantis. Aliás, se Kandinsky começou a sua coleção por volta de 1905, Ella, fascinada com o traço da infância, acabou por continuar a colecionar desenhos infantis, mesmo depois da separação dos dois. Com a ajuda de Marc, ele e Ella incluíram alguns desenhos das suas coleções no almanaque *Der Blaue Reiter*. Ella, de certa forma, chegou mesmo a copiar desenhos infantis. Como Barbara Wörwag sublinhou:

*In some oil studies that have recently been discovered among Gabriele Münter's works, Münter's direct engagement with the "primitive" models becomes clear. These studies demonstrate the literal adoption of the spatial concepts from children's drawings.*²⁷³



Wassily Kandinsky, *Retrato de Gabriele Münter*, 1905



Gabriele Münter, *Retrato de Kandinsky*, 1906

²⁷² apud Barbara Wörwag, *There is an Unconscious, Vast Power in the Child: Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings in Discovering Child Art, Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, Jonathan Fineberg (ed.), New Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 71.

²⁷³ apud *op. cit.* pp. 78-79.



Desenho infantil (Martin Mosner).

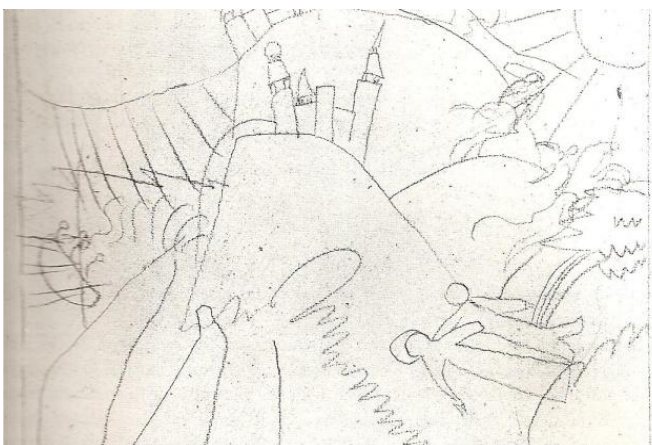


Gabriele Münter, *Sem título*, 1914

Podemos observar a cópia a que Barbara Wörwag se referiu nestes dois desenhos. O da esquerda, um desenho infantil, o da direita, o desenho de Münter.

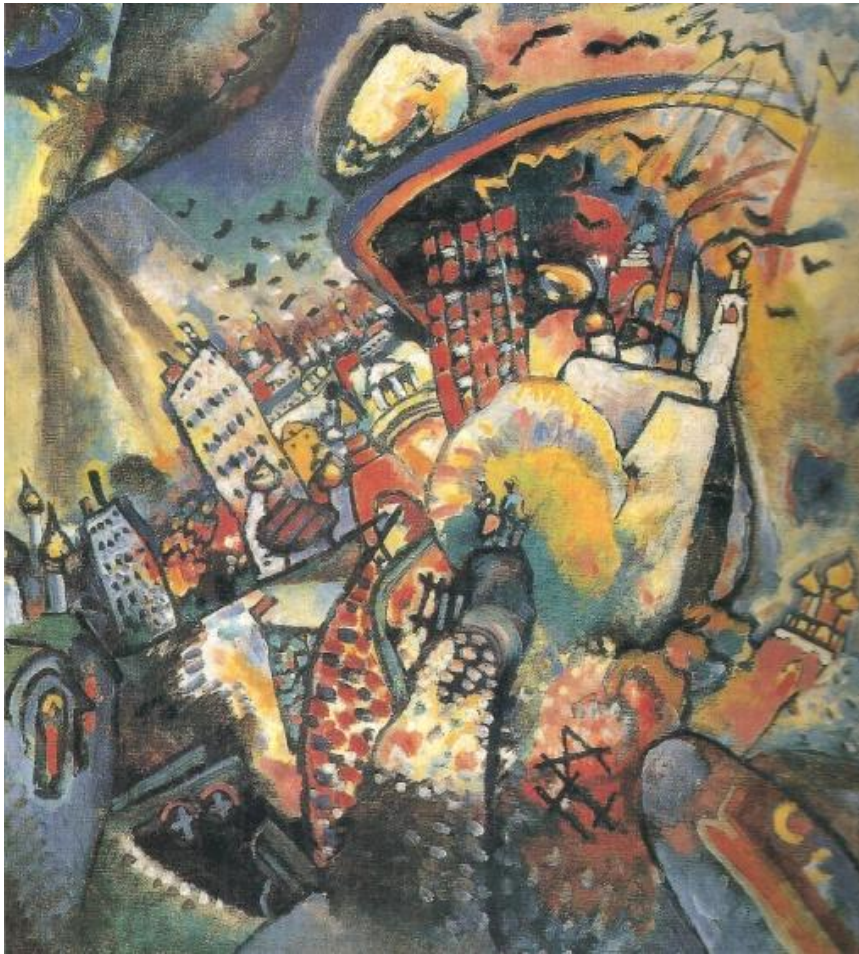
Ora, o fascínio de Kandinsky pela sua colecção levou-o a incluir, como acontecia na colecção de Ella, desde as garatujas das crianças mais pequenas aos desenhos mais elaborados dos mais velhos. Admirava a sua maneira espontânea de desenhar. O seu traço seguro, sem hesitações, que organiza o espaço do desenho, planificando os objectos. Dispondo-os como se estivessem deitados no chão. Uma maneira de resolver o problema da terceira dimensão na superfície do papel.

No seu estudo para o quadro *Com o sol*, Kandinsky inspirou-se claramente neste processo de rebatimento usado nos desenhos das crianças.



Também nos seus quadros pintados em Moscovo, depois da fuga da Alemanha, se nota este fascínio pela maneira como a criança percebe o Mundo. Flutuando no espaço. Traduzindo um encontro espiritual. Etéreo. Como se pode observar na pintura que se segue.

Wassily Kandinsky, estudo para o quadro *Com o sol*, 1911



Wassily Kandinsky, *Moscovo I*, 1916

Kandinsky escreveu a Ella, comentando:

*[...] Gostaria muito de pintar uma grande paisagem moscovita – tirar elementos de todo o lado e reagrupá-los num quadro – partes fracas e partes fortes, e misturar tudo tal como o mundo é uma mistura de diversos elementos. Deverá ser como uma orquestra.*²⁷⁴

Muito provavelmente, Kandinsky estava a referir-se às tensões presentes na Composição Pictórica, com origem no contraste das cores e no rebatimento das casas, das ruas e das igrejas de Moscovo. Esta estrutura formal devia produzir o efeito de uma ampla *sonoridade interior*, um todo orgânico, funcionando como uma orquestra, com as suas famílias de instrumentos e os seus timbres.

A admiração pela arte infantil já tinha tido a sua repercussão nos finais de 1910, quando o pintor viajou até à Rússia, aí permanecendo durante três meses. Nessa altura, participou no Segundo Salão Internacional

²⁷⁴ Carta a Gabriele Münter, Junho de 1916.
apud Magdalena Droste, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992, p. 115.

Izdebsky, em Odessa. De acordo com Barbara Wörwag, Kandinsky terá influenciado o escultor russo a incluir na exposição, ao lado das obras da vanguarda russa – dos irmãos Bourliouk, de Larionov e de Gontcharova, de Tatlin, entre outros –, as obras de Münter e dos russos giselistas, Jawlensky e Werefkin.

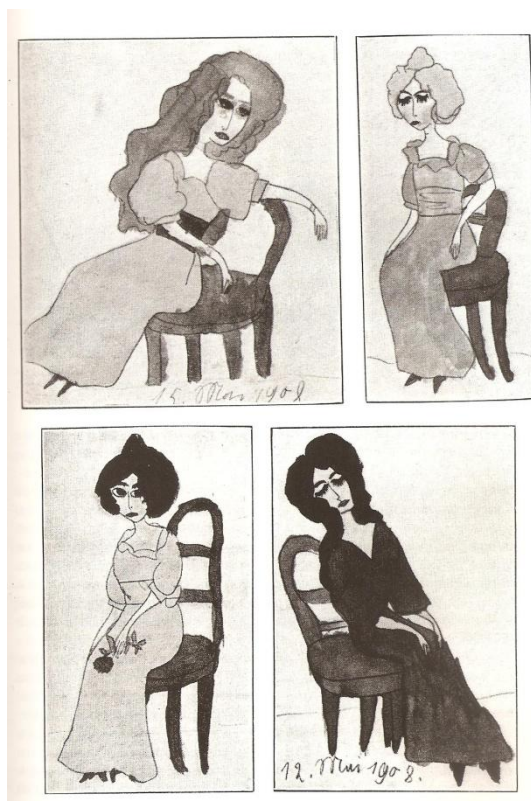


Marianne von Werefkin, *Retrato*



Alexei Jawlensky, *Retrato*

Curiosamente, nessa exposição, ao lado das obras dos artistas convidados, entre os quais Kandinsky, estavam obras de artistas de palmo e meio. Ainda de acordo com Barbara Wörwag, esta experiência terá influenciado Kandinsky a decretar a equivalência entre *conteúdo interno* e *expressão externa*. É muito provável que o engenho do *realismo intelectual*²⁷⁵ das crianças tenha influenciado o pintor russo. Pois elas desenhavam aquilo que pensam – revelam o seu mundo interior – e, para além disso, não estão ainda contaminadas pelo *realismo visual* dos adultos, manipulado pelos hábitos da visão. É esta a sua «imaturidade».



Sentada, Lydia Wieber, 13 anos de idade.

²⁷⁵ Mas o realismo do desenho infantil não é de modo algum o do adulto: enquanto este é um realismo visual, o primeiro é um realismo intelectual.

G. H. Luquet, *O desenho infantil*, Livraria Civilização, Porto, 1979, p. 159.

Assim sendo, o traço da infância constituía um poderoso exemplo para Kandinsky, que ambicionava unir espiritualmente tendências exteriormente muito diferentes, como a arte moderna ou a arte primitiva. Aliás, como veio a fazer, posteriormente, quer no grupo Der Blaue Reiter, quer na intensa actividade artística que desenvolveu na revolução russa, nomeadamente nos Museus de Cultura Artística. Kandinsky incluiu no almanaque Der Blaue Reiter um conjunto de desenhos de crianças, entre os quais quatro aguarelas de Lydia Wieber, com o título *Sentada*. O nome da rapariga aparece a seguir ao nome de Vincent van Gogh no índice de conteúdos.

- **A génese da forma infantil**

Se, no desenho infantil, um telhado é geralmente representado a partir de um triângulo, na civilização ocidental, pelo menos, isso significa que a criança recorre a um esquema mental simples – objecto



Paul Klee, *Menina com boneca*, 1905

linguístico – para o representar visualmente. Qualquer criança pequena²⁷⁶ sabe que uma forma quadrangular encimada por outra triangular se parece com uma casa. Com a casa que ela conhece. Neste sentido, trata-se de uma linguagem universal engenhosamente construída pelo imaginário infantil. Kandinsky e Klee reconheceram a importância desta habilidade, que se revelava enraizada na própria natureza humana e que as crianças demonstravam na sua arte.

Todos nascemos artistas e, durante a infância, *o real e a fantasia marcam um encontro*.²⁷⁷ O desenho faz parte do desenvolvimento humano. Serve para contar histórias. Para descrever e interpretar este nosso Mundo de mundos. Para dar asas à imaginação. Para entreter. É uma actividade lúdica, essencial para crescer. Para o Eu se reconhecer enquanto pessoa humana.

Quer isto dizer que existe na criança uma capacidade inata para apreender uma ideia, para logo a transformar numa existência visual. Por vezes, um acontecimento totalmente inesperado. Por exemplo, quando descobre que uma forma redonda consegue representar uma multiplicidade de objectos cuja essência formal é o círculo. Ou seja, sente na alma o efeito da circularidade, descreve-a, ou procura-a, na mente e representa-a através da mão que segura o lápis rodopiando sobre o papel à procura de uma linha curva fechada. Uma aventura de movimentos e de

²⁷⁶ Estamos a referir-nos a uma criança do mundo a que Kandinsky e Klee pertenciam e não a qualquer criança do mundo inteiro, pois as diferenças culturais podem, eventualmente, modificar a identificação destes objectos linguísticos.

²⁷⁷ Ana Mantero, *O Traço da Infância*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, p. 33.

ritmos. De formas. De inscrições. De intensidades. De direcções. De hipóteses. De desejos. De perguntas e de respostas.



Paul Klee, *Cristo criança com asas amarelas*, 1885

Encaminhar o gesto no seu movimento vibrante de energia e sentir a tensão muscular acompanhada pelo bater forte do coração, permite à criança revelar ao mundo dos adultos o que lhe vai na alma. A sua grande habilidade consiste em transpor para o domínio visual o que vem de dentro, uma *ressonância interior*, para Kandinsky, uma *realidade invisível*, para Klee, um conjunto de *formas pré-existentes*, para Jean Dubuffet, a revelação de uma *mente inexperiente*, para Joan Miró, um mundo para *desenhar de olhos fechados e a cantar*, para Pablo Picasso, um *modelo interno*, para Georges-Henri Luquet.²⁷⁸

Se Kandinsky admirava o *vasto poder inconsciente* do traço da infância, Klee *tomou a sério* a arte dos doentes mentais, próxima da espontaneidade da arte das crianças:

Des phénomènes parallèles se retrouvent chez les aliénés et l'on ne saurait user avec malveillance des termes de puérité ou de folie pour déterminer exactement ce qui cherche à s'exprimer ici. Tout cela est à prendre aux sérieux, plus sérieusement que toutes les pinacothèques, dès lors qu'il s'agit aujourd'hui de reformer (la peinture). Si réellement les courants de la tradition d'hier, comme je le pense, sont sur le point de s'ensabler, tandis que ceux qui vont cheminant, prétendument imperturbables, dans les sentiers à l'écart, avec une apparence de fraîcheur et de santé, se révèlent à la lumière de l'histoire n'être que des exemples de pure lassitude, – alors il faut croire que nous en sommes à un instant décisif, et je salue ceux qui, dès lors, vont coopérer à la réformation imminente.

²⁷⁸ Estamos a referir-nos ao autor de *O Desenho Infantil*, Porto, Livraria Civilização – Editora, Coleção Ponte, 1979.

*Le plus audacieux d'entre eux est Kandinsky, dont l'action se manifeste aussi par l'écrit (Du spirituel dans l'art, paru chez Piper).*²⁷⁹

Klee reconheceu o valor deste desenho relacionado com o poder do sonho. Com o enigma do inconsciente. Ora, assim como numa realidade onírica convivem a nitidez e a imprecisão, se transgridem a lógica visual e o significado atribuído à realidade, também no desenho infantil se ignoram as técnicas de representação utilizadas no *realismo visual* dos adultos. O realismo das crianças, de acordo com Luquet, é outro. Voltamos a sublinhar: é um *realismo intelectual*, pois elas desenhavam uma ideia e não «aquilo que se vê e se faz ver», de acordo com os hábitos realistas do sofisticado mecanismo da visão.

É interessante verificar que o significado de «realismo», um conceito chave para a nossa investigação, adquire contornos muito diferentes, como também acontece nos *realismos* que a história da arte se encarregou de etiquetar e de caracterizar. Mas, no que diz respeito ao visível – «aquilo que se vê e se faz ver», e é este o contorno que nos interessa definir –, o que está em causa é tão-somente um «realismo» ligado ao próprio funcionamento da visão. Mas que tanto é *intelectual*, pois decorre de invenções mentais – tendo em conta que aquilo que vemos é imaginado por nós, na mente – como *visual*, pois decorre dos nossos hábitos que transformam os objectos que reconhecemos num arquivo, dito, «realista».

Contudo, para a criança pequena, pouco importa se as formas correspondem, ou não, ao aspecto exterior da realidade visual. Desenha o que pensa, e sente, convencida que está a representar os objectos «realistas» que se habituou a identificar no mundo visível. Na verdade, interessa-lhe o que os desenhos representam *per se*, isto é, qual o seu valor simbólico. Se um círculo com um conjunto de cinco tracinhos em redor serve para representar uma mão ou um sol radioso no cimo da folha de papel, a representação está resolvida. Ou seja, está interpretada visualmente para aquele objecto intelectual que pretende descrever e de acordo com o método de representação que sabe utilizar.

- **O problema de um desenho simples e económico, em Klee**

Embora o grupo Die Brücke se tenha interessado pela expressão gráfica das crianças, foi Der Blaue Reiter que inseriu a arte infantil no âmbito das tendências primitivistas, realçando ainda a sua importância para os artistas modernos. Neste sentido, e no seu artigo *As Máscaras*, incluído no almanaque do grupo de Munique, August Macke observou:

To hear the thunder is to feel its secret. To understand the speech of forms is to be nearer the secret, to live. To create forms is to live. Are not children creators who build directly from the secret of their perceptions,

²⁷⁹ J., p. 253.

*rather than the imitators of Greek form? Are not the aborigines artists who have their own form, as the form of the thunder?*²⁸⁰

Se a forma primitiva, em Macke, era o exemplo de uma arte pura, próxima da vida sensível e da Natureza, também em Klee ela estava relacionada com a linha expressiva do desenho infantil, livre das imposições acadêmicas, a sabedoria de um traço que, em muito boa parte, ele próprio desejava possuir. Não admira, portanto, que estivesse em sintonia com os ideais do movimento Der Blaue Reiter, liderado pelo espírito *audacioso* de Kandinsky:

*[...] Parmi les galeries privées (de Munich), celle de Thannhauser vient d'attirer une fois de plus mon attention, qui pour la troisième fois expose des œuvres de la nouvelle association de peintres, est de la tendance plus radicale, nommée le "Cavalier Bleu". [...] j'aimerais apaiser les esprits qui, désorientés, y cherchèrent vainement la référence à quelques favoris de musée, fût-ce un Greco. C'est qu'il se produit encore des commencements primitifs, dans l'art qu'on en trouverait plutôt dans les collections ethnographiques ou simplement chez soi, dans la chambre d'enfant. Ne riez pas, lecteur! Les enfants ne sont pas moins doués et il y a une sagesse à la source de leurs dons! Moins ils ont de savoir-faire et plus instructifs sont les exemples qu'ils nous offrent, et il convient de les préserver très tôt de toute corruption.*²⁸¹

Enquanto a Natureza²⁸² podia dar-se ao luxo de desperdiçar os seus recursos, tal era a eloquência da sua força criadora, a forma pictórica não devia viver em abundância, muito pelo contrário, devia economizar. Ser parca nos meios que utilizava. O reencontro de Klee com o traço da infância – o desenho infantil – marcou profundamente não só o seu pensamento estético, pelas controvérsias que gerou, mas sobretudo o seu desenho simples e económico, denotando, por vezes, um tom satírico. Contudo, as suas linhas depuradas resultavam de um processo artístico sofisticado e não de uma ingenuidade própria da infância. Esta questão da ambivalência entre infância e profissionalismo levou-o a afirmar:

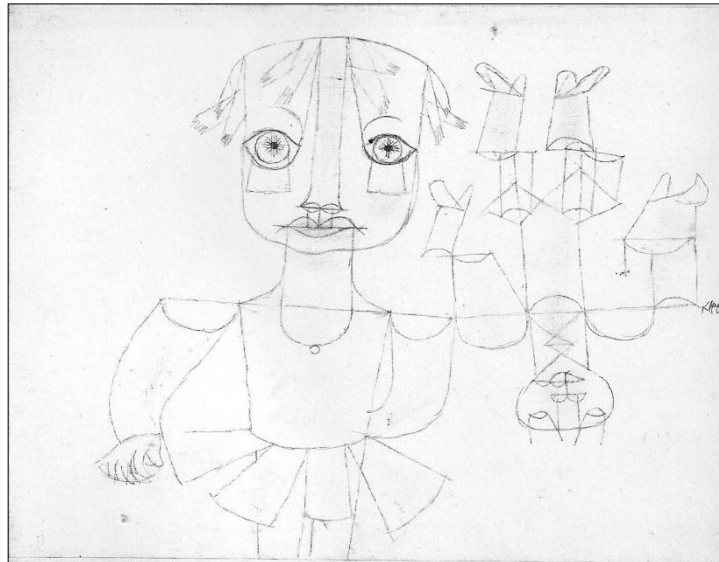
*Si mes travaux suscitent parfois, une impression de "primitivité", celle est due à la discipline qui m'astreint à une gradation réduite. Elle n'est autre chose qu'une économie, donc le fait d'une suprême notion professionnelle, le contraire de la primitivité réelle.*²⁸³

²⁸⁰ *apud* Robert Glodwater, *Primitivism in modern art*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. 129.

²⁸¹ J., pp. 252-253.

²⁸² *La nature peut se permettre du gaspillage en toutes choses, l'artiste doit être économe dans les moindres. La nature est éloquente jusqu'à la prolixité; que l'artiste soit d'une sage discrétion.*
op. cit. pp. 232-233.

²⁸³ *op. cit.* pp. 233-234.



Paul Klee, *Retrato de um rapaz*, 1920

Vale a pena reflectir um pouco sobre as questões que se prendem com esta capacidade de desenhar formas depuradas com uma espontaneidade invejável. A criança que ainda não foi à escola aprender a ler, desenha como quem escreve.²⁸⁴ Constrói uma sintaxe que lhe permite combinar esquemas que funcionam como se fossem letras ou palavras que exprimem o seu imaginário. Fértil. Intuitivo. Recheado de imagens simbólicas, capazes de fazer a criança sonhar acordada.

Mas, como soube Klee aproveitar a sabedoria do desenho infantil, esse discurso das formas construído com toda a naturalidade, pois decorre da necessidade vital de comunicar? Como pôde o pintor conciliar as exigências de um processo criativo *disciplinado* e *profissional* com o traço realmente primitivo das crianças?

Fascinado com a espontaneidade do desenho infantil e com esta capacidade que as crianças têm para desenhar com esquemas, Klee soube apropriar-se desta sabedoria, onde o real e o imaginário ainda se comportam como se estivessem sobrepostos, numa espécie de egocentrismo simbólico. A intencionalidade «realista» dos desenhos infantis permitiu-lhe compreender o significado de uma imagem como um conjunto de linhas expressivas capazes de *tornar visível* uma realidade mais verdadeira. *Não ria, leitor!*

Foi o reencontro com este *talento* desligado da influência da escola e das regras académicas – de Azbé, de Knirr ou de Stuck –, este gesto que segue intuitivamente uma *necessidade interior*, inconsciente, que tocou de perto Klee e Kandinsky, duas das crianças entre um milhão que chegaram à idade adulta sem perder as suas potencialidades artísticas. Pois ter pernas mais altas e dar passos maiores implica fatalmente o desaparecimento da capacidade natural para desenhar. O que geralmente acontece na altura em que a

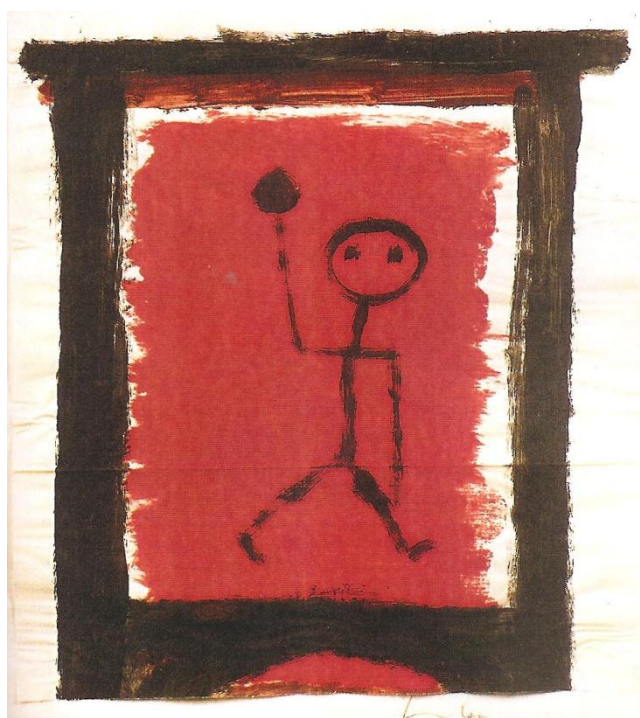
²⁸⁴ *O desenho é definitivamente um tipo de escrita[...].*

Daniel Widlöcher, *L'Interprétation des Dessins d'Enfants*, Bruxelles, Charles Dessart, Éditeur, 1965, p. 79.

criança começa a dominar a escrita. Um outro tipo de escrita. Com outros objectos linguísticos. Com letras, em vez de figuras geométricas.

Em todo o caso, a criança continua a utilizar linhas e formas. Desenha letras que formam palavras. Estas simbolizam os objectos que estava habituada a desenhar. Aprende a comunicar através da escrita e o desenho secundariza-se inevitavelmente, enquanto meio de expressão e de comunicação.

Klee converteu o desenho infantil numa versão adulta que resultou de um processo criativo complexo e altamente especializado. *Profissional. Disciplinado.* A pureza do desenho resultou da *economia* do traço, da simplificação da forma e da integridade dos seus elementos e, portanto, não de uma ingenuidade expressiva, característica da infância.



Paul Klee, *Artista a vaguear*, 1940

Para representar formas aparentemente ingénuas, os adultos, como Klee, Dubuffet ou Miró, aproximaram-se da idade da inocência para reencontrar essa brincadeira de linhas negras passeando na brancura do papel. Cada um deles interpretou, à sua maneira, os *modelos internos* relativos às três fases do *realismo* infantil definidos por Luquet – *realismo fortuito*, *realismo falhado* e *realismo intelectual* – todavia diferentes do *realismo visual* dos adultos.

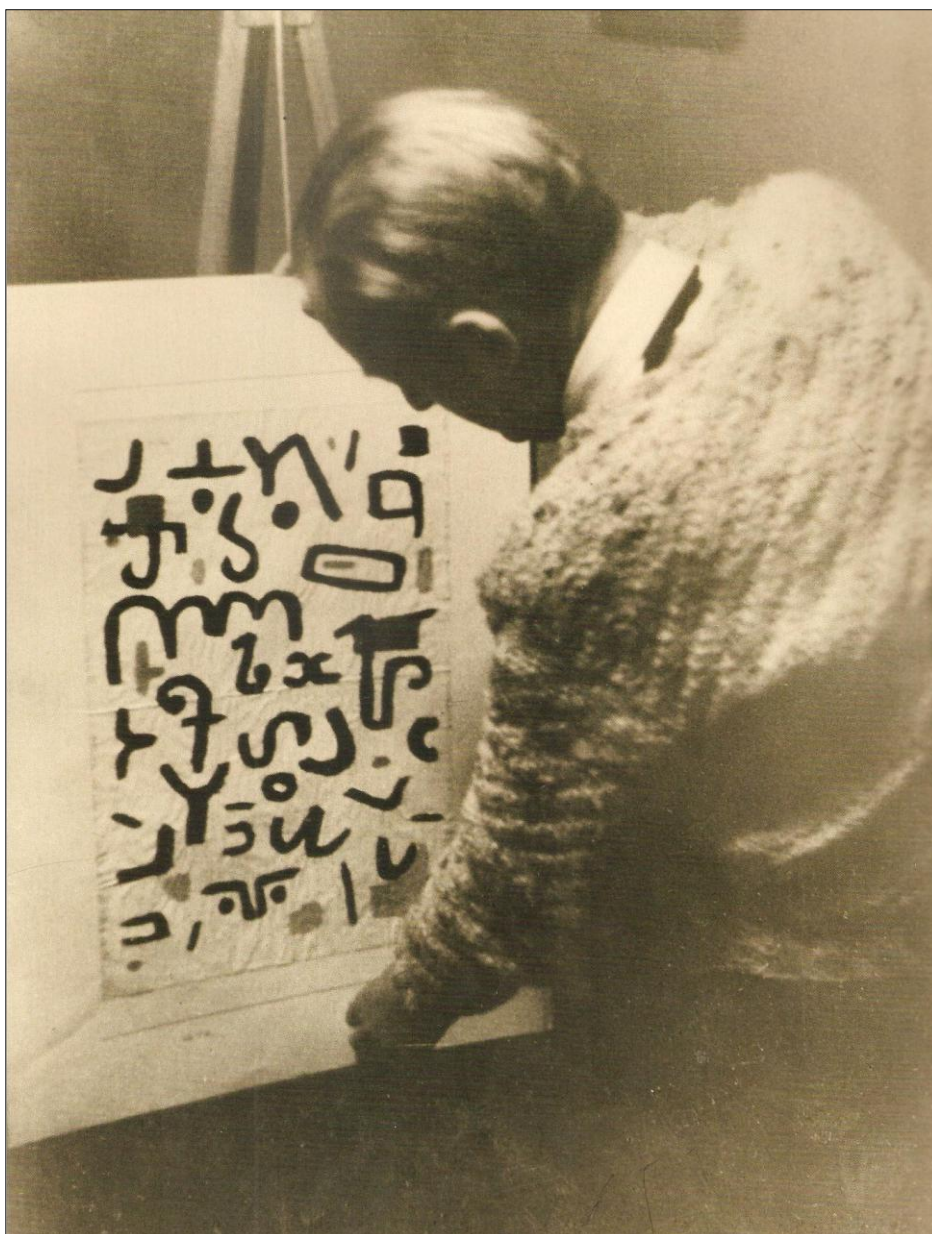
Ora, se *um desenho para ser parecido deve ser como que a fotografia do objecto*,²⁸⁵ de acordo com Luquet, então o pintor, ao desvencilhar-se deste *retrato no sentido banal do termo*, nas palavras de Kandinsky,

²⁸⁵ G. H. Luquet, *O Desenho Infantil*, Porto, Livraria Civilização – Editora, Colecção Ponte, 1979, p. 159.

pôs de parte aquilo que tanto as crianças, como os povos primitivos ignoravam, quer por falta de «maturidade», quer por falta de erudição: o *realismo visual*.

Embora por diferentes caminhos, adultos e crianças esforçaram-se e continuam a esforçar-se por «ser realistas». Por reproduzir o visível – o mundo que estão habituados a ver.

Não ria, leitor!



Um novo olhar sobre o visível.
Paul Klee no seu ateliê, em Berna, 1939.

Plano C - Diálogo entre dois mestres da forma

- A importância da docência no pensamento estético. Uma admiração mútua



A Cada dos Mestres de Kandinsky e de Klee,
em Dessau.

Se Klee não tivesse ensinado no Bauhaus, entre 1922 e 1932, não teria certamente produzido cerca de 4000 folhas de anotações, nem desenhado importantes esquemas didáticos que demonstram uma invulgar capacidade de pensar visualmente. Este espólio está ainda por publicar integralmente, mas a chamada *herança pedagógica* que Jürg Spiller²⁸⁶ começou a compilar, logo após a morte de Klee, com a ajuda de Lily Klee, contribuiu decisivamente para divulgar a sua gramática visual bauhausiana. Por outro lado, se a situação política e a sua saúde o tivessem

permitido, Klee teria provavelmente dado continuidade a um ambicioso projecto na área da pedagogia com a publicação de um livro composto de vinte e quatro capítulos com o título *Bildnerische Gestaltungslehre (Teoria da Gênese da Forma Pictórica)*.²⁸⁷

Por seu turno, Kandinsky compilou os textos da sua experiência pedagógica no Bauhaus, entre 1922 e 1933, publicados em Paris, com o título *Cours du Bauhaus, Curso da Bauhaus*, na tradução portuguesa. O pintor continuou com a mesma determinação em divulgar o seu pensamento, fosse, neste caso, como sublinhou Philippe Sers, no prefácio do livro, para *pôr em ordem as suas ideias*, ou para *conservar a recordação dos momentos inesquecíveis da comunicação com os estudantes*.

A verdade é que Kandinsky manteve a sua postura de homem de leis, divulgando a sua obra teórica, que continuou a publicar em Paris, cidade onde se refugiou em 1933. Embora com estilos diferentes, tanto Kandinsky, como Klee foram ambos *poetas do universo*,²⁸⁸ usando as palavras de Philippe Sers.

²⁸⁶ Jürg Spiller começou por publicar, em 1956, com o título *Paul Klee. Form-und Gestaltungslehre*.

Prevista para ter quatro volumes, quando Spiller morreu, esta compilação foi editada em apenas dois volumes: *Das bildnerischen Denken* e *Unendliche Naturgeschichte*.

²⁸⁷ Segundo Rainer K. Wick, esta edição já foi alvo de críticas, nomeadamente de Max Huggler:

Il lui reprocha d'avoir négligé "la stratification temporelle" des matériaux et de conférer ce faisant un caractère absolu aux formulations temporaires de l'artiste, de combiner le manuscrit M1 avec des passages d'autres manuscrits, de M5 et des Esquisses pédagogiques surtout, et cela sans les justifications nécessaires et sans reculer devant des interventions au niveau de la langue dans le matériau original, de sorte qu'il s'agit tout au plus d'une compilation partiellement utilisable de parties isolées de l'Héritage pédagogique. En outre, des esquisses, des dessins de schémas de la main de Klee ont été retravaillés, transformés pour l'impression, parfois même redessinés, ce qui est bien entendu une atteinte grave et inacceptable au matériau original.

Rainer Wick, *Art – Théorie – Enseignement in Paul Klee, Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, Contributions à la Théorie de la Forme Picturale*, Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 21.

No primeiro número da revista *bauhaus*, publicado em Dessau, no dia 4 de Dezembro de 1926, para assinalar a reabertura da escola, Klee prestou homenagem a Kandinsky que, em breve, completaria 60 anos de idade. Aproveitando esta ocasião, escreveu algumas palavras elogiosas sobre o amigo que considerava seu professor:

*one is amazed, delighted, and one's delight is of a special kind. at the age of fifty, he still found room to take decisive, mettled strides into new territory, and from that day to this, he has expanded upon his achievements in the richest possible way. [...] their lavish perfection surpass the time span not merely of the artist's life, but of the epoch.*²⁸⁹

Quando Klee abandonou o Bauhaus, em Abril de 1931, para ensinar na Academia de Düsseldorf, Kandinsky aceitou a tarefa de editar o novo número da revista *bauhaus* que assinalou a partida de mais um mestre da forma. Na capa, a reprodução de um desenho de Klee. No seu interior, a retribuição de Kandinsky à homenagem que Klee lhe havia prestado cerca de cinco anos antes:

*this number of the "bauhaus" magazine is dedicated to paul klee. [...] at the bauhaus, Klee exuded a healthy, generative atmosphere – as a great artist and as lucid human being. the bauhaus appreciates his worth.*²⁹⁰

Embora Kandinsky nunca tenha tratado Klee por *tu*, preferindo o tratamento formal, *você* – segundo Kenneth C. Lindsay e Peter Vergo, em *Kandinsky, Complete Writings on Art* –, a verdade é que não restam dúvidas quanto a uma mútua admiração. Estas homenagens na revista *bauhaus* serviram para atestá-la publicamente.

- **O parentesco entre Arte e Natureza**

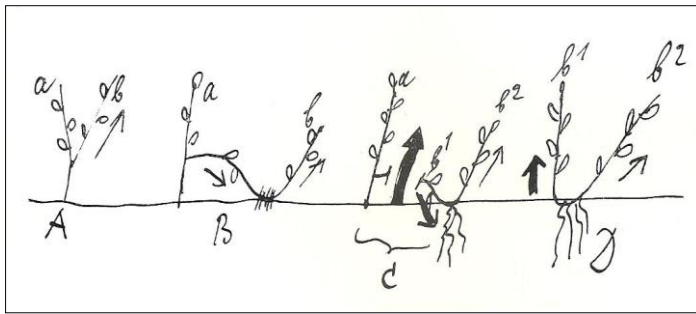
Num dia de Inverno, em 1924, Klee dirigiu-se ao apartamento de Kandinsky. Ambos partilhavam uma das três Casas dos Mestres, em Dessau. Atravessou a cave que ligava uma casa à outra. Queria mostrar-lhe o que tinha escrito sobre os exercícios relativos aos desenhos botânicos que realizara com os alunos. Nas aulas, eles tinham observado em pormenor a metamorfose das plantas. *Pequenas coisas*. Observou Klee, que deu a ler a Kandinsky os seus apontamentos:

²⁸⁸ Prefácio de Philippe Sers.

C. B., p. 23.

²⁸⁹ C. W. A., p. 701.

²⁹⁰ *op. cit.* pp. 753-754.



Paul Klee, desenho de observação.

Le pré-mouvement, qui est impulsion, mène à la production. Comme il en est dans la nature, il en est de même pour nous. La nature est créatrice et nous le sommes aussi. Elle l'est jusqu'à la moindre chose, et puisqu'il est plus facile de s'en apercevoir d'un regard rapide et intense dans un petit détail, c'est bien par les petites choses que nous avons commencé à

*imiter la nature créatrice et, sous sa conduite, nous sommes facilement parvenus à reconnaître en nous une nature créatrice.*²⁹¹

Kandinsky estava sentado na sala de jantar, cujas paredes tinha mandado pintar de preto. O tecto, de cinzento. Ao fundo, um recanto revestido a folha dourada, como nas igrejas russas. Klee sentou-se na cadeira concebida por Marcel Breuer, de acordo com as orientações do amigo. Linhas sóbrias. Formas elementares. Cor: preto.

O mobiliário e a decoração interior, ao gosto de Kandinsky, reflectiam assim a estética bauhausiana. Foi para que os seus habitantes pudessem viver como verdadeiros bauhäusler que Gropius construiu as Casas dos Mestres. A Arte desceu do seu pedestal à vida, nela se confundindo. A grande herança estética do Bauhaus.

Naquele dia, Klee e Kandinsky conversaram sobre a relação da Arte com a Natureza. Se o primeiro ambicionava *imitar a natureza*



Marcel Breuer, Cadeira Wassily

criadora, se o segundo passou a valorizar o *princípio criador da natureza* ao ponto de o considerar indispensável para o artista e para o ensino,²⁹² torna-se legítimo considerar que ambos concordaram numa tese, particularmente grata a Klee: existe um parentesco muito próximo entre Arte e Natureza. Ambas partilham o mesmo princípio expansivo que dá vida às formas, sejam elas, portanto, naturais ou artísticas. Pois, como sublinhou o pintor russo:

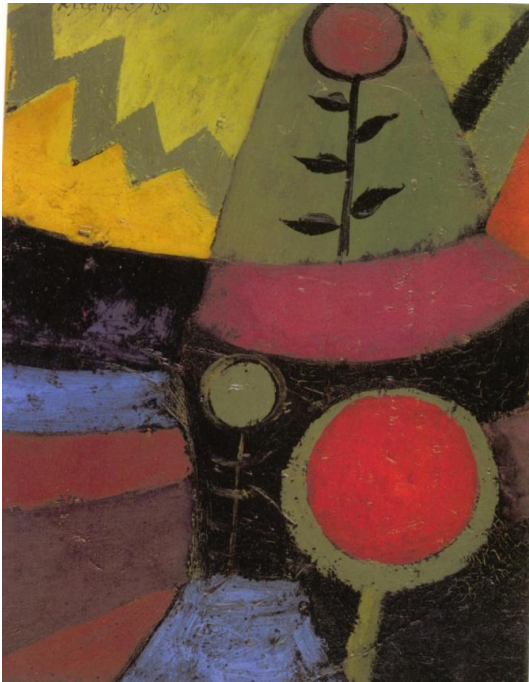
²⁹¹Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, trad. inglesa: *Paul Klee: The Thinking Eye*, Jürg Spiller (ed.), Londres, Lund Humphries, 1961, p. 259.

Abreviatura utilizada: E. A. II

²⁹²*Para que serve este ensino? [para] demonstrar que tudo o que é produzido pela natureza, – como o que é produzido pelo homem – provém das mesmas origens. Está tudo ligado num processo dinâmico, conducente à harmonia. A harmonia não é estática, mas sim dinâmica. A arte não se situa fora da VIDA, nasceu de um impulso natural. A sua lei fundamental é o ritmo – como a NATUREZA.*

C. B., p. 59.

Na natureza, como na arte, tudo é FORMA e COR.²⁹³



Paul Klee, *Três flores*, 1920

Sendo assim, a Arte utiliza elementos idênticos aos da Natureza metamorfoseando-se: os mesmos pontos em repouso. Os mesmos pontos em movimento: serpenteando ou ziguezagueando. As mesmas linhas, contraindo-se, dilatando-se. As mesmas tonalidades: escurecendo e clareando. As mesmas cores: reclamando-se mutuamente. Os mesmos volumes: moldando-se suave e abruptamente. As mesmas estruturas: construindo-se e desconstruindo-se. Em suma, Arte e Natureza formam um todo orgânico com as suas funções. A sua vida. Estas analogias eram certamente evidentes para os dois mestres da forma. Mas havia uma questão que ainda se colocava:

A simples imitação da natureza fazia algum sentido, se a tinham rejeitado na própria academia de Suck, *príncipe dos pintores*, em Munique?

– *Qualquer arte é capaz de evocar a natureza. Mas não é pelo exterior que o consegue,*²⁹⁴ sublinhou Kandinsky. Uma Composição Pictórica vive da sua *sonoridade interior*.

– Efectivamente, *os elementos plásticos apropriados à obra* já não precisam de reproduzir o visível, *mas antes tornam visível uma visão secreta*. Devemos *tornar visível* o movimento formal da Natureza, o modo como ela estrutura as suas formas. As suas flores. É possível captar intuitivamente a geometria natural,

mesmo que oculta. Eu pretendo criar um novo naturalismo, ou seja, um *Romantismo que se dissolva no universo*.²⁹⁵ Acrescentou Klee.

Os dois pintores debateram certamente este assunto. Kandinsky deixou-se influenciar pelo entusiasmo de Klee quanto à relação de proximidade entre Arte e Natureza. Naquele



Kandinsky e Klee, em Dessau, 1927.

²⁹³ *op. cit.* p. 71.

²⁹⁴ D. E. A., p. 50.

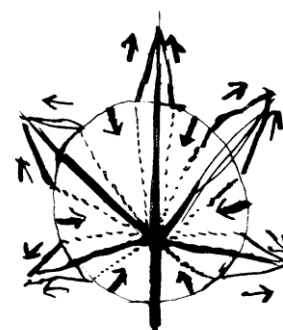
²⁹⁵ E. A., p. 32.

dia, Klee apreciando a sutileza do *cor-de-rosa suave e imaterial*²⁹⁶ da sala de estar. Dois olhares que pensam. Como em muitas outras ocasiões, tinham conversado sobre a importância de escutar a voz da Natureza.

Para Klee, *o diálogo com a natureza era uma condição sine qua non*,²⁹⁷ razão pela qual elegeu o estudo das formas naturais para as suas aulas. Os seus alunos deviam sentir-se em harmonia com a Natureza, partilhar com o mestre o seu estado de *Empatia*. Observavam, deste modo, em conjunto, a função da linha, desenhando contornos, estruturas, pois só assim seria possível desenhar como a própria Natureza, engendrando-se a si própria.

Estava em causa a relação entre essência e aparência, a dupla face do fenómeno. De um lado, a face invisível da forma, isto é, as *Triebformen* (*formas propulsoras*), por exemplo, a seiva engendrando a estrutura e o contorno da folha de plátano, enquanto *força geradora de formas: Esoterisch. Causa interna*. Essência. Do outro, a face invisível, as *Grenzformen* (*formas limitadoras*), o aspecto exterior da folha de plátano, enquanto *forma final: Exoterisch*.²⁹⁸ Efeito externo. Aparência.

Klee construiu uma cadeia de unidades complementares, tendo em conta que *toda a energia busca um complemento para chegar à concretização de um estado que repousa sobre si mesmo* [ponto de equilíbrio] *e que se sobrepõe ao jogo de forças* [tensão entre opostos].²⁹⁹



Paul Klee, desenho de uma folha de plátano.

Klee – Unidade complementar. Jogo de forças

Aparência	Essência
<i>Grenzformen</i> Formas limitadoras	<i>Triebformen</i> Formas propulsoras
<i>Form-Enden</i> Formas acabadas Natureza naturada	<i>Formenden Kräfte</i> Forças geradoras de formas Natureza naturante
<i>Exoterisch</i> Efeito externo	<i>Esoterisch</i> Causa interna

²⁹⁶ C. B., p. 198.

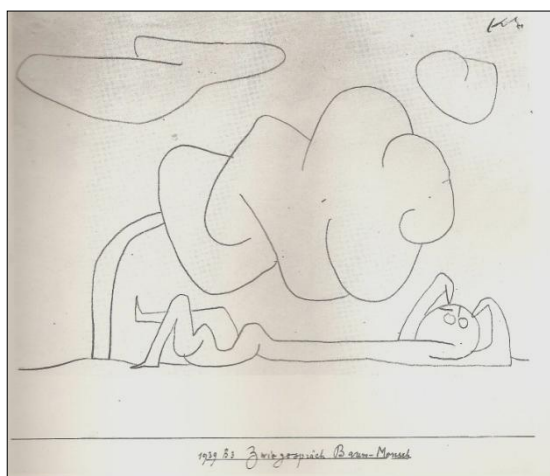
²⁹⁷ E. A., p. 46.

²⁹⁸ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, trad. Francesa, *Écrits sur l'Art I, La Pensée Créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 149.

Abreviatura utilizada: E. A. I

²⁹⁹ E. A., p. 43.

Como se pode observar no anterior mapa de conceitos, Klee concebeu o mundo fenomenológico num arranjo dualista, em que a simetria entre pares exigia o mesmo esforço de reconciliação entre pares *divorciados*, a mesma *união conjugal*,³⁰⁰ de que Kandinsky lhe falara. Ambos pensavam nas duas faces da mesma moeda: interior e exterior. Neste ponto crucial estavam de acordo, embora Klee preferisse os termos *visível* e *não-visível* (ou invisível). Embora privilegiasse o ponto de equilíbrio entre os dois pólos, pois, se assim não fosse, não teria atribuído ao artista a condição de simples *mediador* da Natureza, como observou na conferência de Jena, em 26 de Janeiro de 1924:



Paul Klee, *Árvore/diálogo homem*, 1939

*Permitam-me que use uma metáfora, a metáfora da árvore. O artista [...] está tão bem orientado que é capaz de ordenar o fluxo dos fenómenos e das experiências. Gostaria de comparar esta orientação nas coisas da natureza e da vida, esta ordem com tantos braços e ramificações às raízes da árvore. É daí que aflui a seiva ao artista, passando por ele e pelos seus olhos. E, assim, ele ocupa o lugar de tronco. [...] E, afinal, ele mais não faz, no lugar que lhe foi atribuído no tronco, do que juntar e transmitir o que vem das profundezas. Não é servo nem senhor, é simplesmente mediador.*³⁰¹

O artista nem é *servo* nem *senhor*. Mas se não é uma coisa nem outra, então o que é? A questão, por agora, não é tanto saber o que ele é, mas que posição ocupa. E a resposta adivinha-se: «entre». O artista funciona como ponte «entre» *exterior (visível)*, a copa da árvore, e *interior (não-visível)*, as raízes.

Klee transformou-se num mestre naturalista, Kandinsky num mestre espiritualista interessado em educar o *olhar corpóreo indolente* através de uma subtil escuta interior e em defender as *leis vivas*, comuns à Arte e à Natureza, uma questão indispensável na educação artística:

*laws of nature are living laws, since they unite within themselves the static and the dynamic, and in this respect they have the same value as the laws of art. thus learning to recognize natural laws is, apart from its philosophical-educational importance, indispensable for the artist. but this simple fact remains, alas, entirely foreign to institutes of art education.*³⁰²

³⁰⁰ *Os extremos tocam-se [...] relações entre caracteres opostos: união conjugal.*

C. B., p. 184.

³⁰¹ E. A., p. 20.

³⁰² C. W. A., p. 704.

Aprender a reconhecer as leis naturais, um esforço metafísico tipicamente kleeneano. Mas, este *valor* das *leis vivas* dizia respeito a uma natureza que *soa*, provocando, portanto, *impressões visuais*, de carácter interior ou espiritual. Vejamos como Kandinsky as descreveu, pensando musicalmente, numa das suas aulas, no Bauhaus:



Wassily Kandinsky, decoração mural em cerâmica para o salão de música na Bauaustellung de Berlim, 1931.

Dois pianos na mesma sala. O dó de um faz vibrar o dó do outro. Ou carregar numa tecla de um piano sem produzir nenhum som enquanto se toca numa outra tecla (terceira ou quinta). A primeira corda vibrará também (Schönberg).

Como os sentidos humanos: uma impressão visual faz vibrar os nervos = cordas e desencadeia impressões auditivas.

As cordas sensíveis são semelhantes, mas a condução é diferente = cinco sentidos.

O órgão mais sensível é o ouvido [...], segue-se a vista, só depois os menos desenvolvidos, de sensibilidade quase idêntica, o sentido táctil, o

gosto e o olfacto. O tacto na ponta dos dedos, o gosto na língua, o olfacto no nariz.

*Mas há pessoas sensíveis que vêem com as pontas dos dedos, cheiram com a língua, sentem as cores mastigando.*³⁰³

Em primeiro lugar, o poder cromático das teclas. Do som. Em segundo, o modo como a cor pode estar associada, por simpatia, enquanto sonoridade «inaudível», à forma. Sendo assim, passemos à explicação das duas situações apresentadas por Kandinsky:

Dois pianos na mesma sala – cor e forma.

1ª Situação: o dó de um faz vibrar o dó do outro – a forma quadrangular faz vibrar a cor vermelha.

2ª Situação: carregar numa tecla de um piano sem produzir nenhum som – neste caso, correspondente à cor vermelha – enquanto se toca numa outra tecla (terceira ou quinta) – correspondente à forma quadrangular.

A primeira corda vibrará também (Schönberg) – a cor vermelha.

³⁰³ C. B., pp. 49-50.

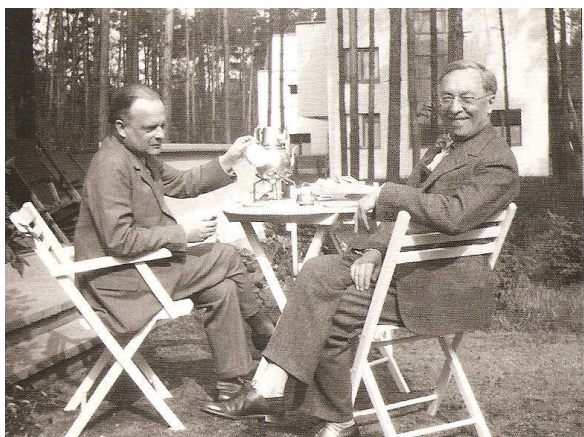
E o mesmo se passava com o triângulo, sonoridade aguda, associada ao amarelo.³⁰⁴ Ou, com o círculo, sonoridade grave, associada ao azul. Esta tentativa de articulação simpática entre sons, formas e cores, advém das leis *vivas*, comuns à Arte e à Natureza. Da necessidade de criar um todo orgânico, funcionando como tal. Trabalhar em sintonia com a Natureza, significava, para Kandinsky, uma excelente oportunidade para estudar os efeitos *óptico-psicológicos* provocados pela interacção dos elementos visuais:

1º semestre

Antes da “cor”

Estudo analítico dos elementos, primeiramente a “cor”, mais abordável, depois a forma. Sistemas diversos de estudos: químico, físico e aquele de que me sirvo, óptico-psicológico: a cor é apreendida opticamente, vivida psiquicamente.

*Os fenómenos ópticos, muitas vezes enganadores, são, no entanto, factos reais, que é absolutamente necessário ter em conta.*³⁰⁵



Kandinsky e Klee na Casa dos Mestres, em Dessau, cerca de 1927.

Nas aulas deste mestre da forma estimulava-se a capacidade de escutar as teclas do piano, tocando em surdina. Como músico, Kandinsky conhecia bem a sugestão de uma sonoridade «inaudível». E como pintor, a *ressonância interior* provocada pela acção da cor na alma.

A estadia no Bauhaus de Gropius contribuiu certamente para Kandinsky consolidar a sua aproximação à Natureza, um universo de *ressonâncias*. Quando, em Maio de 1928, o pintor publicou o ensaio *Análise dos elementos*

primeiros da pintura, no nº 4 dos *Cahiers de Belgique*, muito do que nele escreveu reflecte uma clara partilha das opções naturalistas de Klee. Vejamos as suas palavras:

Deste ponto de vista [da obra sintética] descobrimos a correspondência íntima e profunda entre arte e natureza: tal como a arte, a natureza “trabalha” também pelos seus próprios meios (o elemento primeiro,

³⁰⁴ Kandinsky estabeleceu um conjunto de efeitos *óptico-psicológicos* que variam consoante a posição das formas geométricas: por exemplo, um triângulo equilátero amarelo assente na base: *muito estável, masculino*, mas quando assente num dos vértices, o oposto: *muito instável, feminino*.

op. cit. pp. 124-125.

³⁰⁵ *op. cit.* pp. 65-66.

na natureza, é também o ponto) e hoje já podemos admitir com certeza que a raiz profunda das leis da composição é idêntica tanto na arte como na natureza.³⁰⁶

- **A união do estático (repouso) e do dinâmico (movimento). O encontro da seta do tempo com o espaço pictórico**

Quando Kandinsky escreveu no ensaio *O Valor do Ensino Teórico na Pintura*, em Dessau, no dia 20 Março de 1926, – *laws of nature are living laws, since they unite within themselves the static and the dynamic* – veio, deste modo, subscrever o novo naturalismo de Klee, defendido cerca de três anos antes, em Weimar, no seu ensaio *Os Caminhos do Estudo da Natureza*. Klee expôs a *união dos caminhos metafísicos*, assunto que relacionou com o enigma da visão:³⁰⁷

[...] o caminho inferior passa pelo campo estático e gera formas estáticas, enquanto que o superior passa pelo campo dinâmico. No inferior, no caminho gravitacional do centro da terra, estão os problemas do equilíbrio estático, que se podem caracterizar nos seguintes termos: “ficar de pé, apesar de todas as possibilidades de cair”. Aos caminhos superiores conduz a ânsia de libertação das limitações terrenas, pairando, voando, até ao impulso livre, à plena mobilidade.³⁰⁸

Ora, os termos que também Kandinsky utilizou, *dinâmico (Dynamik)* e *estático (Statik)* constituem dois elementos a que Klee deu especial atenção, pois correspondem, respectivamente, às *formas acabadas (Form-Enden)*, Natureza naturada, e às *forças geradoras de formas (Formendenkräfte)*, Natureza naturante. Dos dois elementos o *dinâmico* é o *campo principal (das grosse Hauptgebiet)*, pois remete para o *campo infinito do cosmos (der endlose Bereich des Cosmos)*.³⁰⁹

Por sua vez, *estático* é uma *excepção (Spezialfall)*, pois trata-se de um campo subjugado à força gravítica: a Terra. Uma coisa era o devir universal, a *plena mobilidade* ou *impulso livre*, outra, a presença do homem na Terra, submetido à *implacável (regierende Diktat)* lei da gravidade. Ou seja, à verticalidade do fio-de-prumo. Não é por acaso que o homem, para se manter em pé, tem de manter a sua verticalidade, direccionada para o centro gravítico. Qualquer obliquidade mínima o faz perder o equilíbrio.

De um lado, o *campo terrestre (Irdisch)*, submetido à *implacável* verticalidade sobre a horizontal, do outro, o *campo cósmico (Bereich des Kosmos)*, movimento não condicionado ao par vertical-horizontal.

³⁰⁶ F. P., p. 31.

³⁰⁷ Desenvolveremos o tema do *Enigma da visão* no Terceiro Ponto de Vista.

³⁰⁸ E. A., p. 48.

³⁰⁹ E. A. I, p. 183.

A liberdade do movimento que caracteriza o *campo dinâmico* é condicionada pela acção da força gravítica sobre a Terra. No entanto, subjugado ao *campo estático*, o movimento permanece em tudo o que estranhamente parece repousar. Como o ponto. Potência passiva. Este era a grande aposta de Klee nas *forças geradoras de formas*, o ponto comportando-se como linha, o Naturante expandindo-se. Na verdade, esta era aquela Natureza que ele queria imitar. Pois, não circula o sangue nas artérias do homem que dorme à sombra da árvore, mesmo sem que nos apercebamos disso?

Trata-se do movimento livre do Cosmos, a essência naturante da forma. Por conseguinte, não era o elemento *estático*, ou a Natureza naturada, que devia determinar a génese do visível na pintura, mas o elemento *dinâmico*, ou

a Natureza naturante. Força criadora. *Tornar visível* significava, portanto, criar as condições para uma existência visual dinâmica.

No caso do homem dormindo, o repouso constitui uma aparência, pois não significa a ausência de movimento, mas, e apenas, o seu encobrimento. Assim sendo, o movimento no *campo terrestre* não devia ser interpretado sem ter em conta, em primeiro lugar, aquilo que o condicionava, a lei da gravidade. Em segundo, o que estava na sua origem, o *campo dinâmico*, oculto, mas, afinal de contas, presente em tudo o que parece repousar.

Contudo, o par composto pelos elementos *estático* e *dinâmico* remete-nos para outro par essencial para o nosso estudo: espaço e tempo. Para falar do primeiro par, é importante articulá-lo com o segundo. Mas o que há de comum entre esta dupla de categorias que nos permitem pensar a génese do visível na pintura? Facilmente associamos o ponto, elemento *estático* a uma noção espacial, e a linha, elemento *dinâmico*, a uma noção temporal. Ao gesto do pintor, pois a linha movimenta-se a partir do ponto. Então o tempo afecta o comportamento do ponto. Vejamos como também somos afectados pelo tempo, através das palavras do biólogo Lewis Wolpert.³¹⁰

*O tempo interpenetra também os nossos genes, e nós, tal como a maioria dos animais, possuímos um relógio circadiano interno que afecta o nosso comportamento.*³¹¹

³¹⁰ Lewis Wolpert, Professor de Biologia Aplicada à Medicina, no University College de Londres.

³¹¹ Lewis Wolpert, *O Tempo da Biologia*, in *Tempo e Ciência*, Rui Fausto e Rita Marnoto (coord.), Lisboa, Gradiva, 2006, p. 81.



Paul Klee, *A árvore das casas*, 1918

Se assim for, o tempo afecta o ritmo do próprio fazer pictórico, de uma pincelada rápida ou lenta. De um traço intenso ou suave. De um verde que amarelece. Como qualquer ser vivo influenciado pela luz solar, o pintor está sujeito ao ritmo do tempo circadiano. Curiosamente, este ciclo diário está relacionado, de acordo com pesquisas recentes, com o movimento dos astros, o ritmo das marés ou o ciclo lunar. No parentesco entre Arte e Natureza, revela-se particularmente interessante esta interacção. O tempo perpassa todas estas realidades.

Em todo o caso, o tempo absoluto dos relógios que usamos no pulso não é exactamente o mesmo do nosso relógio interno. A nossa própria evolução progride em ritmos diferentes, consoante determinadas fases ou situações da vida, enquanto no relógio de pulso, os minutos sucedem-se mecanicamente, indiferentes a um segundo que parece durar uma eternidade. Indiferentes a um tempo que voa. Podemos dizer que o tempo é uma característica fundamental da vida humana, pois sem a sua presença não conseguiríamos estruturá-la, nem organizar o nosso movimento no espaço. Através do tempo evoluímos e sentimos essa evolução. O ponto e a linha podem servir para reflectir sobre a espacialização do tempo, assunto que abordaremos no início do Quarto Ponto de Vista.

- **Da inspiração recíproca ao debate imaginário**

A actividade docente trouxe um grande benefício para o pensamento estético de Klee e de Kandinsky: a oportunidade de pôr à prova, de debater e de desenvolver as suas próprias teses através da experiência pedagógica vivida junto dos alunos e dos seus projectos. Foi a estreita cumplicidade entre pensar e fazer que determinou a docência de Klee e de Kandinsky no Bauhaus. Embora utilizando um método de ensino-aprendizagem mais tradicional, comparando com o de Itten, por exemplo, ambos os mestres se destacaram pelos conteúdos inovadores dos seus programas, articulando-os com diversas realidades, como a música ou a Natureza.

Ora, se Kandinsky já tinha uma vasta obra publicada quando chegou à escola de Gropius, Klee viria a sistematizar as suas teses em ensaios que escreveu durante os anos de ensino, bem como, e sobretudo, nos inúmeros apontamentos e esquemas que realizou para as suas aulas. Embora com algumas divergências, que precisamos de ter em conta, o pensamento estético de Kandinsky e de Klee lucrou com o diálogo entre ambos, opinião partilhada também por Christian Geelhaar:

*De leur échange intellectuel jaillit l'inspiration réciproque; chacun apprend quelque chose de l'autre.*³¹²

³¹²Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972, p. 20.

Quando Kandinsky respondeu à pergunta de Mies van der Rohe sobre o que ensinava aos seus alunos, se este tivesse perguntado o mesmo também a Klee, a resposta seria, certamente, idêntica:

– *Não a casca, mas a noz.*³¹³

A inspiração recíproca entre os dois mestres da forma começa aqui. Na opção da interioridade. No miolo que tem uma *casca*: o visível. Na sonoridade «inaudível» de um *mundo* que soa. No murmúrio da Natureza a expandir-se. Na poesia do Universo que a pintura sabe ler e dar a ver na gênese da forma.

Ora, a nossa metodologia funciona como as conchas dos búzios que Klee observou nas suas aulas, com o seu habitáculo espiralado. Pois os conceitos circulam, precisamente, numa espiral evolutiva que os integra em diferentes áreas. Destacamos quatro tópicos essenciais do debate imaginário entre Kandinsky e Klee. Eles constituem a referência para o desenvolvimento da nossa problemática.

1. A gênese do visível, entendida na relação entre interior e exterior, ou seja, entre o conteúdo da forma e a expressão material que lhe corresponde;
2. O parentesco entre Arte e Natureza, estabelecido através de leis *vivas* do repouso e do movimento, o ponto e a linha;
3. A tendência para o abstraccionismo, em Kandinsky, baseada no *princípio de necessidade interior*, e a tendência para a *Empatia*, em Klee, baseada na força criadora da Natureza;
4. Uma nova lógica formal e cromática que teve em linha de conta o movimento que decorre no espaço-tempo, bem como as analogias entre pintura e música.

³¹³ *Le 26 septembre, Mies van der Rohe reprend Kandinsky à propos de son enseignement de l'art, et celui-ci lui répond qu'il tente de montrer aux élèves, "non pas la coque, mais la noix".*
apud Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2009, p. 370.

Plano D – Esboço para um edifício conceptual geminado

A Teoria da Grande Síntese, em Kandinsky

Definidos os quatro tópicos sobre os quais nos propomos reflectir, adivinha-se já um modelo conceptual comum a Kandinsky e a Klee: o pensamento categorial por opostos. Vejamos como ambos se referiram a este pensar dualista, respectivamente:

1. *The irreconcilable is reconciled. Two opposing paths lead to one goal – analysis, synthesis. Analysis + synthesis = the Great Synthesis*³¹⁴
2. *Pouvoir concilier les contraires. Exprimer d'un seul mot la pluralité!*³¹⁵

Denominámo-lo «unidade dual»: dois pólos opostos que tanto se retraem, como se atraem, complementando-se num todo orgânico. O que significa que encaixam como duas peças, macho-fêmea. Foi precisamente durante a docência no Bauhaus que se consolidaram duas teorias demonstrativas desta «unidade dual»: a Teoria do Ponto Cinzento e a Teoria da Grande Síntese. Começemos por Kandinsky, para depois chegarmos a Klee.

Pretendemos reflectir sobre a estrutura do edifício conceptual kandinskiano a partir da Teoria da Grande Síntese, pois nela estão reunidos os conceitos cruciais para alcançar o nosso propósito. Vejamos o que levou Kandinsky a formular esta teoria e a que conceitos recorreu para a fundamentar.

Foi no Congresso dos Artistas Internacionais Progressistas,³¹⁶ realizado em Düsseldorf, cerca de um mês antes de Kandinsky se apresentar no Bauhaus de Weimar, que o pintor enunciou os fundamentos da Teoria da Grande Síntese, investigados e ensinados em Moscovo. Pouco tempo depois de ter abandonado definitivamente a Rússia, Kandinsky recordou as linhas mestras da sua obsessão por uma *viragem espiritual* na Arte, incompreendida pelo construtivismo radical que, entretanto, ganhara terreno na vanguarda revolucionária do seu país:

³¹⁴ C. W. A., p. 479.

³¹⁵ J., p. 101.

³¹⁶ Realizou-se também uma Exposição de Arte Internacional em Düsseldorf, na qual Kandinsky tomou parte e que coincidiu com o Congresso dos Artistas Internacionais Progressistas organizado pelo *Young Rhineland group*. Neste congresso participaram artistas vindos de França, Rússia e Suíça, bem como membros do *November-Groupe*, representantes do Bauhaus, e também alguns artistas *Dada*.
C. W. A., p. 478.

All paths we trod until today, divorced from one another, have become one path, on which we march united – whether we want or not.

The walls of these paths from one another have fallen.

All is revealed.

Everything trembles and shows its Inner face. The dead become living.

[...] The irreconcilable is reconciled. Two opposing paths lead to one goal – analysis, synthesis. Analysis + synthesis = the Great Synthesis

In this way, the art that is termed “new” comes about, which apparently has nothing in common with the “old”, but which shows clearly to every living eye the connecting thread. That thread which is called Inner Necessity.

Thus the Epoch of the Great Spiritual has begun.³¹⁷

Este enunciado aponta para caminhos epistemológicos que Kandinsky considerava fundamentais para alcançar a Grande Época Espiritual:

1. Unir pólos opostos (*divorced*), reconciliando-os através do *princípio de necessidade interior*, enquanto *elo de ligação* (*connecting thread*);
2. Reconhecer o poder de revelação do espírito sobre a matéria, privilegiando a face oculta (*inner face*) do fenómeno artístico, ou seja, a experiência espiritual;
3. Quebrar as barreiras entre as expressões artísticas através do método experimental de análise-síntese, tendo como objectivo realizar a Grande Síntese. Ou Obra Monumental.

- **Elementos cruciais da metafísica espiritualista**

Vejamos agora como Kandinsky resolveu a questão dos dualismos conceptuais do fenómeno artístico a partir de um par tradicionalmente irreconciliável:

Todos os fenómenos podem ser vividos de duas formas: estas duas formas não estão arbitrariamente ligadas aos fenómenos – decorrem da natureza dos fenómenos, de duas das suas propriedades:

Exterior – interior³¹⁸

³¹⁷ *op. cit.* p. 479.

³¹⁸ P. L. P., p. 27.

Quer isto dizer que *vivemos* o fenómeno de acordo com a sua natureza dualista, ou seja, de acordo com *duas das suas propriedades*: exterioridade, o que está fora, a *casca* ou a *concha*, e interioridade, o que está dentro, o miolo ou o animal que habita o seu interior. Em ambos os casos, trata-se de um habitáculo à medida da vida que nele se exerce.



Noz = casca + miolo.

Como encontrar o caminho metafísico para chegar ao miolo, através da *casca*, «aquilo que vemos e se faz ver»? A pergunta central da estética kandinskiana e kleeneana, cujo significado metafórico pode ser observado nesta imagem.

Curiosamente, o miolo da noz lembra-nos a forma dos dois hemisférios cerebrais.

Sob o ponto de vista da visualidade, trata-se do visível e do invisível. Sob o ponto de vista da génese da forma, da aparência e da essência ou do conteúdo e da sua expressão externa. E assim sucessivamente, uma cadeia de dualismos a que ambos os pintores recorreram e que reflectem a sua interpretação da realidade fenoménica. Uma «unidade dual».

Partindo de outro par tradicionalmente *irreconciliável*, neste caso, *análise-síntese*, Kandinsky estava convicto de que era possível alcançar uma antiga ambição: reunir as expressões artísticas, formando uma Grande Síntese.

Em consonância com o ambiente sintetizador do próprio modelo pedagógico do Bauhaus de Gropius, o pintor, mestre da forma, queria ver quebradas as barreiras que tradicionalmente dividiam a Arte. Enquanto manifestação universal da Humanidade não fazia sentido dividir a Arte como se de uma *caixa de costura*³¹⁹ se tratasse, impedindo que o conteúdo das suas divisórias se misturasse. Na verdade, Kandinsky considerava a Arte um todo orgânico, o qual, em todo o caso, não era igual à soma das suas partes.

Durante a sua docência, em Weimar, Kandinsky e Klee consolidaram as suas convicções epistemológicas que, na verdade, estavam em sintonia com a orientação pluridisciplinar do ensino, pois mestres e aprendizes trabalhavam em conjunto, privilegiando o intercâmbio da Arte e da técnica. Aliás, como Kandinsky descreveu:

*Our work at the Bauhaus is in general subordinate to the finally dawning unity of realms that only a short time ago were held to be strictly divided one from another. [...] Our work at the Bauhaus is of a synthetic nature.*³²⁰

³¹⁹Relembremos a metáfora: A arte, como uma “caixa de costura”, está dividida em “gavetas, cacifos, secções”, separados por tabiques mais ou menos sólidos. C. B., p. 30.

³²⁰C. W. A., p. 499.

Durante a estadia na cidade de Moscovo, entre 1914 e 1920, Kandinsky procurou levar até às últimas consequências o seu método experimental de *análise-síntese*. Estava convicto que se devia partir da análise dos *valores absolutos* – som, cor, volume, movimento, palavra, por exemplo – de modo a definir os elementos de uma linguagem universal para a Arte. Só depois se podia, finalmente, criar uma *sonoridade total*. Uma Arte Sintética. Quer isto dizer que as diversas expressões artísticas deviam ser concebidas como um todo orgânico. Dinâmico. Interactivo. Sem divisórias estanques. Só assim seria possível construir uma Obra Monumental, considerada como síntese de *valores relativos*. Uma Grande Síntese. Ou Arte Sintética. Termos permutáveis, pois todos se referem ao mesmo: a união espiritual das expressões artísticas. Assim sendo, a pintura não devia ser *tratada como um fim em si mesma*, pois podia extravasar, ou abolir, os seus limites tradicionais, passando a *ser tratada como uma força co-organizada* e, portanto, não apenas como uma mera especialização, virada sobre si mesma. Como resultado de uma profunda reflexão sobre estas questões, Kandinsky definiu objectivos e estratégias que podia aplicar na sua actividade docente de acordo com a Teoria da Grande Síntese. O seu modelo de ensino-aprendizagem desenvolvia-se em três fases essenciais, articuladas entre si:

Kandinsky – Análise-síntese

Objectivos	Estratégias	Meios
Desenvolver o pensamento analítico.	1ª Fase – Análise <i>Ressonância interior</i> dos elementos linguísticos, ordenados numa estrutura bipolar.	Estudo dos <i>valores absolutos</i> . Elaboração do <i>arsenal teórico</i> ou gramática visual.
Desenvolver o pensamento sintético.	2ª Fase - Síntese <i>Expressão de uma sonoridade total</i> através da criação de <i>tensões recíprocas</i> .	Aplicação de <i>valores relativos</i> . Quando integrados na obra, os elementos gramaticais, perdem o seu <i>valor absoluto</i> . O fazer artístico.
Construir uma Obra Monumental.	3ª Fase - Grande Síntese Composição ³²¹ definida como <i>harmonia interior de tensões</i> cuja lei é o ritmo (<i>dinamismo</i> ou <i>pulsação cósmica</i>).	Articulação entre os elementos linguísticos das diversas expressões artísticas. O fazer artístico global.

³²¹ Nos planos de aula, Kandinsky definiu composição como *a soma das tensões pretendidas e ordenadas* e pretende alcançar a *expressão de uma sonoridade total*. Ou de uma forma mais simples:

1. *os elementos*,
2. *a construção*.
1+2 = *composição*.
C. B., p. 59.

Este esquema permite-nos entender a lógica do pensamento dualista kandinskiano. De facto, este conjunto de conceitos define a linha condutora das actividades que o pintor pretendeu desenvolver na revolução russa, denotando, portanto, as suas preocupações artísticas, pedagógicas, museológicas e científicas. Por este motivo, tomámos a Teoria da Grande Síntese como paradigma de um intenso trabalho de maturação intelectual que se estendeu ao longo de quatro décadas.

- **O esforço de reconciliação entre pares *divorciados*. Matéria e espírito. *Necessidade interior (innerliche Notwendigkeit)*, o elo de ligação**

O grande esforço da metafísica kandinskiana dirigiu-se à reconciliação entre pares tradicionalmente *divorciados*. Uma atitude muito semelhante à de Klee, que privilegiava a *unidade complementar* e a mediação «entre» dualismos. Assim sendo, não se torna difícil constatar que as duas teorias – Grande Síntese e *Ponto Cinzento* – revelam a mesma tendência monista que tem por objectivo resolver a dualidade no fenómeno artístico: exterior-interior.

Em Kandinsky, a génese da forma girou em torno da *necessidade interior*, pois a *casca – a superfície visível das coisas*, em Worringer, *o invólucro do visível*, em Klee – não é mais do que a *expressão externa* do seu miolo interno. A sua essência formal. A sua causa imanente. Mas, interessava-lhe a *noz*, explicou a Mies van der Rohe. O todo orgânico.

Em 1925, num ensaio publicado na revista *De Cicerone*, Kandinsky voltou a confirmar os seus objectivos unificadores da realidade:

*A harmonia perdida do elemento interior que reside em todos os mundos, o estilhaçar destes mundos metamorfoseando-se na sua fusão – diferenças exteriores, unidade interior.*³²²

Estava em causa o primado da interioridade. Só assim era possível *reconciliar o irreconciliável*. A solução para o problema veio do fundamento primordial do seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte: o princípio de necessidade interior*. Ele podia constituir um *elo de ligação* na cadeia dualista, reconciliando, entre outros, um casal tradicionalmente desavindo: matéria e espírito. Na verdade, o encontro do artista com a sua obra decorria deste esforço de *reconciliação*. Desta *noz* que não era só *casca*.

Ao libertar-se da tradicional representação do ponto de vista exterior, a pintura de Kandinsky pôde escutar as emoções repercutindo-se interiormente, na alma, pois *agindo sobre a sensibilidade, a arte só pode agir através dela*.³²³

³²² F. P., p. 21.

³²³ D. E. A., p. 76.

Quer isto dizer que as diferenças exteriores podiam ser ultrapassadas – quando, por exemplo, se rotulava a arte de *nova* ou de *antiga* – desde que o *elo de ligação* não fosse posto em causa. Só assim as obras podiam ter uma alma, agir *sobre* e *através* da sensibilidade. Só assim as obras podiam ter uma vida espiritual. Só assim era possível *fundi-las* numa *unidade interior*.

Na verdade, o olhar metafísico do pintor recorreu a uma solução capaz de unir o que exteriormente parecia estar irremediavelmente separado, decretando:

*Form is the external expression of inner content.*³²⁴

A forma é a *expressão externa* de uma vibração espiritual sentida na alma humana. Também interior.

Uma dicotomia essencial para o pensamento visual. Para compreender a génese da forma ou o significado da arte abstracta.

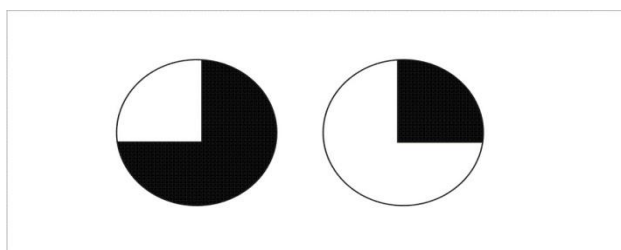


A concha é a expressão externa de um habitante que vive no seu interior.

Teoria do Ponto Cinzento, em Klee

O debate entre tendências opostas constituía, para Klee, uma vantagem inquestionável no âmbito pedagógico, o que se revela um dos princípios fundadores do seu pensamento. Numa carta dirigida a Gropius, datada de Dezembro de 1921, o pintor manifestou o seu agrado pelo espírito aberto do Bauhaus:

*Je suis heureux que des tendances aussi divergentes soient réunies à notre Bauhaus, et que ces tendances s'affrontent dans la mesure où ces oppositions se traduisent pour des résultats positifs. [...] de même que dans l'univers la rencontre du bien et du mal se solde para un résultat positif.*³²⁵



Unidade complementar.

Trata-se de um dos aspectos primordiais do edifício conceptual que agora se começou esboçar: a génese da «unidade dual» ou *unidade complementar*, que Klee definiu nos seus planos de aula:

*Der Dualism nicht als solcher behandelt, sondern in seiner komplementären Einheit. Ruhe und Unruhe als wechselnde Elemente des malerischen Vortages.*³²⁶ (O dualismo não é tratado enquanto tal, mas como

³²⁴ C. W. A., p. 237.

³²⁵ *apud* Christian Geelhaar, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972, p. 19.

³²⁶ E. A. I, p. 16.

unidade complementar. Repouso e movimento como elementos de alternância para o procedimento da pintura.)

Quer isto dizer que os focos em tensão, pólos opostos, se reclamam mutuamente porque tendem para a *unidade complementar* que lhes é intrínseca. Neste sentido, a complementaridade implica uma absoluta necessidade de união entre duas coisas. Na opinião de Klee, uma sem a outra não funciona. Quando ambas se sobrepõem, perdem o seu valor pela ausência de tensão.

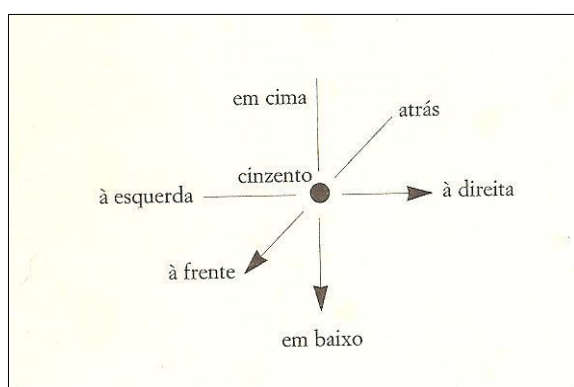
A «unidade dual» é particularmente evidente nas cores opostas, ou complementares, que tendem para o cinzento: branco-preto, azul-laranja, amarelo-violeta e vermelho-verde. Klee referiu, por exemplo, as noções espaciais que também exemplificam uma estrutura dualista complementar:

A concept is not thinkable without its opposite. The concept stands apart its opposite. (Seine Abhebung vom Gegensatz). No concept is effective without its opposite. There is no such thing as a concept in itself; generally speaking, there are only pairs of concepts. What does “above” mean if there is no “below”? What does “left” means if there is no “right”? What does “behind” mean if there is no “in front”?

Every concept has its opposite, more or less in the manner of:

Thesis _____ Antithesis (Satz _____ Gegensatz); the line between them is long or short according to the extent of the opposition.³²⁷

A tensão entre opostos não só lhes confere um significado, como potencia a sua eficácia enquanto força oponente. Entre *Satz* e *Gengensatz*, Klee colocou uma linha. Expressão do movimento do ponto, comportando-se como linha. Energia linear.



Paul Klee, noções espaciais a partir do Ponto Cinzento.

De acordo com este arranjo conceptual, apresentado através de uma irradiação que traduz o conceito de Ponto Cinzento, enquanto potência activa, os termos *em baixo-em cima*, *à esquerda-à direita*, *atrás-à*

³²⁷ *op. cit.* p. 15.

frente, tanto dizem respeito a dualismos na medida em que definem localizações relativas ao espaço, como ao espaço apreendido na sua totalidade.

Ou seja, dizer *em-cima-de-qualquer-coisa* remete-nos para uma visão dualista, pois apela a um *em-baixo-de-qualquer-coisa*, e vice-versa. Mas, sem um ponto de referência, afirmar *em cima* ou *em baixo* não nos diz nada. Podemos então dizer que os dois termos são idênticos, pelos motivos invocados.

O poder da «unidade dual» revelava-se promissora a Klee, desde que as forças em presença permitissem um vaivém aberto a pontos de vista antagónicos. Tantos quantos pudessem divergir de, ou convergir para, um só ponto.

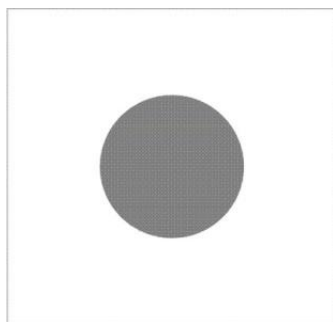
Portanto, esta força assim gerada revelava-se criativa e esclarecedora. Em suma, vantajosa. A metafísica monista de Klee privilegiou o diálogo. Ou ainda, a alternância. Nada tem a ver, portanto, com unilateralidade. Mas sim com unicidade complementar. Trata-se, conforme exposto, do pensamento por opostos, muito comum na época, nomeadamente na estética psicologista. Também Kandinsky recorreu a ele para assumir o seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*, ou Worringer para opor duas tendências: abstracção e *Empatia*.

- **Ponto e linha. Elementos cruciais da metafísica cosmogénica**

O conceito de ponto revela-se fulcral na metafísica kleeneana. Mas de que ponto estamos a falar?

Falamos de um ponto de referência ligado à cosmogénese. Ora, as linhas que dele divergem, em sentidos opostos, decorrem do comportamento dualista desta potência «activa». O ponto em acção. Em expansão bipolar. As linhas que convergem para ele transformam-no em potência «passiva», pois nele terminam o seu percurso linear. A sua energia neutraliza-se. Neste caso, embora animado, o ponto não manifesta os sintomas dinâmicos próprios da vida, permanecendo na sua potência «contida», ou *concentrada*. Numa só palavra, neutra. Um ponto *adormecido* (*schlummerndes*),³²⁸ nas palavras de Klee.

Sendo assim, o ponto pode ser concebido a partir de dois comportamentos metafísicos: estático e dinâmico. Vejamos como é possível interpretar a concepção de «unidade dual» partindo do conceito de potência, «activa» ou «passiva», que é inerente ao ponto, bem como das leis *vivas* do repouso e do movimento – *os elementos de alternância para o procedimento da pintura*, nas palavras de Klee:

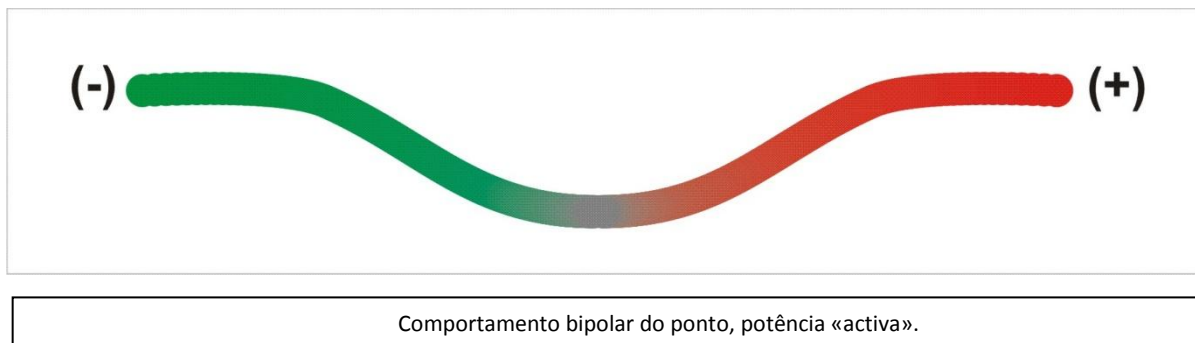


– Enquanto potência «passiva», o ponto *concentra* em si um número ilimitado de pólos opostos, em terreno neutro. Antagonismos inactivos (*adormecidos*), ou em repouso, tendo em conta a ausência de tensão, por não existir qualquer oponente. Monismo neutral.

Comportamento estático do ponto, potência «passiva».

³²⁸ *op. cit.* p. 3.

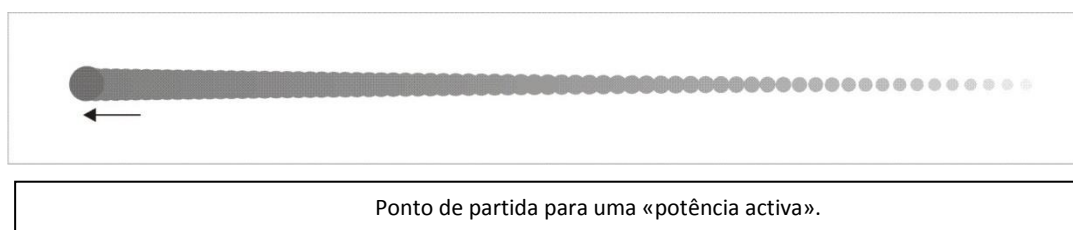
Enquanto potência «activa», o ponto é causa eficiente da linha. Ao agir, o ponto pode mover-se através da tensão entre dois pólos opostos. Por exemplo, negativo e positivo ou vermelho e verde. O ponto torna-se activo, comportando-se como linha. Energia linear bipolar.



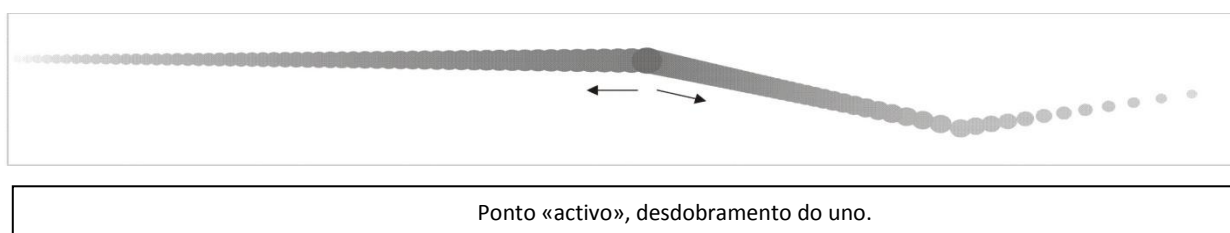
Enquanto elemento primordial da forma, o ponto é um substracto geométrico, pois tudo se desenha a partir do seu movimento expansivo: a linha. Tudo o que existe, existe no ponto. Sem ele, nada pode ser desenhado.

Em suma, enquanto potência «activa», o ponto pode apresentar os seguintes comportamentos:

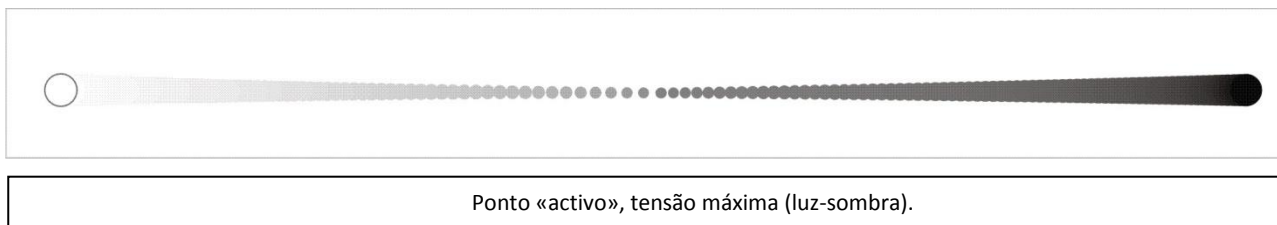
1. Ao abandonar o seu repouso, ao acordar, o ponto deixa-se apoderar pelo movimento. Activando a sua energia, adquire um comportamento linear.



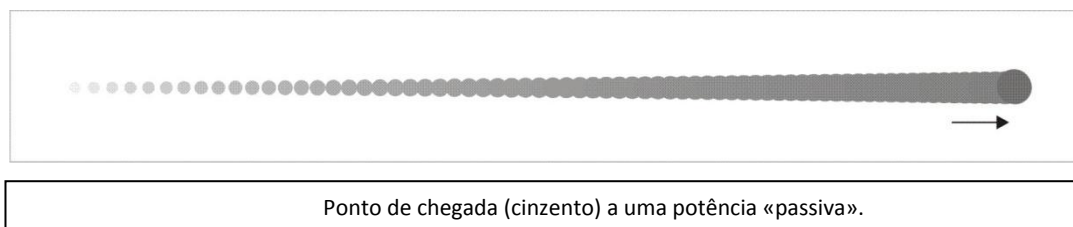
Ao divergir do ponto, a linha dualiza-se, expressando o desdobramento do uno e, conseqüentemente, permitindo a formação de antagonismos que constituem dois pontos de chegada.



Se a potência for equivalente, atinge-se a tensão máxima, neste caso entre branco e preto. Em direcção ao primeiro, um *diminuendo* de sombra ou um *crescendo* de luz, em direcção ao segundo, o oposto.



3. Ao convergir para um ponto fixo, o ponto termina o seu movimento, aniquilando o poder «activo» da linha, concentrando, ou contendo em si, toda a energia em repouso. Neutralizada, portanto. O ponto, novamente *adormecido*, no cinzento. Potência tornada «passiva».



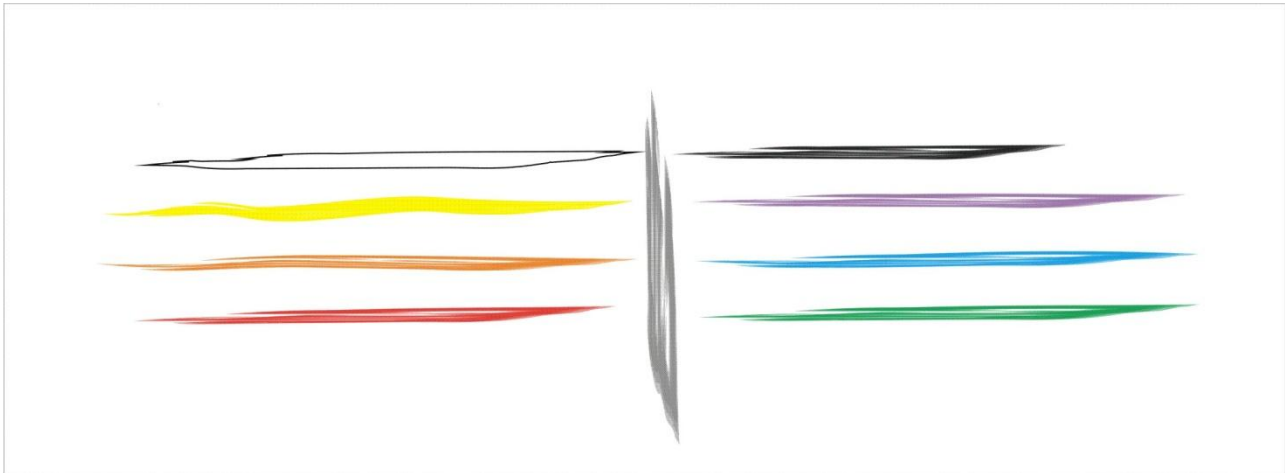
- **O cinzento. Monismo neutral. Dualismo e síntese cromática complementar**

Quando Klee pensou em construir uma Teoria da cosmogénese – o modo como o Universo se expande, desenhando-se – muito provavelmente, ter-se-á interrogado: se a Ciência procura descrever a origem do Universo, porque não há-de a Arte utilizar os instrumentos de que dispõe – o ponto, a linha e a cor – para descrever o *Big Bang*, enquanto fenómeno visual?

Vejamos como esta questão pode estar relacionada com o Ponto Cinzento. Trata-se de um ponto primordial, junto do qual Klee reclamou a presença do cinzento. Mas, por que razão o cinzento e não o vermelho ou o verde, por exemplo?

Ora, se os pares complementares se atraem entre si, necessariamente, esta atracção deve-se à tendência para o uno. Por este motivo, a atribuição de um tom intermédio da escala de claro-escuro ao ponto não foi por acaso. Ela decorre do monismo neutral das cores-pigmento: os pares complementares tendem para o cinzento que, por esse motivo, evidencia a sua unicidade cromática. Desta decorre, por sua vez, a neutralidade do cinzento, tendo em conta que não se lhe conhece nenhuma oposição, o contrário do que acontece com os outros três pares de cores inscritos no círculo cromático, bem como com o branco e o preto. Vejamos como se organiza esta estrutura dualista que sustenta o monismo neutral:

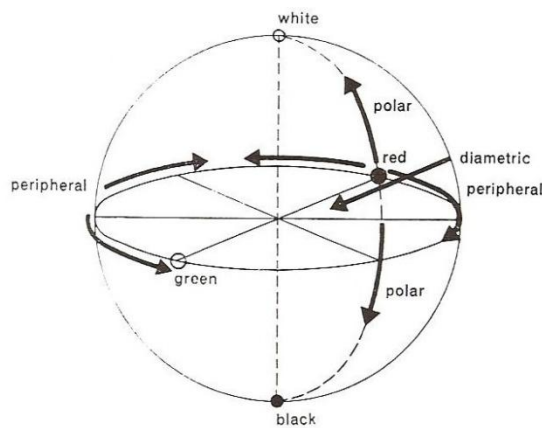
Klee - Monismo neutral



Cores complementares: branco-preto, amarelo-violeta, laranja-azul, vermelho-verde. Cinzento, síntese complementar total.

Segue-se deste enunciado, patente no mapa, a existência de dois casos distintos de dualismo, que permitem dar conta deste monismo neutral. Um caso, em função da intensidade da luz (dualismo quantitativo), o outro caso, em função do contraste cromático (dualismo qualitativo).

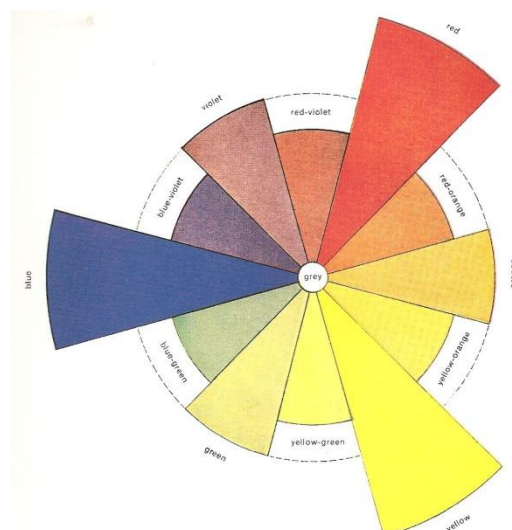
1. O caso do **dualismo quantitativo** diz respeito às gradações tonais. Tem o seu ponto de equilíbrio «entre» branco e preto – o cinzento como intermédio tonal.



Paul Klee, esfera tonal e cromática.

2. O caso do **dualismo qualitativo** diz respeito às singularidades cromáticas decorrentes da oposição «entre» complementares. Tem o seu ponto de equilíbrio na equidistância. Ou seja, o cinzento, enquanto centralidade, está situado no único ponto equidistante da circunferência – o centro, neste caso, do círculo cromático.

Sublinhamos, em Klee, o desejo de privilegiar a intermediação e a equidistância «entre» dualismos cujo paradigma é este *Urpunkt* (*ponto primordial*). Cinzento. Estar «entre» pólos em tensão significa equilíbrio de poderes. Complementaridade. Neutralidade. Em suma, o Ponto Cinzento traduz a representação gráfica da unicidade ontológica, neste caso, do monismo neutral e da síntese complementar «entre» dualismos.



Paul Klee, *Círculo das cores*

Se o ponto só podia ser cinzento, vejamos a argumentação de Klee:

[...] porque nem é branco nem preto, ou porque tanto é branco como preto.³²⁹

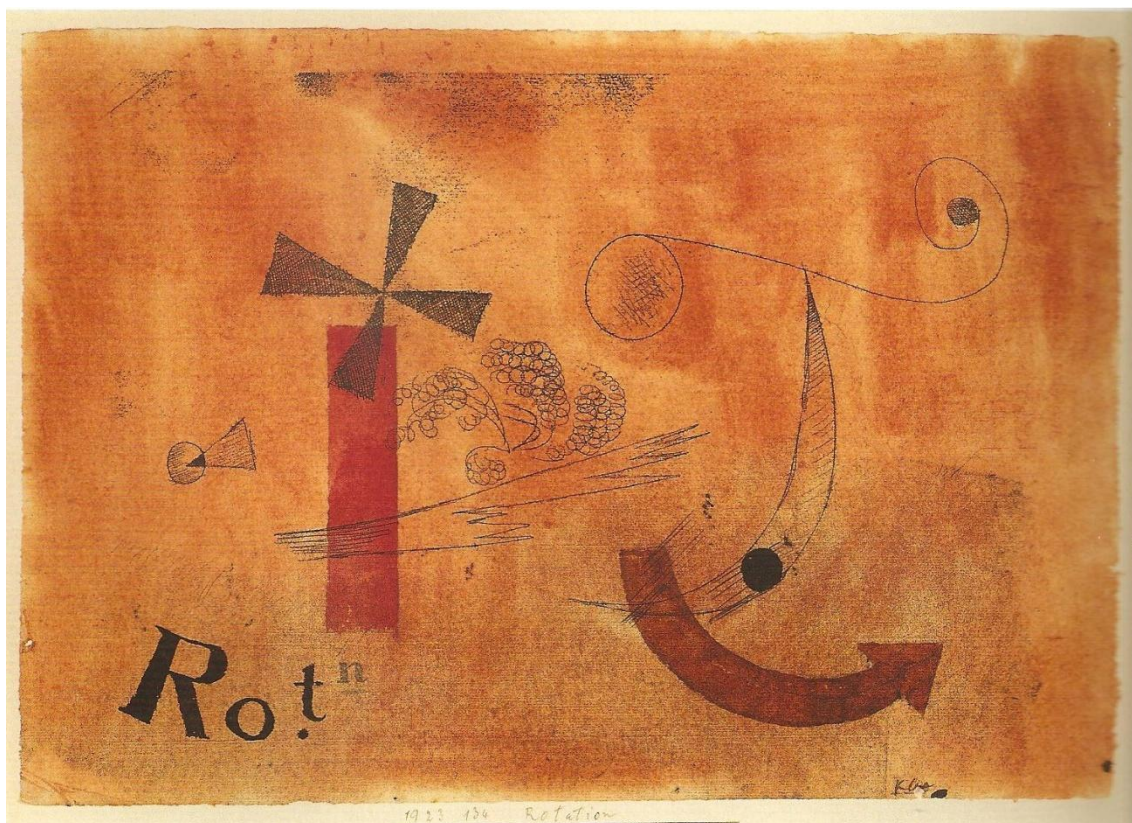
Esta formulação vem ao encontro do nosso problema. Sendo tonalidade neutra, o cinzento *nem é branco nem preto*, ou seja, enquanto unicidade ontológica, branco e preto são elementos constitutivos de uma tonalidade entre claro e escuro. «Entre», a palavra-chave da «unidade dual», em Klee. Mas o cinzento também é *tanto branco como preto*, ou seja, podemos considerá-lo na sua génese bipolar. Ele resulta da mistura de duas cores neutras. Distintas. Opostas e complementares.

Sendo assim, o problema da «unidade dual» resolve-se, no caso das cores, não só numa perspectiva ontológica, mas também epistemológica: um ponto fixo e uma tonalidade intermédia, mas duas versões autónomas e paralelas – branco e preto.

- **Geometria de conceitos. Pensar Deus, visualmente**

Klee inventou uma lógica geométrica na qual os conceitos se desenham. Se transformam em pensamento visual. Um pensar de movimentos e contra-movimentos, como o pêndulo ou a balança. Um olhar que imaginou a seta do tempo, movendo-se no espaço.

³²⁹ E. A., p. 65.



Paul Klee, *Rotação*, 1923

Em suma, o pintor serviu-se dos elementos da forma para desenhar as suas ideias, proporcionando-nos uma sugestiva geometria de conceitos. O carácter do Ponto Cinzento, simultaneamente monista, enquanto unidade, e dual, enquanto oposição claro-escuro, permitiu que Klee o aplicasse na sua ontologia cosmogénica: a união do *estático* e do *dinâmico*. Do repouso e do movimento. Sendo assim, para um *pensamento cósmico*, como o de Klee, o Ponto Cinzento reúne as características necessárias e suficientes para interpretar geometricamente (ou visualmente) a Natureza: Deus. Um Deus que é a Natureza. Vejamos como.

De acordo com Rui Moreira e José R. Croca, Niels Bohr defendia que a mecânica quântica evidenciava de uma forma matematicamente lúcida a existência de um resíduo irracional irreductível que impede o entendimento do mundo:³³⁰ Deus? Consciência universal?³³¹ O Naturante, ao qual só podemos aceder através de dois dos seus atributos, *res extensa* e *res cogitans*, em Bento de Espinosa? O *Duat*, o além dos antigos egípcios, um mundo de sombras onde vivem os mortos? O Ponto Cinzento, em Klee?

³³⁰ José Croca, Rui N. Moreira, *Diálogos sobre Física Quântica, dos Paradoxos à Não-linearidade*, Lisboa, Esfera das Ciências, 2007, p. 186.

³³¹ [...] a Consciência do Observador, esse agente de natureza inteiramente espiritual é, em última análise, o grande garante da existência de uma realidade objectiva. Na ausência de uma Consciência Universal, por conseguinte, Deus, não existe qualquer hipótese de transformação de um mundo de sombras, de partículas virtuais dispersas por todo o espaço e o tempo, em suma, de realidades providas apenas de existência potencial, num único mundo real. *op. cit.* p. 186.

Qualquer destas hipóteses terá sido inventada para interpretar o que escapa ao entendimento humano: a «realidade objectiva», da qual apenas podemos ter traduções científicas, religiosas, visuais, etc. Talvez por este motivo, Klee tenha defendido que o artista se podia desviar do seu ponto de vista humano:

*Mais ainda, deixa que ela [mudança de ponto de vista] te ajude a mudar de pele e imaginar por momentos que és Deus.*³³²

No sentido de que só Deus sabe com que linhas se desenha. Sendo assim, enquanto manifestação de Deus, o artista personificava a própria Natureza, expandindo-se.



Paul Klee, *O criador*, 1934

Deus é esta linha desenhante, desenhando-se pela mão de Klee.

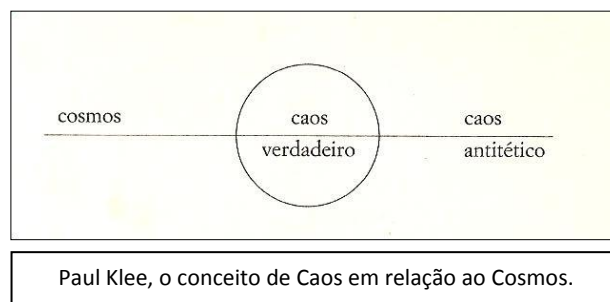
- **Caos verdadeiro (*wirkliches Chaos*). Caos antitético (*gegensätzliches Chaos*). O salto do Ponto Cinzento**

Vejamos qual a solução que Klee propôs para a cosmogénese, sendo que Deus é a Natureza e o artista um simples *mediador* dessa linha desenhante. Apenas um modo de existir. Neste caso, de desenhar.

De que modo se *tornou visível* o Mundo, se desenhou tal como o reconhecemos na visão? Como resolveu Klee de uma forma geometricamente lúcida a existência de um Ponto Cinzento: *um Caos verdadeiro*? Trata-se do mesmo *resíduo irracional irreductível* que escapa ao entendimento humano?

³³² E. A., p. 45.

Klee utilizou o termo *Caos verdadeiro* fazendo apelo ao significado habitual de caos: desordem. Pois, neste sentido, como observou, ele *nunca poderá ser posto num prato da balança ou medido*.³³³ O que significa que o *Caos verdadeiro* diz respeito a uma outra ordem – porventura inacessível ao nosso entendimento –, que não é aquela a partir da qual organizamos a nossa percepção do Mundo. Vejamos como Klee traduziu visualmente esta tese relativa às duas concepções de caos:



O pintor representou uma linha que atravessa, em primeiro lugar, o *Caos Verdadeiro* – a «realidade objectiva», *verdadeira* – que ocupa o lugar central e que está para além das leituras que a Ciência ou a Arte conseguem fazer do livro da Natureza. Este caos é uma totalidade neutra, sem antagonismos; em segundo, o *Caos antitético* que corresponde à nossa leitura bipolar do Cosmos. Nós lemos o Cosmos a partir de uma lente divergente que o desdobra em dois: *tese e antítese*, nas palavras de Klee.

Por todos estes motivos, o Ponto Cinzento definia-se enquanto *não conceito*. Ou seja, está para além da estrutura bipolar do *Caos antitético*.³³⁴

No concept is effective without its opposite. There is no such thing as a concept in itself; generally speaking, there are only pairs of concepts.

Sobre a ausência de antítese, pois *só existem pares de conceitos*, Klee esclareceu: *Se deixarmos que esse conceito se torne fisicamente perceptível (como se fizéssemos um balanço no interior do caos) alcançamos o conceito de cinzento, o ponto em que se decide o devir e o perecer: o Ponto Cinzento*.³³⁵

Onde se *decide* a vida e a morte? Um Ponto Cinzento, aquilo a que os crentes chamam Deus?

Uma vez fixado no *Caos verdadeiro*,³³⁶ o ponto *torna-se visível*. Ou seja, acessível, enquanto fenómeno visual.

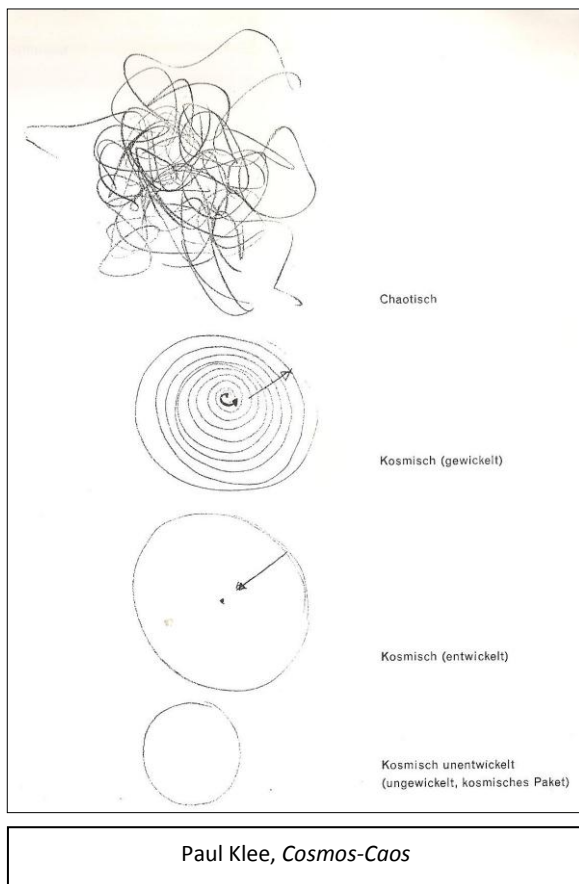
³³³ *op. cit.* p. 64.

³³⁴ *O caos enquanto antítese não é o caos real e autêntico [Caos Verdadeiro] mas sim um conceito com uma posição determinada em relação com o conceito de cosmos. O verdadeiro caos pode ser nada ou algo adormecido, morte ou nascimento, dependendo do predomínio da vontade ou da ausência da vontade, do querer ou do não querer.*
op. cit. p. 64.

³³⁵ *op. cit.* p. 65.

³³⁶ *O caos verdadeiro nunca poderá ser pesado ou medido.*

*A point in chaos: once established the grey point leaps (springt) into the realm of order.*³³⁷



Trata-se de um acontecimento que diz respeito à realidade visual. Ao visível. Dir-se-ia que o Ponto Cinzento espacializou o tempo, pois passou de um movimento invisível, *caótico*, pura duração, para um instante que se fixou, *tornando-se visível* no espaço cósmico: o ponto *envolto* (*gewickelt*) numa espécie de novo cósmico. Podemos depois imaginar este ponto primordial redondinho. Um corpúsculo. Um ponto *desenvolto* (*entwickelt*), ocupando uma posição central. E, por fim, um *pacote cósmico, não envolto* (*Kosmisches Paket, ungewickelt*).³³⁸ Se assim for, então, de acordo com Klee, o Ponto Cinzento deu um *salto do caos para a ordem*, começando a desenhar o mundo dualista que conhecemos. Tornando-se acessível a uma leitura visual. Por esta razão Klee ambicionava *habitar no seio da natureza, o húmus da criação, onde está guardada a chave secreta de todas as coisas*.³³⁹ O Caos mais

verdadeiro. Deus. O Ponto Cinzento, *onde se decide o devir e o perecer*.

- **O epitáfio de Klee. Perto de Deus, mas não o suficiente**

*A minha paixão (Glut) é mais do tipo dos mortos ou dos que ainda não nasceram. [...] Talvez falte à minha arte uma forma apaixonada de humanidade. Não amo os animais nem o conjunto dos seres com um coração terreno.*³⁴⁰

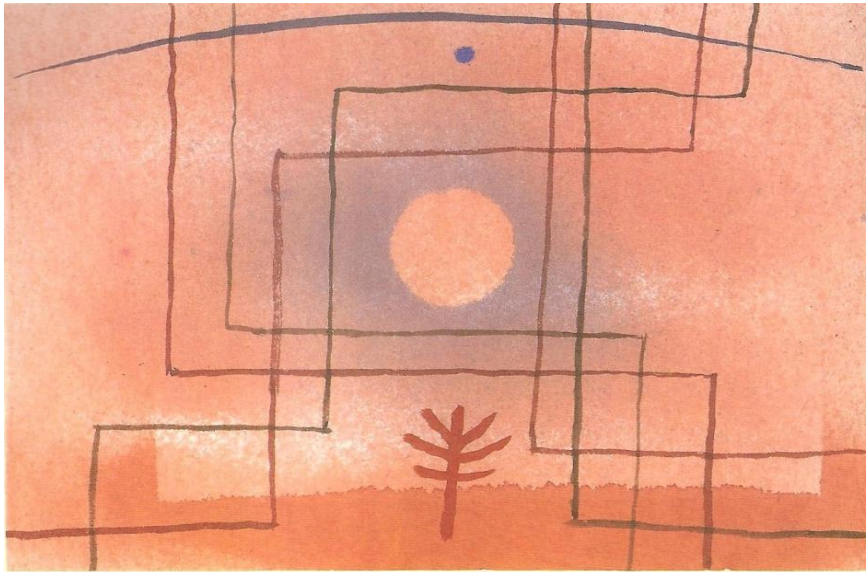
op. cit. p. 64.

³³⁷ E. A. I, p. 4.

³³⁸ *op. cit.* p. 2.

³³⁹ E. A., p. 35.

³⁴⁰ *op. cit.* p. 16.



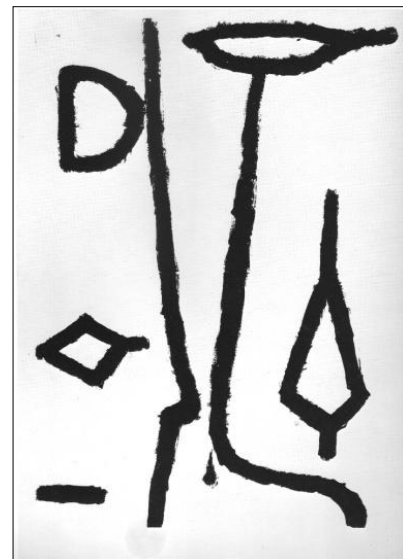
Paul Klee, *Plantar de acordo com as regras*, 1931

Vivendo com um pé na Terra e outro no Cosmos, sentindo-se incapaz de amar a Natureza com um *coração terreno*, Klee escreveu estas palavras que se podem ler no seu epitáfio, junto da campa onde está enterrado no cemitério da Schlosshalle, em Berna.

*En ce monde nul ne peut me saisir
Car je réside aussi bien chez les morts
Que ceux qui ne sont pas nés.
Un peu plus près du cœur de la création qu'il n'est d'usage,
Et pourtant bien trop éloigné.*³⁴¹

Podemos imaginar que Klee falou desta sua visão mística a Kandinsky, depois das aulas, os dois sentados na mesa do jardim da Casa dos Mestres:

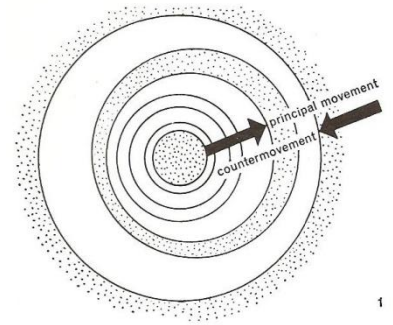
– Bem sei que se sente próximo da Natureza. Mas, por que razão *mais do que é habitual*, mas não o suficiente? perguntou Kandinsky.



Paul Klee, *Sofrimento*, 1940

³⁴¹ Paul Klee, *Théorie de l'Art Moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, p. 4.
Abreviatura utilizada: T. A. M.

– Por que a minha humanidade não me permite. Contudo, a minha *paixão* cósmica conseguiu levar-me mais longe do que é *habitual*, razão pela qual habito «*aussi bien*» *junto dos mortos, como dos que ainda não nasceram*. Ora, esse local entre a morte e a vida define-se geometricamente no *Ponto Cinzento*. Imagino um ponto onde todos os dualismos que nele convergem se podem igualmente expandir, num jogo entre movimento³⁴² e contra-movimento.



Paul Klee, movimento principal e contra-movimento.

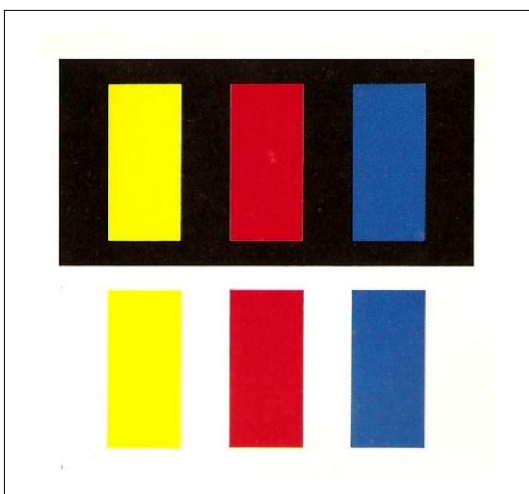
Como era seu hábito, Klee desenhou aquilo que tentou explicar:

– «Entre» cada dualismo, o ponto, enquanto elemento mediador e concentração de complementaridades. De acordo com este pensamento geométrico, vejamos como é possível aplicá-lo, por exemplo, à dimensão ética:

*O mal não deve ser um inimigo triunfante ou humilhante, mas uma força, que colabora na criação.*³⁴³

Aliás, da tensão entre pares decorre o princípio de eficácia dos próprios conceitos. Não funcionando como inimigos, mas como colaboradores, como o mal e o bem, os dualismos constituem uma estrutura dinâmica que nos permite organizar o conhecimento do mundo, onde tudo é relativo. Uma formiga pode parecer pequena perto de um elefante, ou grande perto de um grão de areia. Uma questão de proporcionalidade e da nossa capacidade de relativização.

Do mesmo modo, a intensidade luminosa de um retângulo amarelo, por exemplo, varia consoante está sobre um fundo branco ou sobre um fundo preto. Porque o amarelo, uma cor clara, sobressai sobre uma cor escura. E não o inverso.



Johannes Itten, efeito espacial nas cores.

³⁴² *There was just one thing – mobility, the prerequisite for change from this primordial state.*

E. A. I, p. 19.

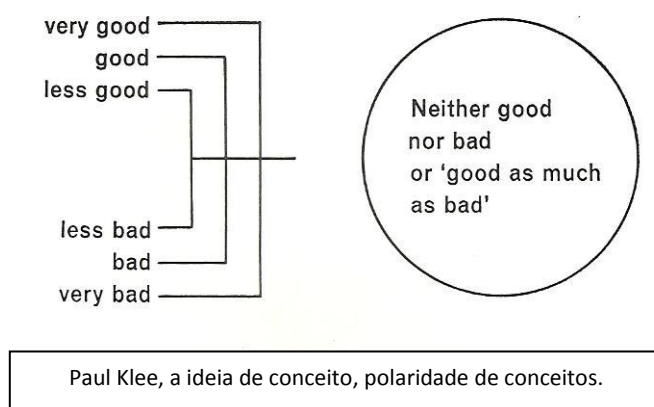
³⁴³ E. A., p. 42.

– Exactamente, tudo depende do *efeito óptico-psicológico* que a luz provoca na visão humana, concluiu Kandinsky.

– Entre o claro e o escuro, entre o grande e o pequeno, existem infinitas possibilidades, inclusivamente em relação aos pólos antitéticos, – respondeu Klee, acrescentando:

The opposing positions are not fixed; they may slip past one another. Only one point is fixed, the central point in which the concepts lie dormant. [O Ponto Cinzento]³⁴⁴

E voltou a desenhar:



– Ao fixar-se no *Caos verdadeiro*, o Ponto Cinzento – (*neither, as much as*) *nem branco nem preto ou tanto branco como preto* –, abre caminho à trama dualista em que a vida humana inevitavelmente se tece.

– O *Caos antitético*, concluiu Klee.

• Um novo naturalismo: um caminho até Bento de Espinosa?

Há muitos caminhos para chegar a Espinosa. Uns mais directos, outros menos, como o de Klee, mas que, em todo o caso, se aproximou da lente de geómetra com que o filósofo observou a Natureza. O nosso objectivo é mostrar em que moldes essa aproximação se poderá concretizar, tendo em conta, desde já, que Deus, em Espinosa, se confunde inteiramente com a Natureza, quer seja produzida, Natureza naturada, quer seja produzindo-se a si mesma, Natureza Naturante.³⁴⁵

³⁴⁴ E. A. I, p. 15.

³⁴⁵ [...] *deve entender-se por Natureza naturante o que existe em si e é concebido por si, ou por outras palavras, aqueles atributos da substância que exprimem a essência eterna e infinita, isto é, (...) Deus, enquanto é considerado como causa livre.*

Por Natureza naturada, porém, entendo aquilo que resulta da necessidade de Deus, ou por outras palavras, de qualquer dos atributos de Deus, isto é, os modos dos atributos de Deus, enquanto considerados como coisas que existem em Deus e não podem existir nem ser concebidas sem Deus.

ET. I, prop. XXIX, dem.

Bento de Espinosa, *Ética*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992, p. 151.

Abreviatura utilizada: RD

Considerando que a Natureza se expande nos seus modos, focalizamos a nossa reflexão no *princípio de expansão*³⁴⁶ das coisas materiais, de que nos falou Maria Luísa Ribeiro Ferreira, com a seguinte ressalva: a Extensão, enquanto atributo, não pode ser confundida com os modos extensos, pois ela não é só matéria, mas também o princípio que determina a manifestação de Deus enquanto (*quatenus*) este se exprime nas coisas corpóreas.

Mas, como ligar Espinosa a Klee, passando por Kandinsky? A nossa questão crucial.

Observador atento de *pequenas coisas*, como a metamorfose das plantas, que reflectem o movimento contínuo do Universo, Klee transformou-se num pintor naturalista. Definiu esta sua tendência como um *Romantismo que se dissolve no universo*. Vejamos qual o sentido destas palavras que nos permitem definir alguns pontos de encontro com Espinosa. E, por muito remotos que sejam, parecem-nos, no entanto, interessantes para a nossa reflexão, na medida em que contribuem para clarificar a opção naturalista em Klee.

Assim sendo, é preciso ter em conta que os rumos da pintura naturalista constituíam um tema de debate na altura em que Klee e Kandinsky ensinavam no Bauhaus, em Weimar. Nomeadamente, no ano de 1922, quando *Das Kunstblatt* lançou um inquérito para apurar se a pintura evoluía, ou não, para um novo naturalismo. Uma forma de olhar e de pintar a Natureza. Kandinsky respondeu a este desafio, recorrendo à sua tese principal que remonta ao movimento Der Blaue Reiter (1912) – *a questão da forma em princípio não existe* –, observando, neste sentido:

*Complete harmony between “form” and “content”, where form = content and content = form, can only exist if it is the content that creates the form. And this remains the same in every art, and in every period of art.*³⁴⁷

Kandinsky não estava preocupado com a questão da forma naturalista, datada e rotulada, mas com uma fórmula mágica para o seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte: forma=conteúdo e conteúdo=forma*. Qualquer opção naturalista devia aceitar esta *harmonia completa*. Ou seja, a homogeneidade e a reciprocidade entre o exterior de um interior (forma) e o interior de um exterior (conteúdo). Para ele, o fenómeno artístico desdobrava-se nestas duas versões, mas que, na verdade,

³⁴⁶ *Encontramos o mesmo dinamismo vivo no atributo extensão, o princípio de expansão das coisas materiais, a matriz comum onde todas as coisas vão buscar o ser e a inteligibilidade.*

apud Maria Luísa Ribeiro Ferreira, *Espinosa, uma filosofia da vida, uma filosofia de vida in Spinoza, ser e agir*, Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Diogo Pires Aurélio, Olivier Feron (org.), Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 67.

Adoptámos a designação de *princípio de expansão* para nos referirmos à Extensão enquanto produção e conservação das coisas materiais no ser.

³⁴⁷ C. W. A., p. 482.

correspondiam a uma só realidade: a obra de arte, um todo orgânico que nunca é igual à soma das suas partes.

Ora, se Klee tivesse respondido ao mesmo inquérito, podia eventualmente tê-lo feito também a partir da sua tese principal: *a arte não reproduz o visível, torna visível*. Pois, para ele, estava em causa o abandono da *reprodução* (ou imitação) da Natureza naturada – em termos visuais, o visível – para, em seu lugar, *tornar visível* a Natureza naturante, o não-visível. Versão «A» e versão «B», por hipótese.

A proposta de Klee assentava na profunda crença de que «A» era um *exemplo* (*Beispiel*) de «B». Por conseguinte, se a versão «B» estava na origem da versão «A», então era essa que interessava ao novo naturalismo. Enquanto Kandinsky procurava a origem espiritual da forma, Klee, procurava a sua origem naturante.

Se, para este último, *a arte é uma imagem da criação*. *É sempre um exemplo, assim como o mundo terrestre é um exemplo do cosmos*,³⁴⁸ qual o significado do termo *exemplo*?

Se não havia transcendência no acto de criar, se o artista era um simples *mediador* da Natureza naturante, nela se integrando inteiramente, e não um criador, imitando as formas da Natureza naturada, vejamos o que acontece se substituirmos o termo *exemplo* por «modificação» ou «modo de existir» e o termo *criação* por «força criadora»:

A arte é uma imagem da «força criadora».³⁴⁹ *É sempre uma «modificação», assim como o mundo terrestre [natureza naturada, versão «A»] é uma «modificação» do cosmos [natureza naturante, versão «B»].*

A partir desta substituição, que nos parece fazer todo o sentido, pelos motivos invocados, constatamos que Klee se aproximou da concepção monista de Natureza, em Espinosa, na medida em que considerou, em primeiro lugar, a existência de uma «força criadora» que se modifica, se expande, ou se desenha nas coisas materiais. Em segundo lugar, o *mundo do terrestre* – no sentido de mundo produzido – que é sempre um *exemplo do cosmos* – no sentido de um mundo que se produz continuamente.

Na verdade, o novo naturalismo de Klee fundamentou-se neste *princípio de expansão* das coisas materiais: o elo de ligação a Espinosa. O pintor reconheceu este mesmo dinamismo vivo nas *forças geradoras de formas*: a seiva que estrutura internamente a folha de plátano, determinando assim os seus contornos pontiagudos, enfim, *pequenas coisas* que ensinava aos seus alunos no Bauhaus, mas que manifestavam o poder infinito da Natureza ou Deus, expandindo-se.

³⁴⁸ E. A., p. 44.

Kunst Verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein komisches Beispiel ist.

E. A. I, p. 79.

³⁴⁹ Espinosa não subscreveria o termo criador pois a sua filosofia imanentista nega a criação.

Assim sendo, a Natureza surge, em Klee, como causa imanente e não transitiva³⁵⁰ das coisas materiais. Também em Espinosa, a Natureza dá vida aos modos³⁵¹ extensos a partir de si mesma, produzindo-se ou, num registo visual, desenhando-se numa linha que se expande nos corpos físicos. Todos eles têm algo em comum, fazem parte de um corpo³⁵² em expansão: Deus, *coisa pensante* e *coisa extensa*.

Ora, a ligação que pretendemos fazer entre o desenho divino, em Espinosa, e o novo naturalismo, em Klee, começa na forma e no índice de refração das lentes com que o filósofo leu o livro da Natureza: ora utilizou uma lente convergente para constatar a unidade ontológica de Deus, ora utilizou uma lente divergente³⁵³ para desdobrar Deus em dois pontos de vista autónomos que constituem uma lógica de alternância: tanto pode ser considerado no atributo pensamento, como no atributo extensão.

Recorrendo às palavras de Maria Luísa Ribeiro Ferreira, vamos interpretá-las num registo visual, pois, na verdade, e em última instância, é aquele que interessa ao pintor:

Deus pensa-se [«expande-se»] e *ao pensar-se* [«expandir-se»] *age produzindo* [«desenhando»] *“tudo aquilo que pode caber ou ser contido no seu intelecto divino”, como nos é dito na proposição XVI de Ética I.*³⁵⁴

Até aqui temos vindo a considerar o atributo matéria. Mas pensamento e extensão são duas manifestações da mesma realidade: Deus ou Natureza, conforme exposto. Sendo assim, como se expressa este desenho divino simultaneamente nos dois atributos através dos quais o percebemos?

*Se tudo vive em Deus, nada é isolado ou inerte,*³⁵⁵ vejamos o que nos é dito por Espinosa no escólio da proposição VII de Ética II:

*Por exemplo: um círculo existente na Natureza e a ideia do círculo existente, a qual existe também em Deus, são uma e a mesma coisa, expressa por atributos diferentes.*³⁵⁶

³⁵⁰ *Deus é causa imanente de todas as coisas, e não transitiva.*

ET. I, prop. XVIII, RD, p. 137.

As causas finais nada mais são do que ficções do espírito humano.

op. cit. prop. XXXVI, ap., RD, 169.

³⁵¹ Os modos não acrescentam nada a Deus, pois são apenas modos de existir, manifestações de Deus. Deus é um só indivíduo.

³⁵² Embora Espinosa tenha referido que Deus não tem um corpo (Et.I, prop. XV, esc. RD, p. 123), podemos considerá-lo um corpo em expansão, tomando o termo corpo em geral, como matéria.

³⁵³ Não deixa de ser curioso constatar que o comportamento da luz numa lente, tanto pode ser de convergência, como de divergência, consoante a sua forma seja, respectivamente, convexa ou côncava. Nada que fosse estranho a Espinosa.

³⁵⁴ Maria Luísa Ribeiro Ferreira, *Espinosa, uma filosofia da vida, uma filosofia de vida in Spinoza, ser e agir*, Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Diogo Pires Aurélio, Olivier Feron (org.), Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 66.

³⁵⁵ *apud op. cit.* p. 66.

³⁵⁶ ET. II, prop. VII, esc., RD, p. 204.

Ora, *um círculo existente na Natureza* – e, por hipótese, também no desenho – e *a ideia de círculo existente* remete-nos para a tese de Kandinsky: *forma=conteúdo*, e vice-versa. Estamos perante o desdobramento de uma só realidade. É precisamente isto que acontece na génese do visível, pois o olhar do pintor não só desdobra a realidade em duas partes, interior e exterior, como a dobra, fazendo-as «coincidir» numa só. Ou seja, por outras palavras, em Kandinsky:

*Form is the external expression of inner content.*³⁵⁷

O que significa: *um círculo existente* no desenho é a expressão material da *ideia de círculo existente*. Traçar um círculo no papel, *torná-lo visível* ou *existente*, implica que ele se pense em nós, enquanto conteúdo (ou *ideia de*). Ora, se, em Espinosa, estes dois círculos – o *existente* e a *ideia de existente* –, *são uma e a mesma coisa, expressa por atributos diferentes*, podemos concluir então que *forma=conteúdo*, do mesmo modo que *extensão=pensamento*. E se assim for, a tese kandinskiana aproximou-se do desenho divino exemplificado por Espinosa através do caso dos dois círculos.

Deus dá vida às coisas espirituais e materiais a partir de si mesmo, actuando como causa imanente, o que faz dele uma *essência activa*.³⁵⁸ Assim sendo, *Deus, ao «expandir-se», age «desenhando»* os círculos existentes na Natureza, as mesmas linhas vivas que um simples *mediador* naturalista, como Klee, ambicionava desenhar, animando-as. Ora, se *a vida é Deus e não é uma maneira de revelar a Substância pois coincide com ela*,³⁵⁹ em Espinosa, então o desenho, em Klee, devia «coincidir» com o desenho divino. E se a vida da extensão se revela nos modos, podemos estabelecer uma nova aproximação ao naturalismo kleeneano, precisamente através da maneira como essa revelação se faz. Vejamos como Maria Luísa Ribeiro Ferreira descreveu este aspecto do pensamento espinosano, focalizando-nos num ponto:

*Primeiro no modo infinito imediato que é o movimento e o repouso – Deus enquanto extensão produz uma quantidade infinita de movimento e repouso.*³⁶⁰

³⁵⁷ C. W. A., p. 237.

³⁵⁸ *A potência de Deus é a sua própria essência.*

Et. I, prop. XXXIV, RD, p. 163.

[...] *Deus não é senão a essência activa de Deus.*

op. cit. prop. III esc., RD, p. 201.

³⁵⁹ Maria Luísa Ribeiro Ferreira, *Espinosa, uma filosofia da vida, uma filosofia de vida in Spinoza, ser e agir*, Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Diogo Pires Aurélio, Olivier Feron (org.), Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 64.

³⁶⁰ [...] *depois no modo infinito mediato que é a “facies totius universi”, ou seja, o conjunto de corpos físicos que interactuam, originando constantemente novas combinações e sendo a causa eficiente de novos corpos. Finalmente nos corpos. Estes não são meras máquinas ou agregados de peças. Há neles uma “ratio” ou proporção, uma estrutura organizada que lhes dá individualidade, poder de adaptação e capacidade relacional.*
op. cit. p. 67.

E o que faz o pintor, senão produzir uma quantidade infinita de movimento – linhas, elemento visual dinâmico – e de repouso – pontos, elemento visual estático? Não são esses os meios de que ele dispõe para dar vida à matéria, ou seja, para construir uma estrutura formal organizada? Aliás, Kandinsky, mestre da forma no Bauhaus, sublinhou o que para ele e para Klee era uma evidência:

*Laws of nature are living laws, since they unite within themselves the static and the dynamic.*³⁶¹

Ou seja, o ponto, enquanto repouso, e a linha, enquanto movimento. Sendo que ela traduz o comportamento dinâmico do ponto. No seu desejo de desenhar, ele move-se, recorrendo a uma energia linear.

No entanto, embora Deus, em Espinosa, varie infinitamente de modos, é preciso sublinhar aqui que, [...] *a Natureza inteira é um só Indivíduo cujas partes, isto é, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem qualquer mudança do Indivíduo na sua totalidade.*³⁶²

Talvez também por esta razão, Klee tenha considerado que o pintor naturalista se devia interessar sobretudo pelas *forças geradoras de formas*, e não apenas pelas *formas acabadas*. Ou seja, sobretudo pela Natureza desenhando-se, e não apenas pela Natureza desenhada.

Espinosa considerou uma extensão activa bem diferente de Descartes, para quem a matéria era massa inerte, animada por um Deus exterior a ela. Klee subscrevia certamente o *princípio de expansão* nas coisas materiais que o geómetra da Natureza observou com as suas duas lentes: uma convexa, outra côncava.

Sendo assim, ao aceitarmos esta Natureza que se desenha a si própria, animando todos os modos – aquela que interessava ao pintor –, estamos certamente a definir o fio condutor do novo naturalismo de Klee, um *Romantismo que se dissolve no universo*, conforme exposto. Cabia ao pintor alargar o seu ponto de vista *terrestre à Natureza inteira*, tornando-o «coincidente»:

*A arte joga um jogo inconsciente com as coisas últimas, mas acaba por chegar lá!*³⁶³

- **A cosmogénese enquanto *Big Bang* formal**

No entanto, está ainda por explicar como foi possível a Klee situar a cosmogénese num ponto. Na verdade, só o seu *pensamento cósmico*³⁶⁴ podia levá-lo a imaginar geometricamente esta aventura cosmogónica.

³⁶¹ C. W. A., p. 704.

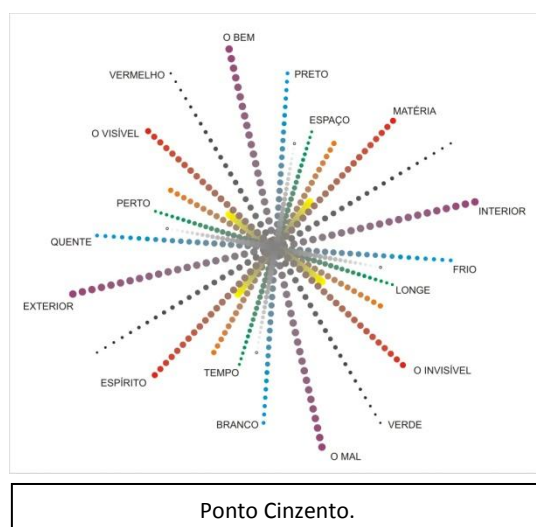
³⁶² Et. II, prop. XIII, esc., RD, p. 219.

³⁶³ E. A., p. 44.

³⁶⁴ *Em mim o pensamento da terra recua perante o pensamento cósmico. O meu amor é distante e religioso. op. cit. p. 16.*

Enquanto *intersecção de caminhos*, o ponto pertencia ao domínio cósmico, pois nele se cruza um número infinito de linhas. Ou seja, tudo o que existe. O próprio homem foi concebido, por Klee, como um *ponto cósmico*.³⁶⁵ Através desta geometria metafísica, o pintor imaginou a cosmogénese formal, o mundo desenhando-se:

*Chegou-se ao momento cosmogénético. A fixação de um ponto no caos que, tendo como princípio a concentração, só pode ser cinzento, confere a este ponto um carácter essencialmente concêntrico. Dele irradia em todas as direcções a ordem deste modo despertada.*³⁶⁶



Concebido como *momento cosmogénético*, o Ponto Cinzento pode ser comparado à Teoria do *Big Bang* da Origem do Universo, a que Georges Lemaître chamou a *Hipótese de um átomo primordial*. Segundo ele, todo o Universo (não somente a matéria, *mas também o próprio espaço*) estaria *compactado* num único átomo – *átomo primordial*. *Ovo cósmico*, em Lemaître.³⁶⁷ *Pacote cósmico*, em Klee.

Ora, para um pintor como Klee, este ponto atómico encontrava a sua correspondência no elemento primordial da génese da forma: o ponto geométrico. Não sabemos se Klee conhecia as ideias deste conhecido padre belga, físico e astrónomo, que se interessou pela Teoria da Relatividade e se encontrou por diversas vezes com Albert Einstein. Seja como for, o Ponto Cinzento representa a origem do Cosmos

³⁶⁵ *Na minha obra o ser humano não é espécie, mas sim um ponto cósmico.*
op. cit. p. 17.

³⁶⁶ *op. cit.* p. 65.

³⁶⁷ *A hipótese de Lemaître estipula que todo o universo (não somente a matéria, mas também o próprio espaço) estava comprimido num único átomo chamado de "átomo primordial" ou "ovo cósmico". O estudioso afirmava que a matéria comprimida naquele átomo se fragmentou numa quantidade descomunal de pedaços e cada um acabou se fragmentando em outros menores sucessivamente até chegar aos átomos actuais numa gigantesca fissão nuclear. Foi Lemaître portanto quem propôs a Teoria do "Big Bang", mais tarde desenvolvida por George Gamow.*
http://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Lemaître

numa perspectiva filosófica, partindo de noções geométricas e da Teoria da cor. Em suma, da gramática visual. Senão, vejamos o que o pintor referiu em relação à centralidade do Ponto Cinzento no Cosmos:

*A elevação de um ponto a valor central constitui o momento cosmogénético. A este processo corresponde a ideia de todo o princípio (por exemplo, a criação), ou melhor, o conceito de ovo.*³⁶⁸ [O ovo cósmico de Lemaître]

Mas, por que razão *ou melhor*? Na verdade, Klee não se referia à criação na concepção judaico-cristã, mas porventura ao *átomo primordial* de Lemaître, ou seja, a uma única potência *compactada*. Sendo assim, o ponto foi determinado a agir necessariamente, actualizando-se numa linha desenhadora e conservadora de si mesma.

Para Klee, a fixação de um ponto no Caos permitiu a expansão de *cinco átomos vivos*.³⁶⁹ São eles o branco e o preto, elementos extremados de uma escala de tonalidades. E o vermelho, o azul e o amarelo, as três cores primárias. Este *Big Bang*, princípio expansivo, nada tem a ver, portanto, com um criador de atributos antropomórficos desenhando o seu mundo. Ele parte de um ponto, fixo no meio da confusão de um *Caos desordenado*, ou seja, de uma ordem que não nos é familiar, pois vivemos num mundo dualista. Ou, pelo menos, é assim que o entendemos, de acordo com Klee, que observou:

*“Cosmogenetically” speaking, it is a mythical primordial state of the world, from which the ordered cosmos develops, step by step or suddenly, on its own or at the hand of a creator.*³⁷⁰

Klee fala-nos na possibilidade de o Mundo se ter engendrado a si próprio, tese que nos parece mais adequada ao novo naturalismo, conforme exposto. É evidente que não estava seguro, pois o Mundo também podia ser obra de um criador. Nem tão-pouco a hipótese de um *Big Bang* era infalível. No entanto, arriscou os seus postulados sobre estas duas questões que temos procurado interligar.

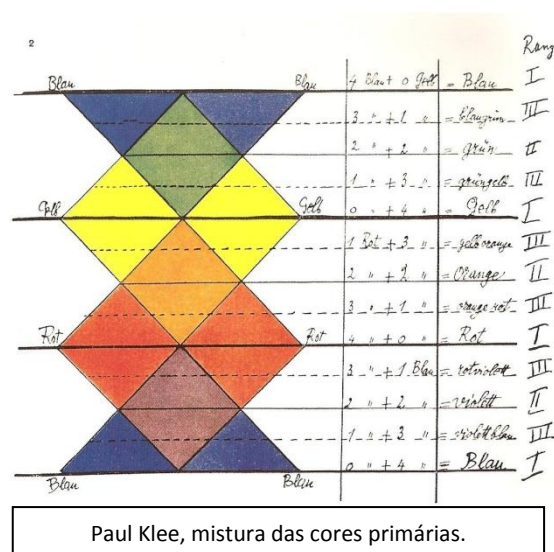
Se partirmos da Teoria do Ponto Cinzento, o *momento cosmogénético* só podia acontecer no berço geométrico da forma: o ponto no seu movimento linear, desenhando no espaço-tempo. Para além disso, este ponto fixo no *Caos antitético* – pois só assim, ele podia estar entre antagonismos – só podia ser cinzento. Trata-se de uma tonalidade que resulta da síntese das três cores primordiais: azul, amarelo e vermelho. Para além da tensão entre branco e preto, a que aludimos há pouco, existe ainda mais um argumento ontológico da unicidade do cinzento: ele contém em si a totalidade do círculo cromático.

³⁶⁸ E. A., p. 65.

³⁶⁹ De acordo com a teoria das cores kleeneana, este *ponto vivo primordial*, cinzento, possuía “alguns átomos vivos, cinco pigmentos elementares vivos, ideais e determinantes da forma” observou Klee.

op. cit. p. 64.

³⁷⁰ E. A. I, p. 9.



Ora vejamos por que razão assim é. O arranjo dualista do círculo cromático permite-nos observar três conjuntos de cores complementares. Mas o que acontece quando o pintor mistura estes pares de pigmentos coloridos na sua paleta?

Não só da mistura das três cores primárias, mas também da mistura de uma cor primária com a sua oponente secundária, o resultado é sempre o mesmo. Ou seja, o cinzento, monismo neutral, onde todas as tensões dualistas cessam pela ausência de oposição, concentrando-se assim num único ponto.

Por exemplo, o caso da mistura do vermelho com o verde. Qual a razão da tendência para o cinzento quando estas duas cores se juntam, formando uma só? É preciso ter em conta, em primeiro lugar, que esta regra se aplica a qualquer caso que contenha em si os três pigmentos primordiais. Em segundo, resultando o verde da síntese entre duas das três cores primárias – o amarelo e o azul –, quando misturado com a sua oponente, o vermelho, que não contém em si qualquer vestígio das outras duas cores que deram origem ao próprio verde, só pode tender para o cinzento. Neste caso, mais ou menos avermelhado ou mais ou menos esverdeado.

Em suma, para finalizar, está demonstrado que os alicerces do edifício conceptual kleeneano assentam numa estrutura de «unidades duais» de que a Teoria do Ponto Cinzento – e todas as implicações filosóficas que dela decorrem – se revela um exemplo paradigmático.

Terceiro Ponto de Vista

O enigma da visão

Plano A - Um olhar e um ouvido inabituais, em Kandinsky

Plano B - Um olhar para além das aparências, em Klee



Terceiro Ponto de Vista – O enigma da visão

Plano A – Um olhar e um ouvido inabituais, em Kandinsky

- **A presença expectável do objecto na pintura. O objecto pictórico e a matéria-prima da visão**

Kandinsky via e ouvia de uma maneira fora do habitual. Pois, para ele, *o mundo soa*, como sabemos. Qual o significado deste *soar*? É o visível que *soa*? É a matéria? Qual o alcance desta estranha maneira de ver o Mundo? Vejamos três tópicos possíveis para a nossa reflexão que decorrem do compromisso ontológico de Kandinsky com *o espiritual na Arte*.

Em primeiro lugar, soar significa emanar. Sair de. Mas então o que é que sai, de onde sai e para onde vai? Kandinsky considerou que a matéria podia ser uma forma de energia – e é –, possuindo, por isso, uma qualidade espiritual. Sendo assim, havia a possibilidade de a matéria emanar *energias espirituais* que só um olhar e um ouvido inabituais conseguem captar. Por isso, observou: *o mundo soa*. Ou seja, vibra *como* o som, propagando-se através de ondas mecânicas que perturbam a matéria. O que significa que não se tratava de um som, mas de uma sonoridade (*Klang*). A sua peculiaridade era ser «inaudível», pois, na verdade, estamos a falar de uma vibração espiritual que atinge a alma humana: *o instrumento das mil cordas*.³⁷¹

Em segundo lugar, a captação desta matéria-energia – ou do visível, se a pensarmos em termos visuais –, diz respeito a uma actividade inter-sensorial que nos importa conhecer, pois ela está na origem das teses kandinskianas que envolvem o fenómeno da visão humana.

Em terceiro lugar, as ondas de luz que nos permitem ver, depois de estimularem a retina, atingem um instrumento vibrátil – a alma – que deve estar afinado e receptivo de maneira a reagir de uma forma adequada e enérgica ao mais pequeno toque nas suas cordas. Como o faz um *bom violino*, observou Kandinsky.

Colocam-se agora algumas questões essenciais para o enigma da visão, que nos podem ajudar a entender o modo como Kandinsky resolveu uma das suas teses principais: o primado do conteúdo sobre a forma. Do espírito sobre a matéria. Do interior sobre o exterior. O que une esta dupla face do fenómeno? O que e como vemos? Existe alguma relação entre a matéria-prima da visão e os elementos visuais que os pintores usam nas suas telas? Terá Kandinsky suspeitado disso?

Ora, sabe-se hoje, através da Neurociência, que a matéria-prima utilizada na visão e na pintura é rigorosamente a mesma – elementos de natureza abstracta – linhas, formas, manchas de cor. Se assim for, precisamos agora de recordar o que Kandinsky entendia por *conteúdo*:

³⁷¹ D. E. A., p. 60.

[...] não é um texto literário (que pode em geral fazer parte de um quadro ou não) mas a soma das emoções provocadas pelo meios puramente pictóricos.³⁷²

Se não é um texto literário, significa que não precisa de «ser», mas que pode «ter», ou dele *fazer parte*, uma narrativa que os nossos olhos reconheçam. Interpretem. Relacionem, etc. Contudo, o conteúdo diz respeito a um outro tipo de narrativa, de origem emocional. Neste caso, apenas percebemos os *meios puramente pictóricos*, elementos abstractos, aos quais não conseguimos associar as nossas expectativas visuais. Aqui se situa o cerne da questão que pretendemos equacionar: interessava a Kandinsky criar uma narrativa pictórica, razão pela qual o conteúdo não era um *texto literário*. Vejamos como o pintor descreveu um *género de quadro* a que chamou *Improvisação*:

*Expressões inconscientes na sua grande parte, e geralmente súbitas, de processos de carácter interno e, portanto, impressões da "Natureza Interior".*³⁷³

Concentremo-nos então nestas *impressões da natureza interior* que, quando *elaboradas lentamente*, dão origem a *Composições*, outro *género de quadro*. Para pintá-las, Kandinsky abstraiu ou separou da realidade visual a sua matéria-prima: os elementos da forma. Pois eles fazem parte da *vida interior*, ou seja, neste caso, da actividade mental que diz respeito à visão. E, Kandinsky, ao atribuir a esses elementos um estatuto de autonomia em relação à *vida exterior*, – pois não lhe interessava reproduzi-la enquanto tal, apenas *alimentar-se* dela, conforme sublinhou – transformou-os em verdadeiros protagonistas espirituais da pintura. Ou seja, em verdadeiros objectos pictóricos, tão úteis para o pintor como um objecto do nosso dia-a-dia.

Por outro lado, para honrar o seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*, a qualidade mais interessante da matéria-energia, Kandinsky concebeu os elementos da forma como sonoridades «inaudíveis» que vibravam nas *mil cordas* preparadas, ou vocacionadas, para responder a esta função.

Parece-nos possível comparar estas *mil cordas* vibráteis à complexa actividade mental a que biliões, e não um milhar, de neurónios se dedicam, sem que, no entanto, tenhamos consciência disso, embora a Neurociência disponha de instrumentos capazes de aferir o que se passa quando reagimos emocionalmente a um som ou a uma cor, por exemplo. Neste sentido, pensamos que também Kandinsky procurou perceber, embora por outros caminhos, bem entendido, como responde intuitiva e *subitamente* a alma humana a estímulos sensoriais, nomeadamente à cor, enquanto *sonoridade interior* à qual associou o adjectivo *rein*, puro. Trata-se de uma sensação cromática. «Inaudível», portanto.

³⁷² F. P., p. 50.

³⁷³ D. E. A., p. 123.

Assim sendo, o cérebro pode ser comparado às *mil cordas* que vibram em surdina e nos fazem ver, ouvir, sentir, pensar, imaginar. Viver, numa só palavra. E viver humanamente. Humanizar o visível diz respeito a esta actividade mental com a sua dupla faceta racional e sensitiva, consciente e inconsciente – *processo de carácter interno*, nas palavras de Kandinsky. Pois não é na mente que se elabora esse processo que permite ao artista criar as suas obras? Vejamos o que tem Kandinsky a dizer sobre esta questão, cuja lei é *tão antiga como a humanidade*:

*Enfim, a arte nunca provém da cabeça. Conhecemos grandes pinturas que saíram unicamente do coração. Em geral o equilíbrio entre a cabeça (o momento consciente) e o coração (momento inconsciente, intuição) é uma das leis da criação, uma lei tão antiga como a humanidade.*³⁷⁴

O olhar e o ouvido inabituais de Kandinsky estão directamente relacionados com esta percepção precursora para o seu tempo: a matéria-prima de que a visão se serve para imaginar «aquilo que vemos e se faz ver» é idêntica às linhas e às cores que o pintor tem à sua disposição. Se assim não fosse nunca teria afirmado que o conteúdo é *a soma das emoções provocadas pelos meios puramente pictóricos*. Ou seja, a matéria-prima da visão.

Esta sua profunda convicção levou-o a pensar que o que está dentro do *coração*, afecção interior e intuitiva, deve necessariamente encontrar um elo de ligação com a expressão exterior da forma, *momento consciente*. Este problema ficava resolvido através da vibração das *mil cordas* da alma humana, *momento inconsciente*, captando *subitamente* as sensações cromáticas no seu estado mais puro. O gesto da mão sobre a tela, improvisando, convertia esse *momento inconsciente* numa existência visual. Neste sentido, trata-se de uma pintura de revelação. Capaz de nos revelar o enigma da visão. Vejamos como.

Reproduzir realisticamente um objecto significa ajustá-lo aos nossos hábitos visuais. Conseguir identificá-lo de acordo com o nosso arquivo de imagens, criando analogias formais. Por este motivo, a sua presença torna-se expectável numa pintura «realista», exactamente como acontece na visão.

Mas, se tal acontecesse, acontecia exactamente aquilo que Kandinsky não queria: o objecto representado a partir de um modelo, mais ou menos imaginativo, mas que pretende «imitar» o aspecto exterior do visível. Tratava-se de uma forma sem conteúdo. Oca. Inerte. Inexpressiva. Muda. Sem *vida espiritual*, o contrário de uma mão que exprime os seus sentimentos. Que *vê* com as pontas dos dedos. Tudo aquilo que uma luva vazia não conseguia fazer, como observou Kandinsky:

*A forma sem conteúdo não é uma mão, mas uma luva vazia, cheia de ar.*³⁷⁵

³⁷⁴ F. P., p. 50.

³⁷⁵ *op. cit.* p. 50.

Mas a que se devia este desinteresse pelo ponto de vista exclusivamente exterior do objecto, tendo em conta que o *conteúdo não é um texto literário*? Kandinsky sabia que a imposição da exterioridade impedia a *pura sonoridade interior (reiner innerer Klang)* dos elementos da forma. Vejamos então, em primeiro lugar, como a relação entre conteúdo e forma está relacionada com o problema que anteriormente expusemos: a presença do objecto na pintura. Se expectável, o objecto é identificado pela visão, caso contrário, o objecto pertence a um *mundo desconhecido*. É curioso constatar que alguns pintores da abstracção russa, como Malevitch, reivindicavam uma atitude mais radical face à abstracção, passando a utilizar exclusivamente a representação de formas geométricas e decretando a completa *abolição do objecto*. Mas de que objecto³⁷⁶ estamos a falar? E em que condições se torna possível aboli-lo? O que pode substituí-lo, apenas formas geométricas?

À última questão Kandinsky responderia que não. Embora reconhecesse que [...] *da mesma maneira que um músico pode transmitir as suas impressões do nascer do sol sem aplicar os sons de um galo a cantar, o pintor possui meios puramente pictóricos para “vestir” as suas impressões da manhã sem ter de pintar um galo.*³⁷⁷

Esta era uma questão que se colocava à presença deste «tipo» de objecto na pintura. Ou seja, aquele que está diante de nós. Aquele que esperamos encontrar à nossa frente. No entanto, na música, o galo era apenas evocado através de um determinado ambiente musical, enquanto objecto sonoro. A pintura devia seguir o exemplo da música, podia evocar as *impressões da manhã*, sem a presença expectável do objecto: o galo representado de acordo com os nossos hábitos, no caso da música, auditivos, mas agora associados a uma imagem visual. Para o fazer, tinha à sua disposição a matéria-prima da visualidade, os elementos da forma cuja interacção permitia *tornar visível* o que quer que fosse *sem ter de pintar um galo* a cantar.

Ora, ao contrário daqueles para quem a arte abstracta significava a possibilidade de abolir o objecto na pintura - como os suprematistas, pois só assim a Arte seria verdadeiramente autónoma - Kandinsky veio reclamar que não era necessário, nem recomendável, nem sequer possível, abolir o objecto, mas enquanto objecto pictórico. Assim sendo, o que estava em causa era o tradicional modelo de representação e não propriamente a sua presença na pintura. Irremediavelmente, ele estaria sempre lá, em forma de triângulo ou em forma de galo, apesar do grito construtivista de van Doesburg no Bauhaus de Weimar anunciando a morte do galo e a vida do triângulo, enquanto forma geométrica elementar. Universal. Abstracta.

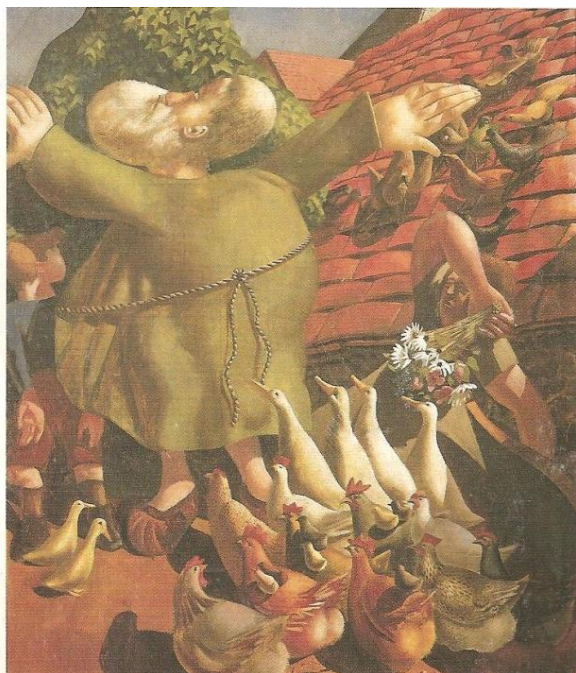
Um grito que levou Kandinsky a levantar também a sua voz, uns anos mais tarde. No ensaio publicado, em 1935, nos *Cahiers d'Art* de Christian Zervos escreveu:

³⁷⁶ A etimologia da palavra conduz para o que está diante de nós. O correspondente alemão *Gegenstand* apresenta o mesmo significado. Desta forma, considera-se o termo *objecto* sempre em relação a alguém, em face de quem o objecto se encontra e não como uso comum enquanto simples sinónimo de coisa.

³⁷⁷ F. P., p. 46.

- A arte de hoje está mais viva do que nunca!

Por que razão então eu, pintor “abstracto”, grito: “Viva o galo!” e o partido contrário grita: “Morte ao triângulo!”?³⁷⁸



Sir Stanley Spencer, *São Francisco e as aves*, 1959



Wassily Kandinsky, *Sobre branco II*, 1923

Na verdade, Kandinsky estava entre um partido e o outro. Ou por outras palavras, não era adepto de um, nem de outro. O objecto pictórico tanto podia ser o galo, como o triângulo, pois, para ele, a *questão da forma em princípio não existe*. Tinha afirmado uma década antes, ao Cavaleiro Azul, como sabemos. A Marc e a todo o grupo. Aos giselistas reunidos na casa da baronesa von Werefkin. E a Klee, provavelmente. Na verdade, o que existia era a *necessidade interior* de trabalhar a *expressão externa* do conteúdo interno: a forma. A mão e não a luva. Ou seja, o processo de ligar a *vida exterior* e a *vida interior* do objecto pictórico. A sua presença na pintura dependia deste *elo de ligação*. Desta *síntese*. E não da pura «imitação» da exterioridade que iria desvirtuar a intuição do pintor. A sua pincelada musical. A sua escuta sensível. Por todos estes motivos, o triângulo enquanto construção *puramente racionalista*³⁷⁹ não lhe interessava. O mesmo grito construtivista que ouviu na Rússia, em Weimar e em Dessau, não afectou Kandinsky. Muito pelo contrário, reacendeu a sua metafísica espiritualista. Na sua opinião, a pintura abstracta de Malevitch,

³⁷⁸ *op. cit.* p. 47.

³⁷⁹ Para Kandinsky, uma forma morta era aquela que derivava de uma construção *puramente racionalista*: *O trabalho intelectual por si só (isto é, sem o elemento intuitivo) jamais produziu o nascimento de obras vivas.* *op. cit.* pp. 36, 38.

podia ser *encomendada* a um pintor de paredes.³⁸⁰ Pelo *telefone*. Através de um catálogo. O que levou Kandinsky a comentar ainda no artigo para Zervos:

Estes artistas são na verdade mecânicos (crianças espiritualmente limitadas no “nosso século da máquina”), mas que produzem mecanismos destituídos de movimento, locomotivas que não se movem ou aviões que não voam.

O círculo azul, enquanto objecto pictórico, não pertencia à família do *Quadrado preto* de Malevitch. Pois a relação familiar entre as formas só podia ser de natureza espiritual. Um *parentesco interior*, nas palavras de Kandinsky, razão pela qual ele demarcou o artista abstracto do artista construtivista, ou seja, aquele que é adepto de uma abstracção mais racionalista e fria ou rigorosamente geométrica:

Neste caso, seria preciso distingui-los [pintores ligados à abstracção] cuidadosamente um do outro.

Ei-los:

1. *Artista abstracto*

2. *Artista construtivista (ou, se quiseram, sem finalidade).*³⁸¹

Sendo assim, se um artista empregava meios abstractos, não significava que ele fosse um artista abstracto e muito menos um artista de reconhecida qualidade:

*E, assim como já existem suficientes triângulos mortos (sejam brancos ou verdes), não existem menos galos mortos, cavalos mortos, guitarras mortas. Do mesmo modo, pode-se afinal ser um “mediocre realista” ou um “mediocre abstracto”.*³⁸²

Não era, portanto a atributo de abstracto ou de realista que fazia a diferença na qualidade do artista, podendo, por esse motivo, ser ambos avaliados com a nota *mediocre*. Kandinsky utilizou diversas estratégias para sublinhar que realismo e abstracção não se auto-excluem. Esta foi uma delas.

- **Forma abstracta. Uma estranha sensação visual. A *Meda de Feno* de Claude Monet**

Sabemos que a equivalência ontológica entre conteúdo e forma caracterizou a pintura abstracta de Kandinsky. O que está dentro da mente, com origem na vibração das *mil cordas* da alma, devia equivaler ao

³⁸⁰ Brigitte Hermann, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2009, p. 335.

³⁸¹ F. P., pp. 49-50.

³⁸² *op. cit.* p. 50.

que está fora. No entanto, ainda hoje, na verdade, a forma abstracta, seja ela do *artista abstracto* ou do *artista construtivista*, aos olhos de muita gente, continua a causar uma «estranha» sensação visual. E porquê? Porque a visão humana, em termos biológicos, não mudou desde que a pintura de Kandinsky desafiou o que estamos habituados a ver. Ele não foi o único a lançar este desafio, para além de Cézanne, de Klee ou de Mondrian, por exemplo, mas foi aquele que, embora intuitivamente, procurou revelar o mundo abstracto que invade a mente humana quando a luz penetra no globo ocular e se reflecte *subitamente* na retina. Kandinsky foi pioneiro ao dar a conhecer esta «estranha» pintura mental.

Em Moscovo, nos finais do século XIX, ao olhar para o quadro de Monet, *Meda de Feno*, Kandinsky sentiu-se incomodado com a descoberta de uma pintura sem objecto, porventura o episódio mais determinante para a sua concepção de abstraccionismo. Mas qual a razão deste «incómodo»? Ele exprime precisamente a incompreensão de um *mundo desconhecido*. Informe. Naquela pintura não viu nada do que estava habituado a ver. No entanto, exclamou:

*And, suddenly, for the first time, I saw a picture.*³⁸³

Mas a que se deveu este espanto, esta «estranheza»? Na verdade, deveu-se ao primeiro contacto com uma imagem semelhante àquela que a mente humana elabora quando recebe o *código de luz*, para depois começar a desenhar no córtex visual um objecto identificável. Ou seja, de acordo com as nossas expectativas visuais que traduzem uma interpretação subjectiva da «realidade objectiva». Kandinsky sentiu uma estranha sensação relacionada com o próprio funcionamento da visão. Pois, conforme observou o jovem cientista Jonah Lehrer³⁸⁴ perante o mundo informe de certas pinturas, classificadas geralmente como *abstractas*:

*Entrámos na obra de arte: a sua estranheza é a nossa estranheza.*³⁸⁵

Ora, sabendo nós como o pintor russo recorreu ao *princípio de necessidade interior* e ao *contacto directo e eficaz* da cor com a alma humana para fundamentar a causa interna da forma, parece-nos adequado interpretar a génese do visível num registo biológico. E por dois motivos: em primeiro lugar, porque a alma

³⁸³ C. W. A., p. 363.

³⁸⁴ Jonah Lehrer é um jovem cientista americano, autor do livro *Proust was a Neuroscientist*, no qual defende que a arte antecipou a ciência no início do século XX. A partir de oito artistas, como Cézanne ou Strawinsky, Lehrer pretendeu mostrar como a arte se aproximou dos segredos da mente. Nas palavras de António Damásio, esta obra constitui *uma admirável aplicação da Neurociência*. Para o nosso estudo, interessa-nos relacionar as teses de Lehrer com o pensamento kandinskiano e kleeneano, nomeadamente em tudo o que diz respeito à génese da forma visual. *Tornar visível* constitui a peça chave do enigma da visão para o qual Kandinsky e Klee pretenderam encontrar uma resposta.

Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009.

³⁸⁵ *op. cit.* p. 121.

humana – onde a vida sensível acontece, em Kandinsky – diz respeito a uma dada actividade mental que estamos a analisar. Em segundo lugar, por que pensamos que o pensamento estético de Kandinsky foi beber aos filões da estética psicologista do seu tempo. Ou seja, ao domínio das questões que se colocavam à psicologia, ciência da alma que estuda os aspectos psíquicos do comportamento humano. Assim sendo, por exemplo, os efeitos *psico-fisiológicos* da cor sobre a alma, a correspondência entre a cor e o som, enquanto *processo de carácter interno*, dizem respeito à actividade sensorial da mente. Estamos no domínio do pensamento kandinskiano.

Para além destes motivos, alargar a reflexão filosófica ao funcionamento do córtex visual poderá contribuir para entender a «estranha» sensação visual de Kandinsky perante o quadro de Monet. Uma «estranheza» que pode estar relacionada com a génese da forma abstracta, de acordo com Lehrer. Não nos cabe dissertar filosoficamente sobre os aspectos neurológicos da visão humana sem ter em conta alguns aspectos do conhecimento científico sobre esta matéria.

Ora, Kandinsky descreveu deste modo a sua «estranheza» quando contemplou de relance a *Meda de Feno*:

*That it was a haystack, the catalogue informed me. I didn't recognize it. I find this nonrecognition painful, and thought that the painter had no right to paint so indistinctly. I had a dull feeling that the object was lacking in this picture.*³⁸⁶

A verdade é que os seus hábitos sinápticos esperavam vê-lo representado. Os olhos procuravam-no. Mas não o encontravam. Aquela pintura, *pairando inesperadamente*, na qual apenas reconhecia manchas de cor informes, impressionou-o decisivamente.

Sabe-se hoje, através da Neurociência, que os elementos da forma, para além de constituírem a matéria-prima da pintura, são também essenciais ao funcionamento da visão que imagina o que vemos a partir deles. Mas como é isso possível? Qual o papel das linhas e das cores na visão? Se sentimos a música, se nos emocionamos com a natureza abstracta do som, *as impressões do amanhecer*, mesmo sem ouvir o galo a cantar, então qual a nossa estranheza perante uma pintura abstracta? Não nos pode a pintura emocionar como a música? Kandinsky pensava que sim, se a alma funcionasse como um *bom violino* que vibra intensamente ao mais leve toque. Mas uma coisa são os hábitos visuais, outra, os hábitos auditivos. Daqui parte uma certa «estranheza», sobre a qual reflectimos.

No entanto, para a Neurociência a resposta é clara: a pintura abstracta simplesmente não corresponde às nossas expectativas visuais, nela não encontramos os objectos que o cérebro, sem grande esforço, nos faz ver. Independentemente das questões culturais ou de saúde associadas ao fenómeno da visão, como é óbvio. Embora cada pessoa interprete à sua maneira a realidade visual, a verdade é que a informação

³⁸⁶ C. W. A., p. 363.

luminosa é decodificada a partir de um mecanismo idêntico em todos nós. Faz parte da anatomia humana. Pois, como sublinhou Lehrer:

*Se a visão constasse apenas dos fotorreceptores da retina, então as telas de Cézanne não passariam de borrões de cor indistinta. [...] O nosso mundo seria informe.*³⁸⁷

Ou seja, o *nosso mundo* – o visível – parecer-nos-ia uma pintura abstracta.



Wassily Kandinsky, *No cinzento*, 1919

- **Um olhar próximo da Neurociência. O funcionamento do córtex visual**

A génese da forma abstracta, em Kandinsky, antecipou o que a Ciência veio mais tarde comprovar, ou seja, nós vemos, inconscientemente, uma pintura abstracta no início da visão. Como a *Meda de Feno* de Monet, *mundo informe*. Kandinsky observou no quadro os mesmos *borrões de cor*, que surgem na visão quando a informação luminosa transmitida pelo nervo óptico chega ao cérebro. Vemo-la assim, abstracta, (ou não a vemos), antes de o córtex visual começar a interpretar os dados que lhe permitem desenhar um mundo de objectos reconhecíveis.

Trata-se do nosso visível, que não é seguramente aquele que um cão ou que um peixe percebem. O mundo exterior a que Kandinsky se refere corresponde apenas a uma versão humanizada da «realidade objectiva», que está diante de nós e se *torna visível*. Pois, como Michel Henry observou em *Voir l'Invisible Sur Kandinsky*:

³⁸⁷ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 128.

*L'extérieure ne désigne donc pas d'abord pour lui quelque chose qui est extérieure, mais la façon dont ce quelque chose se manifeste a nous. Cette façon consiste justement dans le fait d'être placé à l'extérieure, posé devant, devant notre regard – de telle manière que c'est le fait même d'être placé devant, d'être placé à l'extérieure, c'est l'extériorité comme telle qui constitue ici la manifestation, la visibilité.[...] Le monde est le monde visible parce que le monde veut dire extériorité et que l'extériorité constitue la visibilité.*³⁸⁸

No centro do pensamento kandinskiano e kleeneano encontra-se este conceito de *mundo exterior* que corresponde ao próprio visível. Ele, o visível, está à nossa frente, diante dos nossos olhos. Ora, Kandinsky pressentiu, embora por outros caminhos que não os da Ciência, a existência de uma fase crucial da visão, porventura a mais pura e mais real, na medida em que se assemelha ao mundo de luz que nos permite ver como vemos. A *Meda de Feno* surgiu aos seus olhos enquanto *mundo informe* porque, na verdade, foi «como se» não tivesse sido processada pelas expectativas da visão, incapaz de concluir a sua tarefa.

De acordo com Lehrer, o córtex visual está dividido em cinco zonas distintas, nas quais cada imagem visual em progressão adquire a sua própria criatividade inconsciente. O visível vai sendo decodificado, a realidade vai sendo aperfeiçoada até aos neurónios da zona cinco (V5) que finalmente terminam a tela começada a esboçar na zona um (V1). Na zona dois (V2), o cérebro já não consegue separar o esboço, conjunto de elementos abstractos, da nossa própria pintura interna, *invenção mental*, ou seja, daquilo que existe numa realidade expectável.

Kandinsky ambicionou pintar a realidade emergindo entre a V1 e a V2. Mesmo sem o saber. Ou, sabendo apenas intuitivamente como funcionava, nas suas palavras, este *processo de carácter interno*, capaz de dar vida a *expressões inconscientes*. Tão súbitas como um relâmpago. Um *código eléctrico*.

De acordo com Lehrer, também, e sobretudo, Cézanne se aproximou deste olhar inconsciente:

*Cézanne descobrira que as formas visuais – a maçã na natureza morta ou a montanha na paisagem – são invenções mentais que nós inconscientemente impomos às nossas sensações. “Tentei copiar a natureza”, observou Cézanne, “mas não consegui”. Procurei, olhei em volta, observei todas as direcções, mas em vão. Por mais esforços que fizesse, não conseguia escapar às astuciosas interpretações do cérebro. Nas suas pinturas abstractas, Cézanne queria revelar este processo psicológico para nos tornar conscientes do modo particular como a mente cria a realidade. A sua arte mostra-nos o que não podemos ver. Ou seja, como é que vemos.*³⁸⁹

Se assim for, tanto o acto de ver, como o de pintar, *tornam visível*. O postulado de Klee para a Arte. Ou seja, na visão, não existe uma mera reprodução mecânica do visível. Da luz. Como acontece na máquina

³⁸⁸ Michel Henry, *Voir l'Invisible Sur Kandinsky*, Paris, Quadrige/Puf, 1988, p. 16.

³⁸⁹ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, pp. 128-129.

fotográfica. O que existe na visão é uma interpretação inconsciente que a mente faz da luz. Talvez pressentindo esta realidade psico-somática, anatómica, neurológica, Kandinsky tenha escrito a Will Grohmann para lhe falar não do cavaleiro azul, mas do círculo. Azul. Cor celeste que *desencadeia um movimento concêntrico, comparável ao caracol que se enrola na sua concha.*³⁹⁰

*Eu não escolho a forma. Ela é que se escolhe dentro de mim próprio.*³⁹¹

Terá Kandinsky descrito ao seu biógrafo as *invenções mentais* de Lehrer *que nós inconscientemente impomos às nossas sensações*, quando *tornamos visível* aquilo que vemos na visão ou na pintura? Pensamos que sim. Esteve próximo, pelo menos. Embora pelos caminhos da arte.

Lehrer pretendeu demonstrar no seu livro que alguns artistas desvendaram os segredos da mente, cem anos antes dele a investigar. Paul Cézanne, Igor Strawinsky, Gertrude Stein, Virginia Woolf, Marcel Proust, Auguste Escoffier, George Eliot, Walt Whitman. Todos, na sua opinião, chegaram lá primeiro.

Kandinsky podia fazer parte da lista de Lehrer, não só pela ousadia em se aventurar no *mundo desconhecido* da pintura abstracta, mas também pelas questões filosóficas que levantou acerca do visível e do seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*. O pintor procurou desvendar o enigma da visão através do seu olhar artístico que afinal imaginou aquilo que não conseguimos ver no *momento consciente* da visão. Mas que está mais próximo da «realidade objectiva». *Mundo informe*, ainda mais *real* do que o visível que percebemos e que geralmente consideramos verdadeiro.

- **Formas verdadeiras e saudáveis. O que vemos é afinal uma abstracção?**

Um século depois de Kandinsky, a moderna investigação científica, como a de Lehrer, veio comprovar muitas das suas suspeições quanto à capacidade humana de apreender e de representar visualmente o Mundo. Trata-se de um mundo *real*? Abstracto?

Ora, conforme exposto, o sofisticado mecanismo cerebral que nos permite ver diz respeito ao acto de *tornar visível*. De imaginar o visível. Ou seja, é a partir da mente, do córtex visual, que a pintura pode também exclamar, como observou Kandinsky: *EIS-ME!*

Para realizar um “sonho” não precisamos do conto “As Botas das Sete Léguas” ou de “Bela Adormecida”, nem mesmo dos fantasmas de um qualquer objecto, mas exclusivamente de um conto de fadas puramente pictórico e daqueles que única e exclusivamente a pintura sabe contar a partir da sua “realidade”. [...]

³⁹⁰ D. E. A., p. 80.

³⁹¹ *apud* Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen 2007, p. 157.

A “acção” do quadro não se deve passar à superfície do quadro material, mas “algures” [na mente] no espaço “ilusório”. Da “mentira” (abstracção) deve falar verdade. Verdade cheia de saúde que se chama “EIS-ME”.³⁹²

Significa isto que Kandinsky não estava interessado em pintar narrativas «realistas», mas em ir buscar ao tal espaço *ilusório* a *acção do quadro* para criar um *conto de fadas puramente pictórico*. O termo *ilusório* está entre aspas por que talvez Kandinsky o considerasse mais próximo do *real*. E, portanto, menos *ilusório* do que as aparências externas. Este *espaço* refere-se ao tal *momento inconsciente* de que o pintor falava, no qual o córtex visual ainda não formatou as nossas próprias narrativas visuais expectáveis. Por este motivo, a abstracção, uma mentira entre aspas, *devia falar verdade*. Por conseguinte, uma verdade *saudável!* Sentida interiormente. Uma verdade anatómica, de acordo com Lehrer, pois:

*Tudo o que vemos não passa de uma abstracção. Antes de podermos fazer com que as nossas sensações façam sentido, temos de imprimir as nossas ilusões sobre elas.*³⁹³

Mas, para Kandinsky, as formas que se submetiam à ditadura da ilusão óptica padeciam de uma doença. Ora, na verdade, elas decorrem de uma actividade mental que está de certa maneira viciada, na medida em que nos ilude ajustando a «realidade objectiva» – o hipotético mundo de luz - à nossa medida. Aos hábitos da visão. Os seguidores da *Gestalt* chamaram a atenção para este fenómeno: a mente não é um espelho que reflecte a luz que nos entra nos olhos. A visão ultrapassa, na verdade, as nossas sensações visuais. Os gestaltistas foram os primeiros a dar conta dos enganos a que estamos sujeitos, quando as nossas expectativas visuais manipulam o visível, ou seja, «aquilo que se vê e se faz ver».

Os pintores do início do século XX queriam desobrigar-se de fazer condizer o mundo exterior com a visão humana. Queriam *tornar visível* uma forma não processada pelo mecanismo que descodifica o código luminoso, enviado à mente. Por vezes, totalmente inesperada, no entanto, a forma era mais *saudável*, assim pensava Kandinsky. Menos enganadora, talvez. Essas formas abstractas aproximam-se do princípio da visão, no preciso momento em que elas *soam*, subitamente, fazendo vibrar as *mil cordas* da alma. Nas palavras de Kandinsky, tratava-se de formas livres dos *fantasmas provenientes de qualquer objecto - simulacros errantes*, em Merleau-Ponty - isto é, dos truques *auspiciosos* de ilusionismo de que o cérebro se serve para que o visível deixe de ser *um mundo de abstracções inertes*,³⁹⁴ para se transformar numa *descrição realista*, nas palavras do jovem cientista.

³⁹² F. P., p. 67.

³⁹³ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 134.

³⁹⁴ Curiosamente Jonah Lehrer aludindo a uma lesão cortical, descreve as perturbações produzidas na visão do doente: este sentia-se *perdido num mundo de abstracções inertes*. (*op. cit.* p. 133)

Mas se a «mentira» (abstracção) devia falar a verdade, então o círculo vermelho representava um *eis-me apaixonado*. Utilizando apenas a unidade ontológica forma-cor através da dissonância entre duas forças – vermelho e círculo – era-lhe possível contar, neste caso, um verdadeiro *conto de fadas puramente pictórico*, sem precisar de imitar as aparências exteriores, ou seja, sem recorrer à *descrição realista do objecto*. Ao galo, cantando ao amanhecer. Ao *texto literário*, propriamente dito.



Kandinsky, *Oval branca*, 1919

A pintura abstracta não mentia, falava do lado mais verdadeiro das formas antes de a mente as preencher com ilusões ópticas. Um mundo que, por esse motivo, nos parece «estranho» e *desconhecido*, mas que era *saudável*, assim pensava Kandinsky. Pois, mesmo sem ele ter a prova científica, esse *conto de fadas puramente pictórico* traduz a própria anatomia humana, o córtex visual recolhendo informação luminosa. Assim sendo, as manchas de cor e as linhas sinuosas da pintura abstracta *Oval Branca* são mais verdadeiras e *reais* por que, neste sentido, se aproximam do fenómeno luminoso, ainda não ajustado às expectativas da visão.

Quer isto dizer que este desajuste, entre aspas, da pintura abstracta decorre da própria visão, um *fenómeno privado*, nas palavras de Lehrer, que encerra ainda alguns dos seus mistérios, embora ele tenha assumido que *nenhum outro sentido foi tão dissecado* pela moderna Neurociência. O cérebro fica irritado

Por incapacidade física, a visão não concluía as cinco fases do seu mecanismo, impedindo que o doente reconhecesse os objectos que via. Neste caso, a doença fazia com que os olhos apenas percepcionassem uma pintura abstracta. Neste sentido as formas saudáveis de Kandinsky, mais próximas da «realidade objectiva», da informação luminosa que entra no olho, correspondem à visão de um doente que perdeu o acesso à V5.

porque não encontra na *Oval Branca* de Kandinsky o que está habituado a encontrar desde os primórdios de Lascaux: a mente confronta-se com uma dura realidade, ou seja, a inutilidade das suas expectativas. Trata-se de uma questão biológica, pois o cérebro é *um órgão de hábitos sinápticos*.³⁹⁵ No entanto, não temos consciência desse mundo *saudável* de que falava Kandinsky. Razão pela qual as formas abstractas, como o círculo azul, se impunham *inconscientemente* à sua pintura. Um mundo «inaudível» que não nos é familiar, mas que existe, *algures*, num *espaço ilusório*, entre aspas, no interior da nossa mente.

Kandinsky dedicou a sua vida a revelar na pintura esta *in-familiaridade*, esta «estranheza» que é a nossa própria «estranheza», a explicar a sua origem subjectiva e a tentar legitimá-la através do seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*. Ou seja, com a própria verdade da mente humana. Pintura e visão são ontologicamente indissociáveis. Como observou Lehrer:

*A crua realidade é que a visão é como a arte. O que vemos não é o real. Foi regulado para se moldar à nossa tela que é o cérebro. Quando abrimos os olhos entramos num mundo de ilusão, numa cena separada pela retina e recriada pelo córtex. Interpretamos as nossas sensações como um pintor interpreta uma pintura. [...] As maçãs [de Cézanne] tornaram-se naquilo que sempre foram: uma pintura criada pela mente, uma visão tão abstracta que parece real.*³⁹⁶

- **Abstrair a forma da sua finalidade prática. O som da palavra**

No ensaio *Sobre a questão da forma* (1912), Kandinsky recorreu a uma série de exemplos a partir da escrita. Curiosamente, considerou que para isolar a palavra da sua finalidade prática, isto é, como elemento da escrita, seria necessário intuí-la através de um olhar não habitual: *apenas enquanto coisa (erst als Ding)*. Ou seja, através de um exercício espiritual que permitia anular as expectativas em relação à utilização da palavra enquanto vocabulário da linguagem verbal. Tornava-se então possível apreendê-la na sua ressonância acústica. Enquanto sonoridade interior. Quando apreendida assim desligada da sua finalidade prática, a palavra - conjunto de letras dispostas segundo uma determinada ordem -, passava a agir como um *ente* com *vida interior*. Ou seja, apenas enquanto sonoridade, mas capaz de provocar uma emoção estética que só uma escuta inabitual permitia captar.

Aliás, José Miranda Justo sublinhou esta atitude excepcional recorrendo ao exemplo do *fósforo queimado*, referido por Kandinsky precisamente em *Sobre a questão da forma*:

O “fósforo queimado” está morto do ponto de vista do olhar habitual e da finalidade prática; mas, na perspectiva gerada pelo “olhar inabitual”, a morte (afinal aparente) pode “ser tomada pela vida”. A partir

³⁹⁵ *op. cit.* p. 158.

³⁹⁶ *op. cit.* p. 144.

desse momento o “fósforo queimado” “age”. Mas, claro está, age apenas sobre aquele que for sujeito do olhar “inabitual”. E o agir não é de modo algum ilusório, mas é captado sensivelmente, como acontecimento.³⁹⁷

Na verdade, para Kandinsky, até mesmo um triângulo podia propiciar uma experiência estética, desde que provocasse uma emoção viva porque ele é um ser vivo. É o artista que a mata se a aplicar mecanicamente, sem o ditame interior. É o mesmo artista que mata o galo.³⁹⁸ Matar este galo significava privar a forma, ou a palavra, da sua pura sonoridade interior. De sua natureza abstracta: pois não é a forma um conjunto de linhas que a delimitam, estruturando-a?

Ora, para além do seu significado, a palavra podia ser captada sensivelmente. Apenas como coisa. O mesmo podia acontecer com a forma abstracta, cuja finalidade de representação do objecto fora subtraída, deixando-a à mercê de uma apreensão que nos dá a ver como não vemos, ou seja, de acordo com Lehrer, como vemos se formos capazes de nos desligarmos das nossas narrativas visuais expectáveis. O que também pode acontecer no caso da palavra estrangeira que, quando ouvida por nós, é apenas coisa sonora. Ou ainda, no caso do travessão, também referido por Kandinsky: se conseguirmos imaginar essa pequena linha recta fora da frase onde está inserida, abandonando assim a sua função de sinal de pontuação.

Esta peculiar capacidade de escutar (ver) o travessão derivava, em primeiro lugar, da apreensão sensível da forma, em segundo, da desabituação do olhar às finalidades práticas do objecto percebido. Pois, para Kandinsky, *the inner sound will be independent of the external significance*.³⁹⁹ Ora, nesta independência residia toda a liberdade e autonomia que Kandinsky reclamava para a génese da forma abstracta. Pois, conforme o pintor constatou, o efeito estético podia ser produzido também pelos próprios objectos pictóricos – uma cor ou uma linha, por exemplo - e não, apenas, pela evocação da finalidade prática das coisas:

*O contacto do ângulo agudo do triângulo com o círculo não tem menos efeito do que o dedo de Deus a tocar o dedo de Adão na obra de Miguel Ângelo.*⁴⁰⁰

No entanto, Kandinsky não sabia, como hoje a moderna Neurociência sabe, que os objectos pictóricos, empregues numa perspectiva autónoma, como ele ambicionava, e de acordo com Lehrer, *revelam a nossa*

³⁹⁷ José Miranda Justo, *Kandinsky e o Espírito. Tempo, liberdade e vida na concepção kandinskyana da “vibração interior”*, in n.º 36 da revista *Philosophica*, editada pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa e pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 72-73.

³⁹⁸ F. P., p. 48.

³⁹⁹ C. W. A., p. 250.

⁴⁰⁰ F. P., p. 39.

*própria anatomia.*⁴⁰¹ A génese da forma está na escuridão sináptica do nosso cérebro. *O momento inconsciente* da visão e da criação artística. Sonoridade «inaudível».

- **Ver e ouvir**

Foi Kandinsky um neurocientista, mesmo sem o saber? A esta questão Lehrer responderia certamente que sim, pois a sua arte, como a de Cézanne, demonstra o conhecimento, pura suspeição, dos segredos da nossa mente antes de a ciência moderna ter meios para o fazer. É sobre esta «suspeita», se é que alguma vez ela existiu, que importa reflectir. Kandinsky aproximou-se ainda mais das teses do jovem cientista que investigou a visão humana, ao interpretar o mundo fenomenológico através de um antagonismo que constitui o pilar do seu edifício conceptual que nunca é demais relembrar:

Todos os fenómenos podem ser vividos de duas formas: estas duas formas não estão arbitrariamente ligadas aos fenómenos – decorrem da natureza dos fenómenos, de duas das suas propriedades:

*Exterior – interior*⁴⁰²

Ao reconhecer a dupla faceta do fenómeno, o que está fora e o que está dentro, em relação ao olhar, conforme exposto, Kandinsky abriu caminho para dois modos de aparência: uma exterior, visível, com origem nas ondas de luz que penetram no olho, outra interior, invisível, construída na escuridão da mente. Merleau-Ponty chamou a esta aparência interna o *terceiro olho* e Lehrer, a *invenção mental*. Para Kandinsky, a aparência externa constituía uma limitação ontológica, pois sabia que ela tendia para uma *descrição realista*, nas palavras de Lehrer. O cérebro preguiçoso só quer ver, ou ouvir, o que lhe é familiar aos olhos, ou ao ouvido. A novidade irrita-o. Tratava-se de um *olhar corpóreo indolente*, como Kandinsky sublinhou. Pelo contrário, uma aparência interna oferecia-lhe possibilidades ilimitadas, na medida em que se refere ao universo abstracto das sensações, isto é, à nossa experiência imediata sobre o Mundo. Como acontecia quando criava as suas *Improvisações, expressões inconscientes, geralmente súbitas e de “Natureza Interior”*.

Como músico, Kandinsky conhecia o carácter emocional e o poder evocativo do som. Admirava a sua espiritualidade, na qual não via a obrigação, como era habitual na pintura, de representar uma rã sob o nenúfar do lago de acordo com as expectativas da visão. Afinal, na sua opinião, não é geralmente solicitado à música a imitação de rãs coaxando, pois se esta o fizesse cairia muito provavelmente no *ridículo*. Observou. A linguagem musical era geralmente utilizada abstractamente, ou seja, apenas enquanto

⁴⁰¹ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 138.

⁴⁰² P. L. P., p. 27.

sonoridade. Apenas enquanto ritmo ou brilho: lento ou rápido, triste ou alegre, por exemplo. Ou seja, a música estava livre da obrigatoriedade de pôr a rã a coaxar. O galo a cantar.

Sendo assim, o *som musical* constituía, para o pintor, um modelo acústico que permitia, conforme exposto, *um acesso directo à alma*. Pois [...] *nela encontra a sua ressonância, porque o homem possui “a música em si mesmo”*.⁴⁰³ Como sublinhou Shakespeare. Para pôr a vibrar as *mil cordas* da alma, o pintor precisava de conceber o visível como um «eco». Mesmo que «inaudível». Vejamos o exemplo do vermelho:

*Este som interior lembra o de uma trombeta, ou de um outro instrumento que julgamos ouvir, quando a palavra trombeta é pronunciada à nossa frente.*⁴⁰⁴

Ou seja, não só da cor, como da forma, mesmo geométrica - o quadrado, por exemplo – *emana um perfume espiritual que lhe é próprio*. [...] *Tal como o perfume da rosa que nunca se poderá confundir com o da violeta*. Kandinsky reconhecia que os elementos visuais possuíam um carácter, uma qualidade sonora (ou espiritual) semelhante ao timbre de um instrumento ou de um cantor. Razão pela qual, o quadrado foi considerado um *ser espiritual, dotado das qualidades idênticas a essa forma*. Enquanto polígono de quatro lados iguais e paralelos entre si, o quadrado associado ao vermelho assemelhava-se à voz de um soprano ou ao som de uma trombeta. A relação estabelecida entre a forma e a sua orientação, a cor e as suas infinitas *nuances*, o timbre das vozes e dos instrumentos musicais, provocava diferentes efeitos estéticos, o que levou Kandinsky a acrescentar em relação ao quadrado vermelho:

*O mesmo acontece com o círculo, o quadrado e com todas as formas imagináveis. Aqui, como em relação ao vermelho, trata-se de uma substância subjectiva, num invólucro objectivo.*⁴⁰⁵

Ora, esta *substância subjectiva* dizia respeito ao vermelho no interior da forma quadrangular, *invólucro objectivo*. O mesmo se passava com o azul ou com o amarelo cujo valor é *sublinhado por uma dada forma*,⁴⁰⁶ respectivamente, neste caso, pelo círculo e pelo triângulo. No entanto, este valor variava consoante as infinitas interações que se podiam criar, quer a nível visual, quer a nível auditivo. A complexidade destas relações inter-sensitivas, levaram Kandinsky a admitir:

*A arte tornar-se-á cada vez mais difícil.*⁴⁰⁷

⁴⁰³ D. E. A., p. 63.

⁴⁰⁴ *op. cit.* p. 64.

⁴⁰⁵ *op. cit.* p. 65.

⁴⁰⁶ *op. cit.* p. 65.

⁴⁰⁷ *op. cit.* p. 71.

Difícil, porque ao observador era-lhe pedido que se familiarizasse com a linguagem visual abstracta sentida na alma. Uma dificuldade para os hábitos sinápticos da visão que tendem para uma *descrição realista*. Portanto, não admira que, ainda hoje, a arte abstracta seja muitas vezes dificilmente compreendida: ela dá muito trabalho ao cérebro. Só a alma humana, sensível como um *bom violino*, quando educada, poderia compreendê-la, assim julgava Kandinsky.

O pintor optou por uma abordagem inter-sensorial do Mundo e da Arte, pois sabia que, por vezes, as *mil cordas* da alma humana vibravam de tal forma que se tornava possível *ver com as pontas dos dedos, cheirar com a língua ou sentir as cores mastigando*. Na apreensão do mundo dava-se este fenómeno de sinestesia, sendo o ouvido o *órgão mais sensível*,⁴⁰⁸ seguido dos olhos e, por último, dos outros sentidos, todos eles igualmente menos desenvolvidos, para o pintor.

Se o ouvido se revelava, o órgão mais atento à energia espiritual que emanava da matéria, o olho revelava-se, contudo, um órgão limitado pelo funcionamento «realista» da visão. Ora, se a visão funciona através de um modelo «realista», a audição musical não necessita dele. Escutar uma melodia implica expectativas de outra natureza, ligadas, por exemplo, ao carácter impetuoso de uma frase musical. Ou, recorrendo a um caso descrito por Lehrer no seu livro *Proust era um neurocientista*: o insulto à tradição sinfónica que constituiu a *Sagração da Primavera*, quando tocada pela primeira vez em Paris, no Verão de 1913. Numa altura, observou, em que *os pintores andavam ocupados a descobrir o abstracto, mas a música já era abstracta*.⁴⁰⁹

Rompendo com as expectativas auditivas, a música de Strawinsky abandonou as regras simples que regiam as tradicionais sinfonias. Também Arnold Schönberg, em 1908, cerca de dois anos antes de Kandinsky ter pintado a primeira tela abstracta, apercebeu-se de que o modelo clássico na música estava esgotado. Lehrer descreveu as ambições deste músico, admirado por Kandinsky, que pretendia:

*[...] que a estrutura da sua música reflectisse as suas próprias necessidades de expressão e não os hábitos asfixiantes de uma cambada “popularucha, desprezível e medíocre”. Começou a imaginar “o dia em que a dissonância se emanciparia”, em que a sinfonia se libertaria dos lugares comuns fáceis da escala de oito notas. “Se tenho que cometer um suicídio artístico”, disse Schoenberg, “então tenho de viver de acordo com isso”.*⁴¹⁰

Kandinsky e Schönberg romperam radicalmente com a tradição através de um acto de rebelião estética. Também o pintor sofreu as consequências deste *suicídio* que ambos cometeram, mas que o libertou da ditadura do materialismo, ou seja, não da imposição da *escala de oito notas*, como aconteceu na música,

⁴⁰⁸ C. B., p. 50.

⁴⁰⁹ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 151.

⁴¹⁰ *op. cit.* pp. 151-152.

mas dos *lugares comuns fáceis* do naturalismo. Este tinha sido ensinado a ferro e fogo nas escolas de pintura de Azbé e de Knirr, durante os anos de Munique. Bem como na academia, pelo príncipe dos pintores, Franz von Stuck. Razão pela qual, Kandinsky e Klee, e muitos pintores das vanguardas artísticas daquele tempo, optaram por um caminho autodidacta.

- **Qual a relação entre visível e invisível?**

Sabemos que, em Kandinsky, ver significava também ouvir, no sentido de perscrutar o «inaudível», ou seja, de sondar o que está para além «daquilo que se vê e se faz ver». Gerava-se então uma espécie de cegueira visionária que olhava para dentro, digamos assim, estabelecendo contacto com a aparência interna, o *terceiro olho*⁴¹¹ de Merleau-Ponty. Este processo diz respeito à capacidade de interpretar uma visão que nos é totalmente desconhecida, subalternizando deste modo o visível enquanto aparência externa e expectável. Só a intuição do pintor tinha acesso a este mundo inesperado e, por esse motivo, «estranho» e *desconhecido*: de acordo com Lehrer, a mente a imaginar *o que não podemos ver. Ou seja, como é que vemos*, sem, contudo, termos consciência disso.

Merleau-Ponty referiu-se aos *simulacros errantes*, ilusões ópticas que pairam entre a realidade luminosa e a nossa percepção do visível. Nesse limbo invisível, situado no córtex visual, faz-se a conexão entre o que está fora e o que está dentro. O filósofo que reflectiu sobre a dúvida de Cézanne, descreveu a visão laborando para *tornar visível*, referindo-se à relação entre esse *grande mundo* que nos rodeia e o *pequeno mundo privado* da mente humana:

*Tal como as gravuras, o que a luz traça nos nossos olhos e a partir destes no cérebro, não se parece com o mundo visível. Das coisas aos olhos e dos olhos à visão nada ocorre para além do que vai das coisas às mãos do cego e das suas mãos ao pensamento. A visão não é a metamorfose das coisas mesmas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um mundo pequeno privado.*⁴¹²

Significa isto que a visão, ou o tacto, no caso do cego, contribuem decisivamente para conferir à «realidade objectiva» a sua singularidade. Pois, se assim não fosse, todos nós veríamos o mundo do mesmo modo. Uma fotografia, sempre igual, a passar diante de nós. Um disco partido, tocando sempre a mesma música. No entanto, a visão diz respeito não só a um *software* biológico, mas também à intimidade humana, de acordo com Merleau-Ponty, conforme exposto na nota anterior, bem como de acordo com Lehrer:

⁴¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 25.

⁴¹² *op. cit.* p. 36.

*Mas independentemente dos nossos mapas neuronais, eles nunca resolverão a questão daquilo que vemos realmente, porque a visão é um fenómeno privado.*⁴¹³

Kandinsky quis *tornar visível* o que realmente não vemos no mundo à nossa frente, mas que vemos no interior da mente, ou seja, a génese da forma arquitectando-se inconscientemente no sofisticado mecanismo da visão. A questão estava em «como fazê-lo», como conferir à forma uma existência visual. Tivesse ela uma origem mais ou menos lenta, como nas *Composições*, ou mais ou menos *súbita*, como nas *Improvisações*, a forma derivava sempre de um *processo de carácter interno*. A questão não estava, portanto, na forma em si mesma, mas na sua génese, afinal a mesma coisa que se passa na visão, como «suspeitava» Kandinsky e como Lehrer investigou. A *súbita* aparência da luz na visão - aquele *momento inconsciente* do fazer pictórico de que Kandinsky falava -, foi também descrita pelo jovem neurocientista:

*O que começa por ser um mosaico abstracto de cores, transforma-se numa descrição realista.*⁴¹⁴

Quer isto dizer que o mecanismo da visão começa por uma pintura abstracta, o *mundo desconhecido* como aquele que Kandinsky observou na *Meda de Feno*. Nele não reconheceu objectos expectáveis, mas objectos pictóricos, como linhas ou cores. No final de contas, sensações cromáticas e comportamentos visuais, a matéria-prima da visão, invisível. Kandinsky trabalhou-a, não para responder a expectativas visuais, mas para a tornar expressiva, para revelar a sua potência genuinamente enraizada na complexa biologia humana, quando a luz invade a escuridão da mente.

Talvez por esta razão Kandinsky tenha afirmado:

*A impossibilidade e inutilidade de copiar o objecto, sem outra finalidade para além da mera cópia, devem ser o ponto de partida do artista que procura arrancar do objecto a sua expressão.*⁴¹⁵

Kandinsky suspeitava do que Lehrer hoje nos vem dizer: o olho não funciona como uma máquina que recolhe as partículas de luz e as envia passivamente para o cérebro. Como Merleau-Ponty já havia suspeitado nas suas derradeiras férias junto à montanha de Cézanne, em 1961, vinte e um anos depois da morte de Klee e quinze anos depois da morte de Kandinsky:

[A visão] É um pensamento que descodifica estritamente os signos dados do corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não a sua mola (ressort). Com maior razão, a imagem mental, a evidência que nos

⁴¹³ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 144.

⁴¹⁴ *op. cit.* p. 121.

⁴¹⁵ D. E. A., p. 67.

*torna presente o que está ausente, em nada se assemelha a uma incisão em direcção ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado sobre indícios corpóreos, desta vez insuficientes, aos quais atribui um excesso de significado que eles não possuem. Nada resta do mundo onírico de analogia...*⁴¹⁶

Quer isto dizer que a *invenção mental*, constituída na V5, não se assemelha ao código de luz que emana da «realidade objectiva». A semelhança que esperamos encontrar no visível resulta da nossa percepção, ou seja, da interpretação que o cérebro faz da energia luminosa que penetra no globo ocular. Mas, na verdade, aquilo que julgamos ver não é mais do que uma construção nossa. Uma fotografia privada. Como Kandinsky, aliás, também «suspeitava»:

*O artista depende dos seus olhos, da sua mão, se ousar ir para além da simples reprodução fotográfica.*⁴¹⁷

Ou seja, o artista depende do funcionamento da visão que pode manipular, contrariando os seus hábitos «realistas». Embora os *olhos devam a sua existência à luz*, como Goethe já havia constatado nos seus estudos sobre a cor – sabemos como os animais que vivem em ambientes sem luz não possuem olhos -, a nossa visão ultrapassa largamente os limites da alteração produzida pelas partículas de luz na delicada estrutura molecular dos receptores da retina. Aquilo que vemos é muito mais do que uma fotografia. A visão é muito mais do que uma máquina e o olho muito mais do que uma lente com o seu diafragma regulador da intensidade da luz.

O que vemos – o visível - é uma *descrição realista* do mundo, ou seja, uma ilusão óptica que nos dá a ver a «realidade objectiva» da maneira como a vemos. Ou, como esperamos ver. Provavelmente, uma pálida imagem da sua real complexidade. Dos seus infinitos atributos. O visível é uma manifestação do invisível. Um modo de existir humano. Em todo o caso, são os pintores que melhor podem falar do visível, de acordo com Lehrer:

*A arte, não a ciência, é que é o meio com que exprimimos o que vemos no exterior. Neste aspecto, a pintura está mais próxima da realidade. Quando observamos as maçãs de Cézanne, estamos dentro da cabeça do pintor. Ao tentar exprimir as suas próprias representações mentais, Cézanne mostrou à arte como transcender o mito do realismo.*⁴¹⁸

⁴¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, pp. 37-38.

⁴¹⁷ D. E. A., p. 67.

⁴¹⁸ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 144.

Se a pintura está mais próxima da realidade significa, portanto, que os artistas, como Cézanne ou Kandinsky, tiveram um papel importante na desmistificação dos nossos hábitos visuais. Eles foram, seguramente, grandes investigadores do enigma da visão humana.

- **A voz do silêncio, um pintor interno? O cérebro, uma tela biológica?**

Kandinsky não concordava em racionalizar a construção da forma como pretendiam fazer os *construtivistas puros*. Malevitch tinha feito a sua opção: a matemática de régua e esquadro. Fria. Racional. Quantitativa. Bem diferente da matemática orgânica utilizada por Kandinsky. Na sua pintura, as formas geométricas humanizavam-se, isto é, deixavam impregnar-se de qualidades estéticas. Assim se compreende que, para ele, um simples pontinho inscrito no centro do plano original dissesse *mais em pintura do que uma figura humana*.⁴¹⁹ A ressonância do ponto decorria precisamente da sua pureza enquanto matéria-prima, que uma voz silenciosa sabia intuir: o pintor interno. Quem é «ele», o que faz, onde e como trabalha?

Trata-se de um misterioso «habitante» da mente humana que se dedica a pintar no cérebro uma espécie de tela biológica, que constitui o nosso *mundo privado* de objectos. «Ele» trabalha silenciosamente a matéria-prima que o cérebro disponibiliza para a visão – a mesma de que o pintor dispõe - depois do globo ocular ter conseguido *transformar a luz num código eléctrico*,⁴²⁰ nas palavras de Lehrer.

O funcionamento da mente assemelha-se, como Kandinsky observou, a um *instrumento de mil cordas* que, ao ser estimulado pelos sentidos, vibra. Reage. Deste modo, não é difícil entender que *o mundo soa* na alma humana.

Mas, para que as nossas sensações visuais façam algum sentido há que preenchê-las de ilusões construídas no cérebro. As aparências iludem, mas constituem o nosso único meio de perceber o visível. A olho nu, pelo menos. O seu aparecer interno diz respeito a um processo comparável ao desafio de uma tela vazia. Para que nela surja a pintura de uma maçã, a sua *descrição realista* precisou de invadir a mente quando a mão, pincelada a pincelada, constrói uma forma análoga àquela que o cérebro imagina a partir do código eléctrico fornecido pelo olho. O mecanismo da visão permite tornar perceptíveis os elementos visuais que o nervo óptico envia ao cérebro. No entanto, Para Lehrer:

*Os olhos falam em silêncio.*⁴²¹

⁴¹⁹ F. P., p. 39.

⁴²⁰ *Compreender como começa a visão, como o globo ocular transforma a luz num código eléctrico, é uma das descobertas mais gratificantes da neurociência moderna. Nenhum outro sentido foi tão dissecado. Sabemos agora que a visão começa por uma perturbação atómica. Partículas de luz alteram a delicada estrutura molecular dos receptores da retina. Este estremecimento celular faz disparar uma reacção em cadeia que acaba com um relâmpago de tensão eléctrica. A energia dos fotões transforma-se em informação.*

Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 128.

⁴²¹ *op. cit.* p. 128.

Ver, portanto, diz respeito a um poder silencioso da mente que nos permite desenhar ou pintar internamente. Contudo, Kandinsky «suspeitava» que o segredo da pintura estava guardado numa escuta interna que permitia ouvir sonoridades «inaudíveis». Sons que se ouvem em surdina, tendo em conta que as ondas de luz que penetram no olho não produzem um estímulo sonoro, mas visual. Quer isto dizer que esta escuta, na verdade, dizia respeito a uma atenção inabitual ao poder das vibrações sensoriais, tão abstractas como o som. Portanto, o conceito de «escuta», em Kandinsky, está relacionado, não com uma produção sonora, propriamente dita, mas com a captação de sensações espirituais de natureza abstracta. Semelhantes às que ele podia encontrar na música.

Através da visão, o sol *torna-se visível* em nós. Kandinsky ambicionou perscrutar a sua luz, no preciso momento em que a informação luminosa invade o olho. Vejamos como Lehrer descreveu este momento crucial para a pintura abstracta:

Sabemos agora que a visão começa com uma perturbação atómica. Partículas de luz alteram a delicada estrutura molecular dos receptores da retina. Este estremecimento celular faz disparar uma reacção em cadeia que acaba com um relâmpago de tensão eléctrica. A energia dos fotões transforma-se em informação.

Mas esse código de luz, como Cézanne sabia, é apenas o início da visão. Se a visão constasse apenas dos fotoreceptores da retina, então as telas de Cézanne não passariam de borrões de cor indistinta. As suas paisagens provençais consistiriam em alternâncias sem sentimentos de verde azeitona e ocre e as suas naturezas mortas seriam todas tinta sem fruta. O nosso mundo seria informe. Em vez disso, no nosso sistema evoluído, a cartografia da luz dos globos oculares é transformada uma vez, e outra vez, até que, uns milissegundos mais tarde, a descrição da tela invade a nossa consciência. Entre o torvelinho da cor, vemos a maçã.⁴²²

⁴²² *op. cit.* p. 128.



Paul Cézanne, *Natureza morta com maçãs e vaso com primaveras*, cerca de 1890

É através do trabalho da visão – imaginar, criar - que o *torvelinho* se transforma em maçã, invadindo a consciência. É o gesto da mão que faz com que as naturezas mortas sejam mais do que *tinta sem fruta*. Kandinsky sabia que a lógica matemática do *Quadrado preto* de Malevitch não atribuía expressividade à forma. Ou, melhor dizendo, a lógica era outra. A diferença residia no papel desempenhado pela intuição, voz silenciosa do pintor interno, que permitia sentir as *invenções mentais* que o cérebro ia construindo. Imaginando. Quer isto dizer que o rigor das leis da matemática ia sendo substituído pela lógica dos sentidos que arredondava a maçã. Que distorcia. Que desproporcionava. Que multiplicava. Que acentuava. O visível adaptando-se ao *fenómeno privado* da visão. O *torvelinho* transformando-se em maçã.

Como a Ciência investigou, e como Kandinsky constatou no seu fazer pictórico, abstractação e realismo são duas manifestações da mesma coisa: o fenómeno do visível. É provável que o pintor tenha pressentido a existência de uma «realidade objectiva» muito mais complexa do que aquela que o entendimento humano consegue descrever através dos seus múltiplos pontos de vista, incluindo o da existência visual. Numa tentativa de entender a génese do visível, Kandinsky relacionou-a com dois mecanismos sensoriais: a visão, de natureza «realista», e o ouvido, de natureza abstracta, pois percepção através do som. Ambos tinham ditado as regras da pintura e da música, respectivamente.

- **Um mundo desconhecido da visão, mas conhecido da música**

Parecia óbvio a Kandinsky que *uma forma material jamais se poderá reproduzir*.⁴²³ E porquê? Pois entre ela e o visível estava o *fenómeno privado* da visão que produz uma sequência de *simulacros errantes*, em Merleau-Ponty, que correspondem, em Lehrer, às cinco etapas da visão entre abstracção e realismo.

Mesmo sem o saber, o pintor procurava o momento crucial em que a luz não foi ainda transformada em representação, *aquilo que a realidade é antes de ser resolvida pelo cérebro*.⁴²⁴ Na verdade, uma *pura sonoridade interior*, em Kandinsky. *Mundo informe, borrões de cor*, em Lehrer.

De certa forma, podemos dizer que Kandinsky dissecou o fenómeno da visão para entendê-lo como um percurso natural entre o seu princípio abstracto, na V1, e o seu fim realista, na V5.⁴²⁵ Quem perceber isto, aceita melhor a proposta que Kandinsky fez: *Realismo = Abstracção*, e vice-versa. Embora, o pintor não soubesse, trata-se do próprio funcionamento biológico da visão. É assim que vemos, embora não tenhamos consciência disso. Contudo, ele «suspeitou» da existência de um pintor interno quando observou:

*Eu não escolho a forma conscientemente, ela é que se escolhe dentro de mim próprio.*⁴²⁶

Parece-nos agora justificada a razão pela qual Kandinsky deu tanta importância ao conteúdo interno da forma, a *aparência externa* de uma vibração espiritual, mais próxima ou mais afastada da *descrição realista* que a visão processa, mas, em todo o caso, absolutamente dependente de um *processo de carácter interno*. Sendo assim, aos olhos do pintor, não havia motivos para que a pintura abstracta não fosse aceite e legitimada junto daqueles que ainda não a compreendiam. Numa tentativa de os fazer compreender, propôs-lhes que ouvissem música e olhassem para a pintura sem pensar. Ou seja, sem precisarem de decifrar uma narrativa visual expectável. Foi neste sentido que interrogou os leitores da revista *XX. Siècle*, em 1938:

Perguntem-se, se assim o quiserem, se esta obra [abstracta] vos fez passear por um mundo que vos era anteriormente desconhecido.

*Se sim, que querem mais ainda?*⁴²⁷

⁴²³ D. E. A., p. 67.

⁴²⁴ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 121.

⁴²⁵ O realismo aqui é concebido enquanto *descrição realista*, a última fase da visão. Se, para Lehrer, *o que vemos não é o real*, significa que o real está mais próximo da fase inicial da visão, ou seja, antes de o que vemos ter sido *regulado para de moldar à nossa tela, que é o cérebro*.

op. cit. p. 144.

⁴²⁶ Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, 2007, p. 157.

⁴²⁷ F. P., p. 91.

Na verdade, este *mundo desconhecido* da pintura abstracta de Kandinsky assemelha-se ao movimento dos impulsos nervosos através da rede de neurónios que a Ciência investiga. O que o pintor veio propor assemelha-se a um passeio pelo mundo desconhecido da visão, ou seja, pela prodigiosa tela biológica, disponível no cérebro humano para ser pintada. Se nos fosse possível abrir o cérebro e espreitar para ver o que se passa no córtex visual, veríamos certamente a geometria secreta das linhas kandinskianas – representação abstracta da realidade – captada pelos neurónios na primeira etapa das cinco que o cérebro precisa para pintar, ou seja, para construir a realidade tal como a percebemos. Trata-se da própria natureza imaginativa da visão. Pois como Lehrer esclareceu:

*A nossa visão começa com fotões, mas isso é apenas um começo. Sempre que abrimos os olhos, o cérebro entrega-se a um acto de espantosa imaginação, enquanto transforma os resíduos de luz num mundo de forma e espaço que possamos entender. A realidade não anda aí à espera de ser testemunhada: a realidade é construída pela mente.*⁴²⁸

Ora, este *acto de espantosa imaginação* é o mesmo na pintura, quanto a mão do artista toca nas teclas (as cores) do piano, accionando o martelo (o olho). Kandinsky imaginou esse *mundo desconhecido* que aparece subitamente no córtex visual com uma mensagem luminosa vinda directamente do sol, a milhões de quilómetros de distância da Terra. Uma onda de luz que vibra, como vibra uma onda sonora. Se a primeira não precisa da matéria para se propagar, a segunda não se propaga no vácuo.

- **Arte abstracta ou arte concreta?**

Preocupado em defender a arte abstracta, Kandinsky acedeu ao pedido de Christian Zervos⁴²⁹ para responder a um inquérito sobre as acusações de que a arte dita *sem objecto* vinha sendo alvo. Dele resultou um ensaio publicado em 1931 nos *Cahiers d'Art*. De acordo com Philippe Sers, a arte abstracta era acusada de ser *voluntariamente inexpressiva e excessivamente cerebral*. Por estes motivos, estava restringida a um racionalismo que a limitava. Tudo aquilo que Kandinsky reconhecia no *Quadrado preto* de Malevitch.

Estes atributos entravam em total contradição com a arte abstracta de Kandinsky, à qual, nos anos do Bauhaus, ele *preferiu* chamar arte concreta. E porquê? *Concreta* pois existem pinturas *sem objecto*, ou seja, sem objectos reconhecíveis pelos hábitos da visão, mas não existem pinturas sem cores ou formas. Coisas concretas. *Contos de fadas puramente pictóricos*.

⁴²⁸ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 120.

Neste sentido, Kandinsky achava que a pintura abstracta era a mais *concreta* e a mais *viva* entre todas as pinturas. Pois, na verdade, ela utilizava a mesma matéria-prima da visão. Tão viva como os ritmos circadianos que determinam o funcionamento biológico do corpo humano.

Por vezes, a presença do objecto na pintura constituía, para Kandinsky, um transtorno, na medida em que podia enfraquecer a *pura sonoridade interior* dos objectos pictóricos. Uma matéria-prima idêntica àquela que a visão dispõe para, obrigatoriamente (uma obrigação anatómica), transformar numa *descrição realista*. Kandinsky fugiu desta obrigatoriedade para dar um lugar de direito próprio, ou a primazia, aos elementos visuais. Vivos enquanto seres espirituais. Concretos enquanto objectos pictóricos. Anatómicos enquanto matéria-prima da visão. Expressivos enquanto elementos de interacção estética.

Desde os anos de Munique que o pintor demonstrou a necessidade de defender a arte abstracta das acusações a ela dirigidas. A sua formação jurídica poderá ter contribuído para desempenhar esta árdua tarefa que determinou o estilo e o conteúdo da sua obra teórica.

Por todos os motivos, Kandinsky aceitou, certamente, de bom grado, em 1935, o desafio de Zervos, proprietário e redactor dos *Cahiers d'Art*. Seu amigo pessoal, desde 1927, este coleccionador de arte foi grande apreciador e promotor da sua pintura e do seu pensamento estético, ajudando, nomeadamente, o casal Wassily e Nina Kandinsky a instalar-se em Neuilly-sur-Seine, no final de 1933. Zervos esteve de visita a Paul Klee na Casa dos Mestres na Burgkühnauer Alle, em Dessau. Conheceu Kandinsky nessa altura. No ano seguinte, organizou na galeria Zak, em Paris, uma exposição de aguarelas que comentou no número 10 da sua revista, aludindo à sua anterior visita a Dessau:

*Aussi ce fut pour moi une véritable surprise lorsque, l'hiver dernier lors de mon voyage en Allemagne, j'ai eu le plaisir de voir à Dessau les œuvres de Kandinsky. Je venais de rendre visite à Paul Klee, professeur lui aussi au "Bauhaus" de Dessau. J'avais vu chez Klee des toiles admirablement peintes, qui m'avaient révélé certaines origines du surréalisme en France. Chez Kandinsky, je retrouvais le complément de ces origines. Ainsi, ce qu'on admirait chez nous comme une création n'était, somme toute, que les recherches de Klee et Kandinsky.*⁴³⁰

Zervos admirava a mestria de ambos os pintores. Na fase dita *parisiense*, depois das sucessivas contrariedades que enfrentou quer na revolução russa, quer no Bauhaus, Kandinsky adoptou um estilo de escrita ainda mais irónico do que o anterior com o objectivo claro de defender a pintura abstracta. Questionou-se, nomeadamente, sobre a legitimidade das diferentes denominações atribuídas à arte a que chamavam *abstracta*. A designação de *não figurativa*, não lhe parecia indicada, visto que se prevê a exclusão do objecto sem o substituir por coisa alguma e o termo *absoluto* também não tinha grande

⁴³⁰ *apud* Christian Derouet, *Kandinsky et les Cahiers d'Art (1927-1944)*, catálogo da exposição *Kandinsky*, Centro Pompidou, 2009, p. 309.

interesse, por que não se applicava ao significado de uma arte *pura*. Na verdade, ele reservara este termo para o valor dos elementos visuais, enquanto *ressonâncias interiores*.

Fosse como fosse, a arte abstracta era, para ele, bem *real*, na medida em que dizia respeito ao mundo espiritual, isto é, ao trabalho sensorial do corpo. Numa só palavra: à vida. Portanto, etiquetar de *abstracta* a pintura, só por si, podia induzir em erro. Se não vejamos o que Kandinsky veio dizer a Zervos:

*Algumas das nossas pinturas “abstractas” são, no melhor sentido da palavra, dotadas de vida artística: possuem a pulsação da vida, irradiam e exercem uma acção sobre o interior do homem (por intermédio do olho) de um modo puramente pictórico. Da mesma maneira, entre as inúmeras pinturas actuais sem objecto, apenas algumas estão dotadas de vida artística, no melhor sentido da palavra.*⁴³¹

Na verdade, Kandinsky nunca esqueceu os *construtivistas puros*, os seus colegas do Inkhouk que o afastaram, depois de ser acusado por Stepanova de tudo querer *kandinskysar*. Esta sua última frase foi dirigida, provavelmente, a eles. E também ao *Quadrado preto* de Malevitch, que podia ter sido encomendado *pelo telefone*, a um pintor de paredes.

Em Paris, Kandinsky estava cada vez mais convencido de que a arte abstracta – apenas aquela que considerava verdadeira e saudável - de *abstracto*, afinal, só tinha o nome. Tratava-se, pelo contrário, de uma arte concreta, conforme exposto. Ora, para se entender completamente o alcance desta definição, precisamos de saber mais duas coisas: o que se entende por abstrair e o que Kandinsky, na sua experiência estética, entendia sobre esta operação mental.

Senão vejamos. Em sentido geral, abstrair significa separar um objecto ou uma ideia da descrição da realidade a que pertence. Trata-se de seleccionar alguns elementos para considerar as suas características, quer em separado, quer em relação ao todo. Pois o que a visão faz, na V1, a primeira etapa do córtex visual, através de um fenómeno eléctrico e químico, de acordo com Lehrer, é *assimilar os diferentes elementos de um objecto*.⁴³²

Sabemos que pintar é um acto subjectivo. Singular. Privado. Trata-se de uma construção, *invenção mental*, baseada na informação sensorial. E abstrair significa considerar em separado os *diferentes elementos de um objecto*, antes de os organizar num todo interactivo e coerente.

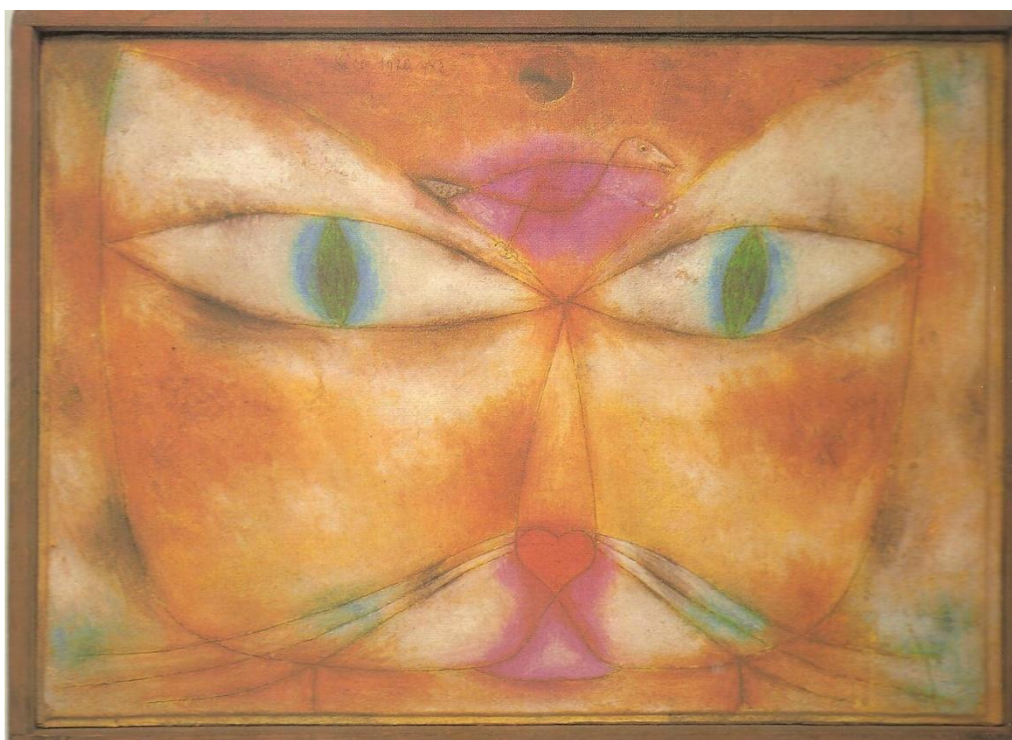
Ora, para representar o que quer que seja, o artista necessita de seleccionar, ou de separar, os elementos do objecto que quer pintar na tela e, por isso, tem de se abstrair de alguns dos elementos que pertencem a esse objecto, deixando-os de fora, digamos assim. Então esses elementos abstraídos passam a não fazer parte da representação do objecto, não são representáveis, mas, no entanto, continuam a ser pertença

⁴³¹ F. P., p. 35.

⁴³² Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 133.

sua. A visão faz o mesmo, assimila o que lhe é fornecido em separado, para depois juntar de modo a que faça sentido aos nossos hábitos visuais.

Contudo, no caso da arte figurativa, podemos considerar que essa abstracção é ainda maior, pois o que o artista pinta traduz o resultado daquilo que considerou interessante abstrair do objecto: os elementos que lhe retirou, digamos assim. Mas não deixa de ser uma impressão abstracta com a finalidade de representar o objecto de acordo com um esquema de linhas, no qual os seus atributos formais permitem a sua identificação plena: um cão é um cão, um gato é um gato.



Paul Klee, *Gato e pássaro*, 1928

Mas então como organizar os elementos necessários numa representação visual para que um gato não se pareça com um cão? Este era o propósito da pintura figurativa, ou seja, fazer uma *descrição realista*. É também o propósito do pintor interno que desenha no cérebro de acordo com os nossos hábitos visuais. Como sabemos, mas é preciso relembrar as vezes que forem consideradas necessárias para defender esta tese crucial para o enigma da visão.

Ora, o que Kandinsky veio dizer é que a sua arte *abstracta* era afinal uma arte *concreta*. Mesmo *sem objecto*, ela é *verdadeiramente pintura e tem o direito de existir ao lado da outra*,⁴³³ que é a arte figurativa. Voltamos a perguntar, mas por que razão?

⁴³³ F. P., p. 35.

Em primeiro lugar, porque a *arte concreta* não precisa de abstrair os elementos do objecto para o representar, como faz a arte figurativa, pois utiliza *meios puramente pictóricos*⁴³⁴ que são *os únicos responsáveis pelo seu conteúdo*, como observou o pintor, libertando assim a criação artística de quaisquer imposições realistas ou figurativas. Deste modo, alarga o acto criativo a um mundo de possibilidades ilimitadas. Na verdade, o que a *arte concreta* de Kandinsky fez foi servir-se da matéria-prima da visão para, livremente, construir objectos pictóricos. É nesta liberdade e nesta autonomia que reside toda a diferença. Na pintura, o gato não tem necessariamente de se parecer com o gato expectável. Se o alterarmos, a forma sofre as consequências dessa alteração. Na verdade, Kandinsky alterou a programação da visão humana que obedece a cânones «realistas» e *tornou visível* na pintura o *código de luz* que está na origem do que vemos. *Uns borrões de cor*.

Mas qual o verdadeiro significado deste estatuto de autonomia visual que Kandinsky reivindicou para a pintura?

Ele diz respeito a uma certa interrupção do trabalho do pintor interno que tem por missão desenhar um mundo de aparências, atribuindo-lhe significados. Kandinsky pretendia, por um lado, apropriar-se da mesma matéria-prima que a visão fornecia ao pintor interno, por outro, passear livremente pelo *mundo desconhecido* e silencioso da visão humana. Ele quis pintar a *pura sonoridade interior*, intuída como revelação. Na verdade, era a arte figurativa que se revelava uma arte *abstracta* e a chamada arte *abstracta*, pelo contrário, uma arte *concreta*, «estranha», mas verdadeira e *real*, pelos motivos invocados.

Kandinsky repetia com frequência aos aprendizes da forma no Bauhaus o que retivera das aulas de pintura na escola de Anton Azbé, em Munique: *nunca pensem em frente de um cavalete*.⁴³⁵ A arte abstracta tem a sua linguagem própria com o seu vocabulário e as suas regras gramaticais, e por isso, fala, exprime-se!

Pedindo emprestada a Lehrer a frase *Olhar é criar o que vemos*, torna-se evidente que sabemos hoje, através das investigações levadas a cabo pela moderna Neurociência, muito mais do que se sabia no primeiro quartel do século XX. Se para ver o Mundo, a mente tem de ser criativa, para pintar não pode deixar de o ser. Há em todos nós uma tela vazia no cérebro, onde o córtex visual pinta, sem termos consciência disso. Nós somos os pintores da nossa própria realidade, aquela que reconhecemos. Aquela que sabemos pintar. Aquela que vemos porque abstraímos inconscientemente os elementos necessários para a sua aparência.

Fosse a sua pintura considerada *concreta* ou *abstracta*, Kandinsky estava certo. Não era essa a questão. Aliás, era uma falsa questão derivada das expectativas que o pintor interno impunha na mente e das expectativas de um público que se habituou a ver na pintura os objectos do mundo à sua frente.

⁴³⁴ *op. cit.* p. 82.

⁴³⁵ *op. cit.* p. 91.

- **Da fotografia, *desenho de luz*, à pintura abstracta**

Depois de demonstrarmos a estreita relação que existe, por um lado, entre visão e pintura, por outro, entre a fase inicial da visão e a forma abstracta, interessa-nos agora debater o impacto da máquina fotográfica na evolução da pintura de vanguarda, nomeadamente em Kandinsky. Partilhando a mesma opinião de Lehrer, consideramos também que o poder e o significado da fotografia contribuíram decisivamente para preparar o terreno onde floresceu a arte abstracta, o que significa que ela não nasceu por acaso no início do século XX. Porque não no tempo de Goethe, por exemplo?

A História da pintura abstracta começa com a fotografia, que significa literalmente “desenho de luz” (do grego phôs, photós, luz + graph, r. Graphein, desenhar).⁴³⁶

Nos finais do século XIX, a invenção deste *desenho de luz* e a sua divulgação vieram revolucionar a génese do visível. Mas como enfrentaram os pintores a *terrível ameaça* que estava por detrás da máquina fotográfica? Consideraram eles que a imagem que estava à mercê de um clique significava uma desleal concorrência à pintura? Ou, pelo contrário, reconheceram nele um impulso para novos desafios, porventura nunca antes imaginados?

Kandinsky, investigador do visível, pintor do invisível, ouvinte do «inaudível», interrogou-se sobre os misteriosos poderes de um feixe luminoso que invade a retina e se dirige a uma velocidade vertiginosa até ao córtex cerebral. Não tinham já os impressionistas sido atraídos pela subjectividade da luz?

Para os pintores confrontados com a invenção da fotografia, a máquina - com a sua lente, a sua câmara escura e o seu diafragma - afigurava-se como um símile do próprio olho invadido pela luz. Esta era certamente a convicção dos fotógrafos, como John Parsons que, na Inglaterra do último quartel do século XIX, aceitou colaborar directamente com Gabriel Dante Rosseti, fotografando o modelo favorito do pintor, a melancólica Jane Morris, sentada no seu jardim. Curiosamente, a fotografia lutava para se colocar ao lado da pintura. Os fotógrafos estavam interessados em explorar as potencialidades artísticas do *desenho de luz*. Fotografando a Natureza, fazendo retratos. Jane Morris, foi pintada por Rosseti e fotografada por Parsons. Dois suportes artísticos que, neste caso, não entraram em despique, muito pelo contrário.

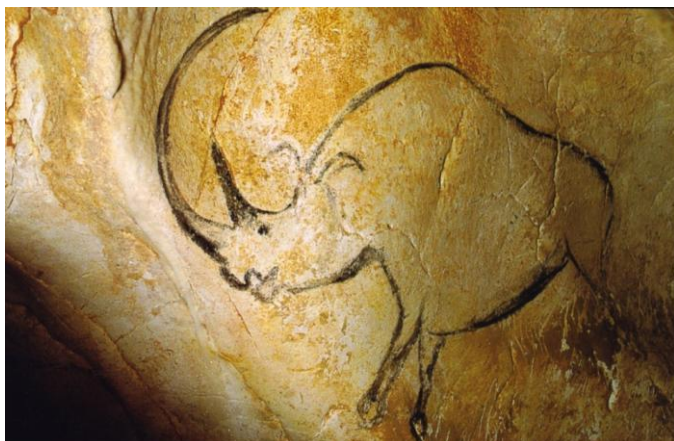
Mas colocava-se uma questão: haveria mais alguma coisa para além da habitual aparência do visível? É a realidade visual mais do que aparenta ser?

Sabemos que o pintor pode imitar a visão, seja através de uma interpretação «realista», seja através de uma interpretação abstracta. Mas a luz tem os seus limites, pois, por si só, não resolve a génese do visível na visão: ela tem de ser processada pelo córtex visual. No caso da máquina fotográfica, a luz é captada e registada na câmara escura. Trata-se precisamente de um *desenho de luz*. Assim sendo, se a máquina, por

⁴³⁶ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 122.

sua vez, também imita a visão, colocava-se ainda outra questão: o que poderia resultar de uma convivência saudável entre máquina, visão e pintura?

Os pintores da era fotográfica sentiram necessidade em demonstrar que a pintura podia abandonar o retrato do visível, para, como Klee constatou, *tornar visível* o que quer que fosse. Durante séculos, os pintores tinham-se esforçado por transformar o cérebro numa máquina e o olho numa lente. Desde os homens da Caverna de Chauvet⁴³⁷ que a Humanidade fotografou o mundo. Era essa a sua missão enquanto a máquina não apareceu.



Rinoceronte, pintura rupestre da Caverna de Chauvet.

O que conheceríamos hoje da aparência dos homens primitivos, da caça e dos rinocerontes se o engenho destes primeiros pintores não os tivesse reproduzido visualmente? Quem alguma vez veria o sorriso da Gioconda, olhando o infinito ou a pose majestosa de Ramsés II, olhando Assuão?

Mas podemos observar Jane Morris, quer através das fotografias de Parsons, quer da pintura de Rosseti. O que faz toda a diferença.

Quando Louis Daguerre, pintor comercial, inventou a fotografia, criando uma superfície sensível à luz, que depois colocou numa câmara escura, os pintores foram confrontados com a dura realidade: se a eles cabia copiar o visível, a máquina acabava de o fazer. Sabemos que, através da sua experiência estética, Kandinsky se aproximou do enigma da visão humana antes da moderna Neurociência o ter conseguido fazer. Ultrapassou dois mecanismos: um, artificial, com a sua câmara escura, outro, biológico, com o seu globo ocular. Talvez lhe parecesse claro que a verosimilhança pertencia agora, por direito próprio, aos artificios da máquina. No entanto, sabemos como ela não imagina, nem cria nada por si mesma. Apenas desenha a luz pela mão do fotógrafo que assim manipula a visualidade. Mas, em todo o caso, fotografia e pintura não são a mesma coisa. A primeira pode ter objectivos artísticos, entre outros, mas existe uma diferença que estava precisamente no poder da visão, pois como Lehrer explicou:

*Como Cézanne compreendeu, ver é imaginar.*⁴³⁸

⁴³⁷ A Caverna de Chauvet ou Chauvet-Pont-d'Arc está localizada perto de Vallon-Pont-d'Arc, no sul da França. Tornou-se famosa em 1994 quando um trio de espeleólogos descobriu que ela continha os restos fossilizados de muitos animais, incluindo alguns já extintos. Mais importante que isso, descobriram que as paredes da caverna são ricamente decoradas com pinturas rupestres. Junto com Lascaux e a Caverna de Altamira, é um sítios arqueológicos mais importantes do mundo.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Chauvet

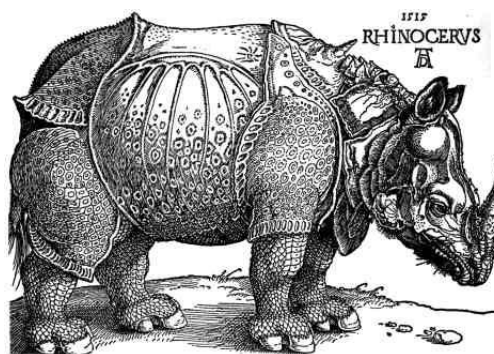
⁴³⁸ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 143.

Todos somos pintores, mesmo sem o sabermos. Todos imaginamos e criamos inconscientemente para ver. Quem alguma vez teve diante de si um cavalete, teve forçosamente de se aproximar do fenómeno da visão. O que não significa entendê-lo, em todo o caso. Se não se aproximou, apenas imitou as expectativas da visão. Aquelas que lhe são mais familiares e das quais depende a sua sobrevivência num mundo de coisas visíveis, como o rinoceronte que os pintores de Chauvet representaram nas paredes de pedra da sua caverna.

A pintura abstracta deve, em grande parte, a sua existência ao impacto provocado pela máquina que, curiosamente, como na visão humana, desenha a partir da informação luminosa. O mundo da Arte estremeceu quando uma máquina veio reproduzir o que os pintores procuravam imitar há séculos e séculos: o visível, com a sua aparência mais ou menos fantasiosa, mas, em todo o caso, identificável pelo nosso arquivo de imagens. Um avanço tecnológico espantoso no domínio da visualidade. Kandinsky reparou que a *Meda de Feno* não estava de acordo com as expectativas da visão. Sentiu a sua estranheza e a partir dela a pintura nunca mais seria a mesma.

Existe no corpo um comando que ilumina, como uma lanterna, o traço que alguém, certamente bem preparado para o fazer, desenhava sobre as paredes de Chauvet. Alguém que desejou fotografar o que via. Com as suas próprias mãos, os seus gestos, os seus olhos. E neste movimento que regista uma luz vinda do interior, é possível adivinhar o enigma da visão.

Albrecht Dürer nunca viu o rinoceronte do rei D. Manuel I, mas desenhava-o apaixonadamente como se a própria ausência fosse a sua presença. Graças à reprodução da gravura talhada em madeira, a imagem deste belo animal desconhecido, que viajou da Índia até Portugal, foi divulgada ao mundo.



Albrecht Dürer, *Rinoceronte*, 1515

Antes de Louis Daguerre ter inventado a placa fotográfica, superfície plana sensível à luz, cabia aos pintores «fotografar» o mundo. Acabada esta incumbência exclusiva, ao realismo sucedeu-lhe, no pólo oposto, o abstraccionismo, como observou Lehrer,

A história da pintura abstracta começou com a fotografia.

Se assim foi, se estivermos de acordo com Lehrer, torna-se possível afirmar o que, em parte, não é mentira: Kandinsky começou com a fotografia. Para além de muitos outros começos, como as casas coloridas de Vologda ou a *Meda de Feno* de Monet.

Plano B - Um olhar para além das aparências, em Klee

- **Tornar visível (*Sichtbar machen*). Maurice Merleau-Ponty e Klee**

Depois de Cézanne ter ocupado um lugar privilegiado no pensamento de Merleau-Ponty, Klee sucedeu-lhe, de certa forma, em *O Olho e o Espírito*. Razão suficiente para conhecermos de que modo o filósofo francês abordou o enigma da visão, tema crucial no pensamento kleeneano: como *tornar visível*?

Por outro lado, a perspectiva da moderna Neurociência, na voz de Jonah Lehrer, relacionada com o enigma da visão, em Kandinsky, permite-nos ainda traçar um fio condutor até Klee.



Paul Klee, *Tornar visível*

O contraponto entre os dois pintores passa pela *meditação sobre a pintura* que Merleau-Ponty levou a cabo junto da paisagem que tanto impressionou o olho de Cézanne: esse prodigioso órgão que, para o filósofo, podia *abrir à alma o que não é da alma, o bem aventurado domínio das coisas, e o seu Deus, o Sol*.⁴³⁹ A luz que nos ilumina e nos faz ver. Mas, apenas uma ínfima parte da radiação solar, a banda do visível, é captada pelo olho humano.

O sol não só está à distância de 150 milhões de quilómetros, como está aqui, à nossa beira, exercendo a sua poderosa influência em todo o espaço físico. E em nós, humanos videntes. E nos pintores que dão vida a novas existências visuais. Embora a luz solar demore 8 minutos e 18 segundos a chegar à Terra, ela oferece-se generosamente para iluminar a escuridão silenciosa da nossa mente. Ou seja, para abrir a *janela da alma*, nas palavras que filósofo francês foi buscar a Leonardo da Vinci. Trata-se da visão, fenómeno enigmático que os pintores, mais do que qualquer outro olhar sobre o visível, exemplificam no seu trabalho e, por vezes, questionam na sua reflexão teórica, como no caso de Klee.

Sabemos como Merleau-Ponty tinha já encontrado no diálogo com o génio da montanha de Santa Vitória, cinco anos após a morte de Klee, em 1940, a inspiração para desvendar o enigma da visão em *Le Doute de Cézanne*, um dos seus primeiros ensaios. Nele abordou a insatisfação, ou a dúvida, permanente de uma personalidade obsessiva, a intensidade de uma vida dedicada à pintura que, na opinião de Kandinsky, o levou à descoberta de uma *nova lei da forma próxima dos meios pictóricos puros, pois de uma taça de chá*

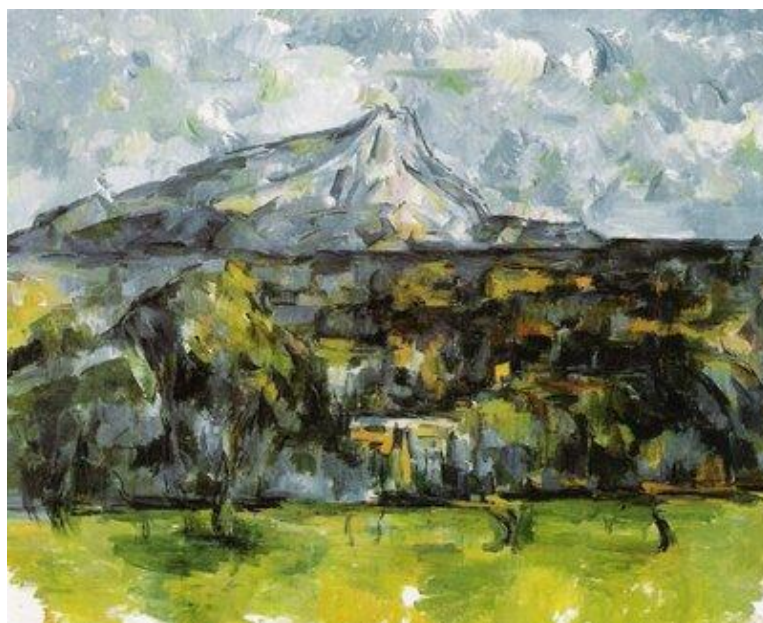
⁴³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 65.

ele construiu um ser dotado de alma, ou melhor, nessa taça ele reconheceu um ser.⁴⁴⁰ O que significa nas palavras do próprio Cézanne:

*O que eu tento traduzir-vos é algo de mais misterioso, incrusta-se nas próprias raízes do Ser, na fonte impalpável das sensações.*⁴⁴¹

O poder da pintura de Cézanne reside neste olhar singular sobre as aparências, *enveloppe lumineuse*⁴⁴² (*invólucro luminoso*), em Merleau-Ponty, *invólucro do visível*, em Klee, *concha exterior*, em Kandinsky. Três termos que se referem às aparências, enquanto superfície exterior do objecto que os olhos percebem. Num sentido mais abrangente e dinâmico, Natureza naturada. *Formas acabas*,⁴⁴³ em Klee.

As aparências têm a sua origem no mundo de luz que se oferece à visão através das cores do espectro luminoso. Cabe à mente interpretar, e pintar internamente, esse mundo de cor de um modo coerente e significativo. No caso da pintura, a tarefa consiste em encaminhar o gesto que assim obedece aos próprios desígnios da visão, bem como ao comportamento pictórico de novas existências visuais.



Paul Cézanne, *A Montanha de Santa Vitória*, 1883

⁴⁴⁰ D. E. A., p. 45.

⁴⁴¹ J. Gasquet, *Cézanne*.

apud Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 11. J. Gasquet, *Cézanne*.

⁴⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Le Douce de Cézanne*, Paris, in revista *Fontaine*, volume 8, número 47, 1945, p. 16.

⁴⁴³ E. A., p. 33.

Merleau-Ponty descreveu o fazer pictórico de Cézanne:

Pour tous les gestes qui peu à peu font un tableau, il n'ya qu'un seul motif, c'est le paysage dans sa totalité et dans sa plénitude absolue – que justement Cézanne appelait un "motif". Il commençait par découvrir les assises géologiques. Puis il ne bougeait plus et regardait, l'œil dilaté, disait Mme Cézanne. Il "germinait" avec le paysage. Il s'agissait, toute science oubliée, de ressaisir, "au moyen" de ces sciences, la constitution du paysage comme organisme naissant.⁴⁴⁴

Cézanne pensou com a montanha. Ou como a montanha se pensava, maciço rochoso, alto e majestoso, recortando-se no céu nebulado, ignorando qualquer lógica formal, *ciência esquecida*, retomada depois para tornar visível a paisagem como *organismo nascente*. Confrontado com a montanha, o pintor tinha captado a *vibração das aparências, o berço das coisas*.⁴⁴⁵ No *invólucro luminoso*, elas nasceram para o seu olhar.

Este *berço das coisas* constituiu também para Klee, o motor de busca para as suas pesquisas visuais. Tornar visível implicava observar o visível pois só assim se podia revelar a essência da forma, oculta sob as aparências. Era preciso ultrapassar a visão para alcançar as *forças geradoras de formas*: a Natureza desenhando-se. Estruturando-se. Colorindo-se. Um *organismo nascente*, como a montanha de Cézanne.

Lehrer e Merleau-Ponty encontraram no olhar e na pintura de Cézanne um terreno fértil para as questões que se colocavam quer à reflexão fenomenológica, quer à investigação neurológica sobre a visão, respectivamente.

O primeiro considerou Cézanne um verdadeiro precursor da moderna Neurociência, o exemplo paradigmático de como a Arte foi capaz de sondar os segredos da mente muito antes de a investigação científica ter meios para o fazer. Por seu turno, Merleau-Ponty reconheceu nele um olho e um espírito capaz de apurar o que faltava à montanha para ser quadro e ao quadro para ser montanha. Ou seja, capaz de desafiar a própria visão.

Se, para o filósofo, *l'artiste est celui qui fixe et rend accessible aux plus "humains" des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir*,⁴⁴⁶ significa que um pintor como Cézanne nos permite aceder a um acontecimento visual, do qual fazemos parte, embora sem termos plena consciência disso.

Se, para além disso, Merleau-Ponty considerava a pintura de Cézanne *une opération d'expression*,⁴⁴⁷ é curioso constatar que também Kandinsky reconheceu no pintor da montanha a mesma capacidade de criar

⁴⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne*, Paris, in revista *Fontaine*, volume 8, número 47, 1945, p. 22.

⁴⁴⁵ *Le peintre reprend et convertit justement en object visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : les vibrations des apparences ce qui est le berceau des choses.*

op. cit. p. 23.

⁴⁴⁶ *op. cit.* p. 24.

⁴⁴⁷ *op. cit.* p. 23.

a expressão cromática das coisas e a sua nota pictórica interior.⁴⁴⁸ Portanto, trata-se de uma expressividade que não passou despercebida a ambos e sobre a qual nos importa também reflectir, na medida em que nos pode ajudar a equacionar o enigma da visão, desta feita em Klee. Vejamos como.

Cézanne observou o comportamento pictórico da montanha, pressentindo, segundo Lehrer, o funcionamento da visão humana. Conferiu a Santa Vitória cerca de oitenta novas existências visuais, o que demonstra uma invulgar capacidade de imaginar. Um olhar inabitual, capaz de investigar o que se passava quando a luz da montanha se transforma numa sensação cromática, pintada silenciosamente no espírito.

No entanto, embora Klee não tenha sido o pintor eleito pelo filósofo, acabou por sê-lo durante aquelas derradeiras férias, em 1960, junto à paisagem provençal do pintor da montanha. Ainda impressionado pela marca da genialidade do olho e do espírito de Cézanne, Merleau-Ponty reconheceu em Klee a *fórmula ontológica da pintura*, citando em *O olho e o Espírito*, no final do Capítulo IV, as palavras que ficaram gravadas sobre a campa do pintor no cemitério de Schlosshalden, na sua terra natal, a Suíça:

*Eu sou inatingível na imanência [...].*⁴⁴⁹

Eu sou parte de Natureza. Nela me encontro, me revejo, me penso, terá imaginado Klee.

Quando Merleau-Ponty enfrentou de novo, e pela última vez, Santa Vitória, a presença de Klee, ao reconhecer *que a arte não reproduz o visível, torna visível*⁴⁵⁰ – o traçado de uma *gênese das coisas*,⁴⁵¹ nas palavras do filósofo – veio contribuir decisivamente para iluminar a sua reflexão sobre os mistérios da visão humana. O que hoje parece claro no domínio da moderna Neurociência, parecia claro a Merleau-Ponty cerca de meio século antes:

*O que a luz traça nos nossos olhos, e a partir destes no nosso cérebro, não se parece com o mundo visível.*⁴⁵²

Ver implicava, portanto, para o filósofo, *um pensamento que descodifica estritamente os signos dados ao corpo e a semelhança é o resultado da percepção*.⁴⁵³ Ora, se assim for, esta semelhança não podia naturalmente ser, como constatou Merleau-Ponty, a *mola (ressort)*⁴⁵⁴ da percepção visual, mas a sua

⁴⁴⁸ D. E. A., p. 45.

Por sua vez, também Merleau-Ponty referiu a luz que brota da pintura de Cézanne:

L'objet n'est plus couvert de reflets, perdu dans ses rapports à l'air et aux autres objets, il est comme éclairé sourdement de l'intérieur, la lumière émane de lui, et il en résulte une impression de solidité et de matérialité.

Maurice Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne*, Paris, in revista *Fontaine*, volume 8, número 47, 1945, p. 17.

⁴⁴⁹ *apud* Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 69.

⁴⁵⁰ E. A., p. 38.

⁴⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 60.

⁴⁵² *op. cit.* p. 36.

⁴⁵³ *op. cit.* p. 36.

⁴⁵⁴ *op. cit.* p. 41.

consequência inevitável. Tendo em conta o *software* biológico que nos permite perceber o mundo visível, através da influência do espectro luminoso na retina, torna-se então possível, e particularmente interessante para o nosso estudo, estabelecer um fio condutor que une Merleau-Ponty (1), Jonah Lehrer (2), Klee (3). Vejamos quatro pontos essenciais por onde esse fio se entrelaça:

1. *Diremos que há um olhar interior, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, tal como se falou de uma terceira orelha que capta mensagens do exterior através do rumor que elas provocam em nós? Qual a vantagem, quando tudo se resume a compreender que os nossos olhos de carne são já muito mais do que receptores para as luzes, as cores, as linhas: compiladores do mundo, que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas.*⁴⁵⁵
2. *Cada um de nós está fechado dentro da sua visão peculiar. Se retirássemos a nossa auto consciência do mundo, se víssemos com a honestidade impessoal dos nossos globos oculares, então não veríamos senão pontos solidários brilhando num espaço informe. Não existiria montanha. A tela estaria simplesmente vazia.*⁴⁵⁶
3. *Então, aquelas coisas estranhas tornam-se realidades [sonho, ideia, imaginação], realidades da arte que alargam os limites da vida para além da sua aparência comum. Porque já não reproduzem, com mais ou menos temperamento, aquilo que se viu, mas antes tornam visível uma visão secreta.*⁴⁵⁷

Qual a relação entre o pensamento dos nossos três interlocutores? O que há de comum entre eles? Em primeiro lugar, o interesse pelo enigma da visão, numa altura em que o espírito inovador da pintura provocou uma mudança de paradigma na Arte. Em segundo, a importância dada ao papel dos elementos da forma na génese do visível, seja enquanto matéria-prima da própria visão, seja funcionando como objectos pictóricos ou como cúmplices entre o olhar e o gesto do pintor. Em terceiro, a constatação de que existe apenas uma relação de analogia visual entre a nossa percepção do mundo e a «realidade objectiva» que os hábitos da visão se encarregam de estabelecer.

Esta capacidade que a visão possui de interpretar a linguagem com que as cores se escrevem, este *dom das línguas e do visível* que pertence aos olhos foi objecto de estudo de Merleau-Ponty, de Lehrer e de Klee.

⁴⁵⁵ *op. cit.* p. 25.

⁴⁵⁶ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, pp. 143-144.

⁴⁵⁷ E. A., p. 35.

- **Qual a relação entre a pintura, o *invólucro do visível*, a realidade objectiva e a visão?**

Quando, no início do século XX, os pintores puseram em causa a reprodução, ou a imitação, dos objectos que o cérebro humano está habituado a reconhecer, *toda a história moderna da pintura* se traduziu, para Merleau-Ponty, num *esforço para se libertar do ilusionismo*. É bom de ver que se trata do mesmo modelo de representação visual que Kandinsky tanto se esforçou por demonstrar que já não se aplicava aos novos desafios do *espiritual na Arte*, nomeadamente à pintura abstracta.

Se o problema do dualismo onda/crepúsculo esteve na origem do formalismo da física quântica, no caso da pintura moderna, o dualismo realismo/abstracção constituiu talvez o passo mais importante para a mudança de paradigma visual.

Ao desafiarem o ancestral modelo «realista», os pintores acabaram por aproveitar, de certo modo, o que os psicólogos da Gestalt, interessados na forma, também por essa altura, reconheceram, e o que os neurocientistas que estudam a visão, reconhecem hoje: *a mente não é uma máquina fotográfica*.⁴⁵⁸

Nos anos de Munique, estavam em curso novas interpretações sobre o mundo, quer na Ciência, quer na Arte. Enquanto a primeira começou a levantar a ponta do véu sobre a complexa interacção dos entes físicos com o exterior, a segunda fez o mesmo sobre a génese do visível, ou seja, a complexa correspondência entre duas telas pintadas: uma, na escuridão sináptica da mente, outra, pousada sobre o cavalete, à frente do pintor. Entre ambas, uma certa distância que a mão e o olho percorrem num ápice.

Ora, entre abstracção e realismo, entre o princípio e o fim da visão, o que transpareceu para a pintura de Klee?

Numa perspectiva meramente formal, podemos afirmar que é fácil distinguir uma pintura «realista» de uma pintura abstracta: na primeira, estão representados objectos que o cérebro reconhece, na segunda, deparamos com uma *visão secreta*, nas palavras de Klee, na qual não nos revemos. *O mundo desconhecido* de que também Kandinsky falava. Curiosamente, Klee admitiu que a leitura visual do mundo implicava um *princípio de complementaridade*: quanto mais realista é a descrição do visível, menos abstracta nos parece ser. E vice-versa:

Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto mais peso for dado aos elementos formais que estão na base da representação gráfica, tanto menos apetrechados estaremos para a representação realista das coisas visíveis.⁴⁵⁹

Quer isto dizer que a pintura «realista» se servia de certos apetrechos, ou truques de ilusionismo, para fazer ver uma imagem próxima das nossas expectativas de videntes: o modo como a nossa mente descodifica o comportamento visual da «realidade objectiva». Assim sendo, o pintor moderno

⁴⁵⁸ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 143.

⁴⁵⁹ E. A., p. 38.

desapetrechou-se, ou libertou-se, das velhas artimanhas para criar um *tromp-l'oeil*, com o objectivo de responder ao desafio que tinha pela frente: ultrapassar a mera reprodução do visível, substituindo-a por outras propostas pictóricas que reflectem um desejo de inovação. De uma outra leitura do visível, portanto.

O abstraccionismo foi, porventura, a tendência que mais pôs em causa os hábitos da visão e um certo entendimento visual da «realidade objectiva» por ela proporcionado, embora apenas um *tromp-l'oeil*, pois, segundo Lehrer, *sempre que abrimos os olhos, o cérebro entrega-se a um acto de espantosa imaginação enquanto transforma os resíduos de luz num mundo de forma e de espaço que possamos entender*.⁴⁶⁰ Se assim for, o trabalho do pintor em tudo se assemelha a este trabalho da visão. Por este motivo, o esforço que Klee empreendeu na sua pintura para *tornar visível* permite-nos aceder ao enigma que procuramos desvendar. Ou seja, nas palavras de Merleau-Ponty:

*Esta precessão («précession») daquilo que é em relação àquilo que se vê e que faz ver, daquilo que se vê e faz ver em relação àquilo que é, é a própria visão.*⁴⁶¹

Significa isto que a visão põe-nos em confronto, por um lado, com o em si, a «realidade objectiva», mesmo que escape ao nosso entendimento, por outro, com o modo como a vemos, e, por fim, com o próprio exercício de ver, por muito que dele não tenhamos consciência. Sendo assim, as pinceladas sobre a tela revelam um contacto privilegiado com o fenómeno da visão e com o visível, pois como Lehrer veio sublinhar no seu ensaio sobre Cézanne:

*A realidade não anda por aí à espera de ser testemunhada: a realidade é construída pela mente.*⁴⁶²

Se assim for, então *aquilo que se vê e faz ver* é uma construção nossa, vagamente aparentada com *aquilo que é*. Ou seja, os olhos – *aquilo que faz ver* – e *visão que faz ver*, proporcionam-nos *aquilo que se vê*, ou seja uma *descrição realista*: objectos que estamos habituados a reconhecer. No entanto, por vezes, a visão pode eventualmente *fazer-nos ver* uma realidade abstracta.

Mas sentimo-nos confortáveis quando reconhecemos as formas dos objectos. São-nos familiares e permitem-nos calcular as distâncias entre eles e o nosso corpo. Contudo, o caso muda de figura quando passamos para o nível do átomo ou da célula, pois tudo o que observamos se transforma num conjunto de formas abstractas, às quais o olhar comum não atribui qualquer significado «realista»: apenas cores e

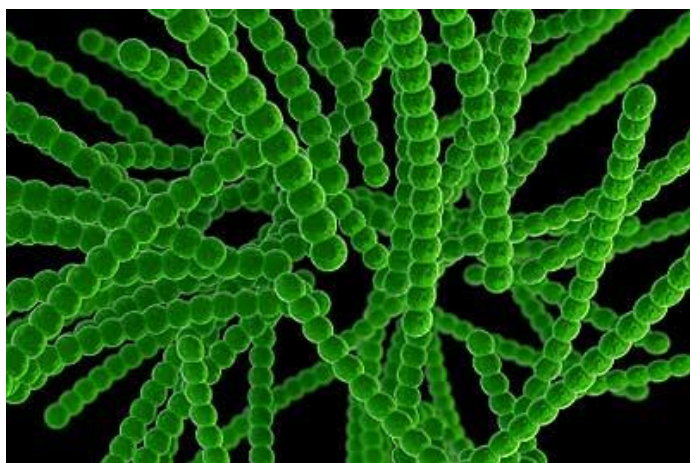
⁴⁶⁰ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 120.

⁴⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 69.

⁴⁶² Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 120.

formas que valem por si. Neste sentido, quanto menos realismo, mais abstracção. O mundo objectivo acomoda-se ao nosso ponto de vista e à capacidade da lente com que o observamos.

Nunca os pintores até Kandinsky, tanto quanto se saiba, nem provavelmente depois, se dedicaram a desenhar bactérias. No entanto, Antoni van Leenwenhoek, em 1683, observou, através das lentes por ele polidas e dos microscópios por ele construídos, seres a que chamou *animáculos* (pequenos animais). Cerca de trezentos anos depois, o desenho científico encarregou-se de representar realisticamente esses seres microscópicos, fotografando as suas coloridas formas abstractas. De rara beleza, conforme podemos observar na imagem que se segue.



Bactéria estreptococo que cresce em cadeias.

A verdade é que a relação entre realismo e abstracção depende, entre outras coisas, da escala ou da lente com que a realidade à nossa volta é observada. No caso da pintura, tudo depende do modo como ela se *torna visível*.

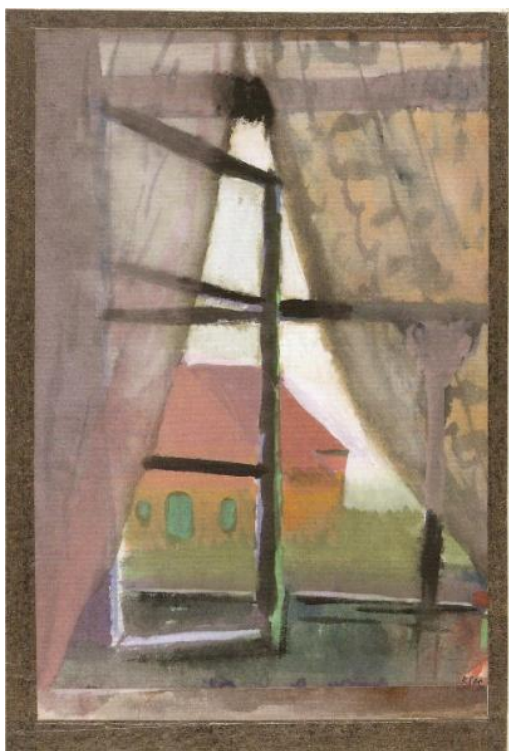
Este *tornar visível*, em Klee, dependia de três pontos de vista essenciais, articulados entre si: a própria pintura, o *invólucro do visível* e a Natureza. Ou, por outras palavras, uma nova existência visual, as aparências e o mundo físico onde se manifestam as *forças geradoras de formas*. O pintor equacionou o problema que decorre deste triplo comportamento, sabendo que, «aquilo que se vê e se faz ver» não estabelece uma relação de identidade com *aquilo que é*, a «realidade objectiva», pois ela está para além das aparências, para além de todas as teorias físicas que a procuram descrever. De facto, Klee reflectiu sobre o enigma da visão. E concordaria com o que o filósofo veio dizer sobre as gravuras que Descartes apreciava:

Acabou o poder dos ícones. Por mais vivamente que “nos represente” as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, a gravura não se lhes assemelha: ela é apenas um pouco de tinta colocada

aqui e ali sobre o papel. A condição para que ela seja sua [do objecto] “imagem” é a de não se assemelhar⁴⁶³

O que vem confirmar novamente o argumento que defende que a inexistência de uma relação ontológica entre um conjunto de linhas e de manchas coloridas e o objecto representado, como também não existe entre a palavra e a coisa por ela designada. Identificamos, por analogia visual, um rosto humano numa circunferência com dois pontinhos inscritos no seu interior, os olhos, e um tracinho, a boca. Trata-se de uma imagem que nasce em nós, videntes, e que é reconhecida pelos hábitos interpretativos da visão. Nada que Cézanne ignorasse. Ou mesmo Klee, reflectindo sobre o que via da sua janela:

*Réflexions à la fenêtre ouverte à la prairie. Tout ce qui se passe n'est que symbole. Ce que nous voyons est une proposition, une possibilité, un expédient. La vérité réside d'abord invisible à la base de toutes choses.*⁴⁶⁴



Paul Klee, *Vista de uma janela (ilha do Mar do Norte)*, 1923

Esta janela aberta sobre a paisagem não mostrava a Klee um espaço infinito, geométrico, homogéneo e absoluto – com as suas leis iguais em todo o Universo – como aquele que descreveram Euclides ou Newton. Muito pelo contrário, mostrava-lhe um espaço repleto de propriedades estéticas e físicas que já não era palco, mas actor. Klee observava da sua janela uma realidade interactiva. Dinâmica. Cabia-lhe descrevê-la pictoricamente, como o fez em *Paisagem com pássaros amarelos*. A pintura, o *invólucro do visível*, a «realidade objectiva» – onde se faziam sentir as *forças geradoras de formas* –, e a visão, foram o seu ponto de partida. A articulação destes comportamentos da realidade, com os quais tinha de trabalhar, constituiu o seu grande desafio, enquanto pintor e observador do visível.

⁴⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 35.

⁴⁶⁴ J., pp. 312-313.



Paul Klee, *Paisagem com pássaros amarelos*, 1923

Nesta paisagem não existe nenhum sinal de igual, nenhum pássaro que seja fotocópia de outro. Nenhuma cor. Nenhuma linha. Nenhum ponto. Apenas as relações de analogia visual que nos permitem reconhecer sete pássaros amarelos, árvores (algas?), o disco solar (a lua?). Em suma, um jardim encantado que mais parece o fundo de um lago.

A singularidade do visível era uma evidência para o seu olhar de pintor que ambicionou ver para além das aparências, sondar o invisível, perscrutar as forças que geram as formas na Natureza, entender como interactivam as estruturas internas dos organismos vivos com a sua forma externa. Todas estas relações físicas tinham, para Klee, um carácter estético. Construtivo. Expressivo em si mesmo. O seu projecto expressionista.

Tornar visível implicava um diálogo com a paisagem: por um lado, ela impunha-se enquanto imagem construída no cérebro, por outro, ao impor-se, devia participar como co-autora da sua própria reversão pictórica. Uma contra-partida que lhe era exigida pelo olhar do pintor, o gesto e a tela pousada sobre o cavalete. Estava em jogo a *relação entre sujeito e objecto* que, para Klee, podia ser alterada, isto é, a *acção principal pode desenrolar-se na paisagem, ou pode estar no artista*.⁴⁶⁵

Foi esta arte de revelação que veio colocar o enigma da visão, a génese do visível e o pensamento pictórico no centro do debate sobre a produção artística, como sublinhou Merleau-Ponty:

⁴⁶⁵ E. A. I, p. 195.

*Ora, esta filosofia, que ainda está por fazer, é a que anima o pintor, não quando este exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que a sua visão se faz gesto, quando, di-lo-á Cézanne, ele “pensa pictoricamente”.*⁴⁶⁶

Na verdade, este pensamento pictórico constitui um instrumento precioso para o entendimento da realidade visual. O olhar de Klee sobre a paisagem procurava a essência da forma: o que escondem as aparências, se o visível não nos revela a verdade *daquilo que é?* Esta foi certamente uma das grandes interrogações de Klee, durante a Primeira Guerra Mundial, junto à janela aberta, anotando as suas últimas reflexões no diário que começara a escrever, aos dezanove anos de idade.

Naquele dia, ele suspeitou certamente o que Merleau-Ponty, uns anos mais tarde, anotou junto à montanha de Cézanne:

*A palavra “imagem” tem má fama porque se acreditou irreflectidamente que um desenho era uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental, um desenho desse género no nosso bazar privado. Mas, se, com efeito, ela não é nada de semelhante, o desenho e o quadro não pertencem, tal como ela, ao em si. Eles são o interior do exterior e o exterior do interior.*⁴⁶⁷

Merleau-Ponty pensou, aquilo a Ciência veio descobrir a partir das investigações no cérebro humano: a imagem mental formada no córtex visual – *o interior do exterior* - e a pintura – *o exterior do interior* - não se assemelham *ao em si*. À «realidade objectiva». Razão pela qual o desenho não é uma *cópia*.

O que se passa é que o pintor vive, até à sua mais ínfima fibra nervosa, uma aventura de analogias eficazes e tácitas. A pintura revela-nos um modo de decifrar o visível, de *tornar visível*, pois acede à matéria-prima da visão, como sublinhou Merleau-Ponty:

*Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos esses objectos da investigação não são propriamente reais: tal como os fantasmas, só têm existência visual. O olhar do pintor pergunta-lhes como conseguem arranjar-se para fazer surgir de repente alguma coisa, e a esta coisa, para compor este talismã do mundo, para nos fazer ver o visível.*⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty *L’Oeil et l’Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 49.

⁴⁶⁷ *op. cit.* p. 24.

⁴⁶⁸ *op. cit.* p. 27.

*La paysage[...] se pense en moi et je suis sa conscience*⁴⁶⁹ - afirmou Cézanne que pretendia interrogar a montanha erguendo-se majestosamente sobre o céu da Provença. Como alteridade viva, o pintor acolhia-a na visão, arriscando novas existências visuais que pareciam emanar dela própria. Quando o gesto imprimia na matéria o seu movimento, pareciam cessar as divisões tradicionalmente aceites por nós: quem vê e quem é visto, quem cria e quem é criado, quem pergunta e quem responde, o que é matéria e o que é energia, ou seja, nas palavras de Klee, citadas por Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito: onde acaba a natureza e começa o homem ou a expressão*.⁴⁷⁰

Aos pintores, leitores e obreiros do visível, é-lhes confiada a possibilidade de viverem, por uns momentos, no limiar da realidade: existe algo para além de mim? Se existe, para além de todos os idealismos, então «aquilo que se vê» é aquilo que *tornamos visível* na visão. É aquilo que «se faz ver». E nada mais. Tudo o resto cabe ao entendimento humano descrever. Imaginar. Através da Arte. Através da Ciência. Ou de outras modalidades do conhecimento.

Sendo o olhar um atributo do mundo em geral e não apenas do homem, de acordo com Merleau-Ponty, o primado do sujeito foi deslocado para o visível, cujo entendimento dependia do engenho da visão que Lehrer procurou descrever a partir da pintura de Cézanne:

*Cézanne não estava, claro, interessado em retratos fiéis da paisagem. Nas descrições que fez do vale, queria apenas pintar os elementos essenciais, o esqueleto necessário da forma. [...] E depois havia a montanha. [...] Esta linha cinzenta – a silhueta sombria da montanha – está completamente rodeada por espaços negativos. É um risco frágil contra um vazio em expansão. E no entanto a montanha não desaparece. Está ali uma presença implacável e firme. A mente inventa facilmente a forma que a pintura de Cézanne mal insinua. [...] Não sabemos onde termina o quadro e começamos nós.*⁴⁷¹

A descrição que Lehrer fez sobre a montanha de Cézanne aproxima-se do conceito de visão inter-subjectiva que levou Merleau-Ponty a considerar a troca de olhares entre o observador e a realidade visível. Actores em cena. Trata-se de um movimento entre «aquilo que se vê e se faz ver», o visível, e aquilo que não se vê, nem se faz ver, entre visão e entendimento, entre as coisas que olho e o olho onde vagueiam esses *simulacros errantes*,⁴⁷² que tanto habitam no corpo, como podem ser transferidos pelo pintor para a camada de tinta que cobre a superfície da tela.

⁴⁶⁹ *apud* Maurice Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne*, Paris, in revista *Fontaine*, volume 8, número 47, 1945, p. 23.

⁴⁷⁰ *Neste circuito [da criação], não há nenhuma rotura, é impossível dizer que aqui acaba a natureza e começa o homem ou a expressão.*

apud Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 68.

⁴⁷¹ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 139.

⁴⁷² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 36.

Ver e entender são duas necessidades do espírito humano que os pintores tentam conciliar. Talvez por isso, Merleau-Ponty tenha trazido para a reflexão filosófica, não só o acto de pintar, exemplificado pelo olhar de Cézanne e de Klee, em *O olho e o Espírito*, mas também a pintura como potência geradora de um turbilhão de ideias, de imagens e de explicações que circulam em torno da percepção, um conceito crucial na fenomenologia e também para a Neurociência, quando investiga a visão humana.

- **O problema do espaço tridimensional. Comportamentos visuais**

Ao deixar de ser uma propriedade exclusiva do observador, a visão, em Klee, como em Merleau-Ponty, faz-se na relação dinâmica entre vidente e visível. Dela resulta um mundo de luz espelhado na mente: a realidade visível tal como a conhecemos, ou seja, comportando-se em três dimensões. Do enigma da visão faz parte o problema da profundidade: o que significa para nós videntes a terceira dimensão? Como representá-la na superfície da tela? Porque parece fugir ela num ponto algures diante de nós, incrustado no visível?

O espaço em que vivemos «faz-se ver» em três dimensões. Nele nos movemos, criando relações de distância entre nós e as coisas. É a profundidade que confere dinamismo ao visível, pois é a partir dela que o aspecto das coisas se altera: quanto mais longe, mais pequenas e menos nítidas nos parecem ser. Quanto mais perto, o inverso.

Criar a ilusão da tridimensionalidade no plano da tela foi uma tarefa a que muitos pintores se dedicaram, nomeadamente através da utilização de um ou de mais pontos de fuga. Ou seja, através da técnica da perspectiva que podemos definir do seguinte modo:

*Método de representar um objecto tridimensional, ou um determinado volume, numa superfície bidimensional.*⁴⁷³

Mas, o que nos separa realmente das coisas e o que as separa entre si? Como é possível representar essa distância na pintura? Que ilusão provoca em nós? Por que razão a lua vista da Terra parece ter o tamanho de uma bola de futebol e uma bactéria observada ao microscópio parece ser gigantesca?

Tudo depende do nosso ponto de vista. Ou da distância que nos separa das coisas. Ou da escala. Ou da lente com que observamos um comportamento visual.

Em Merleau-Ponty, perceber a profundidade implicava ir ao encontro da *deflagração do ser* na visão, pois quando as três dimensões são apreendidas como um todo, e é assim que vemos o espaço à nossa volta, este diz-nos que uma coisa existe visualmente para nós. Acedemos ao ser no seu aparecer neste constante dinamismo entre vidente e visível que tanto se miram de perto, como de longe, que tanto se

⁴⁷³ Edward-Lucie Smith, *Dicionário de Termos de Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 153.

aumentam, como se diminuem. Se as aparências são o *berço das coisas*, para o filósofo, cabia então aos pintores, como Cézanne ou Klee, *tornar visível* uma visão do mundo que se acomodava aos nossos olhos e à nossa capacidade de interpretar comportamentos visuais, como o da terceira dimensão.

Para Merleau-Ponty, no pólo oposto, estava Descartes. O primeiro criticou o modo como o segundo apreciou a gravura devido aos seus contornos precisos que mostravam claramente as *verdadeiras* propriedades formais dos objectos, remetendo para segundo plano outros elementos visuais como a cor, considerada um puro ornamento ou um simples colorido. Como pensavam Azbé ou Stuck que reconheciam no desenho a condição necessária e suficiente para que a pintura pudesse ser a representação do visível. Diante do cavalete, os seus alunos deviam proceder a uma engenhosa projecção semelhante à imagem especular, dando a ver um espaço tridimensional, mas no qual a profundidade não passava de um artifício decorrente das outras duas dimensões – altura e largura - que definiam o plano da tela.

Mas afinal o que é a profundidade na pintura? Como se comporta nela a terceira dimensão?

Trata-se de uma largura que se acomoda, enviesando-se em relação à posição do olhar. Todas as linhas no plano, verticais ou horizontais, se podem converter nesta enigmática terceira dimensão, obliquando-se de acordo com o ângulo de visão ou o ponto de vista do observador: o espaço é a *evidência do onde*,⁴⁷⁴ diz-nos Merleau-Ponty, e a posição que ocupa o observador determina o modo como os objectos se organizam na visão.

A questão está em saber se idealizamos o mundo através de um pensamento soberano como uma entidade positiva assente apenas nos três eixos rectangulares de uma representação geométrica, ou, se, pelo contrário, optamos por interpretar a complexa realidade que percebemos, criando livremente expressões de profundidade, utilizando linhas verticais e linhas horizontais, cujos comportamentos estáticos e dinâmicos foram analisados por Klee:

*As figuras (Gestalten), como já designei estas construções figurativas, também têm o seu comportamento particular, resultante da maneira como se colocam em movimento os grupos de elementos escolhidos. Se se chegou a um comportamento sereno e firme, isso significa que a construção se esforçou, não propriamente por dar forma a uma estrutura, mas apenas por criar amplas estratificações horizontais ou, no caso de estruturas em altura, por levar em conta a dimensão vertical, de forma visível e contínua.*⁴⁷⁵

Klee estava atento ao modo como se comportavam as linhas no espaço pictórico. Quando dispostas na vertical, elas apelavam para a força da gravidade, manifestando um *comportamento completamente terrestre*. Só as linhas oblíquas podiam ser utilizadas para dar a noção de profundidade no plano da tela, ao fugirem para um ponto que as lança para o espaço-tempo infinito. Contudo, cabe também à visão resolver

⁴⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 40.

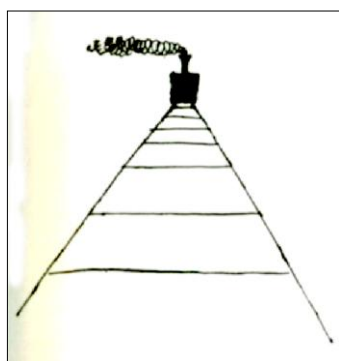
⁴⁷⁵ E. A., p. 31.

o problema da terceira dimensão, isto é, da enigmática distância que separa as coisas do observador, *uma dimensão derivada das outras duas*, sublinhou Merleau-Ponty.⁴⁷⁶

A profundidade não se pode medir como a largura e a altura se medem, pois a sua medida é produto da relação que se estabelece entre o observador e as diferentes partes do objecto que ele vê no espaço. O mistério da profundidade decorre da constante variação geométrica que a visão imprime ao espaço em função da sua presença. Como o quadriculado da piscina que Merleau-Ponty via distorcido através da água, os objectos no espaço tridimensional perdem o rigor das suas projecções no plano, exemplificando o comportamento inconstante das aparências.

A visão faz-se em nós através de um pacto de acuidade visual que estabelece na mente noções de espaço e de distância exterior e que nos faculta o exercício de ver em profundidade. Embora a visão seja feita de luz e a pintura de pigmentos, no entanto, o que percebemos, nos dois casos, é uma sensação cromática apreendida nas células do olho humano, que nos dão a impressão de aproximação ou de afastamento.

Tendo os pintores, ao longo dos tempos, proposto vários truques para dar no plano a ilusão de profundidade – gradação de tonalidades e contrastes cromáticos, perspectivas, tratamento de contornos, variações da grandeza consoante a lonjura, entre outros - a verdade é que não existe nenhuma técnica capaz de solucionar por completo o problema da representação do espaço tridimensional na tela. Fazer caber três dimensões em apenas duas nunca foi tarefa fácil. No entanto, este esforço de ilusionismo decorre da própria natureza fugidia e enganosa das aparências. Ou seja, da própria realidade visual e da própria visão que *faz ver* de acordo com o funcionamento do córtex visual, facultando-nos a possibilidade de imaginar. De imaginar em «3D», porque possuímos dois olhos, e não um. De interpretar os comportamentos visuais do ponto e da linha, da luz e da cor.



Paul Klee, *Comboio*

Vejamos o caso das linhas que representam os carris do comboio segundo uma perspectiva central (apenas com um ponto de fuga). Ambas as linhas se encontram fatalmente num dado ponto sobre a linha do horizonte. No entanto, se pensarmos no espaço geométrico, infinito e desumanizado de Euclides, na verdade, este par de linhas é geometricamente paralelo e, como tal, elas mantêm entre si sempre a mesma distância, razão pela qual nunca se encontram em ponto algum. Uma coisa é *aquilo que se vê e se faz ver*, outra, *aquilo que é*.

Para definir geometricamente rectas paralelas, implica abandonar o seu comportamento visual no espaço em «3D». Implica fechar os olhos, pois as linhas do comboio podem ser observadas confluindo num ponto de fuga. Nada mais do que uma ilusão óptica.

⁴⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 39.

Não existe apenas um parâmetro para compreender o Mundo como se pensava na física clássica. Newton não descobriu a ordem matemática do Universo, simplesmente porque não há apenas uma teoria que possa descrevê-lo, nem dar conta de todos os fenómenos que nele ocorrem, nomeadamente ao nível dos átomos, como se veio a verificar com o problema do dualismo onda-crepúsculo, ponto de partida para a mecânica quântica.

Em Merleau-Ponty, embora não haja visão sem pensamento, *não basta pensar para ver*.⁴⁷⁷ Um cego pensa, mas não possui o sentido da visão. Neste sentido, não vê com os olhos, mas com a sua bengala, com os outros sentidos necessariamente mais apurados. Embora a visão tenha um programa de funcionamento próprio e órgãos a que está associada, ela revela-se uma modalidade de pensamento condicionado ao que acontece no corpo: organismo cujas estruturas internas estão em constante interacção com o exterior, reagindo em conformidade.

Não sendo dona e senhora das suas próprias premissas, a visão faz-se sem que tenhamos consciência de como ela se faz. Podemos reflectir sobre ela, enquanto videntes. Como constatou Merleau-Ponty, se o enigma da visão não foi eliminado com Descartes, ele deve ser *remetido do “pensamento de ver” para a visão em acto*.⁴⁷⁸ Tendo em conta que, nas primeiras décadas do século XX, se sabia muito menos do que hoje sobre o funcionamento do córtex visual, Merleau-Ponty reconheceu, no entanto, que para aceder ao enigma da visão era necessário investigá-la, na sua opinião, exercendo-se.

Ora, este *pensamento imemorial, inscrito na nossa fábrica interna*, que é a visão, nas palavras de Merleau-Ponty, corresponde ao trabalho do cérebro, arquitectando o visível. Mas, nós, videntes, imaginamos o que vemos, sem grande esforço. A visão é-nos imposta pela nossa condição de seres que vêem, bem como depende do comando do cérebro e da própria natureza humana que percepção a três dimensões.

No momento em que os primeiros homínidos se aventuraram pelos caminhos da arte para exprimir as suas inquietações, a Humanidade dava seguramente os seus primeiros passos. Utilizando contornos profundos, que permitiam distinguir a forma do fundo, os pintores de Chauvet encontraram as primeiras soluções visuais para sugerir o volume. Alguns milhares de anos mais tarde, os pintores do renascimento recorreram ao rigor das perspectivas geométricas, e, passados mais cinco séculos, após o aparecimento da fotografia, os impressionistas ultrapassaram o mito da janela, recorrendo à fluidez das perspectivas atmosféricas.

Representar a profundidade no plano constituiu, desde sempre, um dos grandes desafios da pintura que a visão resolve no corpo cada vez que o nosso olhar se dirige ao espaço circundante, repleto de pontos de fuga que se deslocam acompanhando o nosso próprio movimento. Os pontos de vista alteram-se, modificando o aspecto dos objectos à nossa frente. Mas o olhar dirige-se fatalmente para um ponto que foge, dando-nos a noção de claro e de escuro. Ou de amarelo e de azul. De um azul, sempre escuro,

⁴⁷⁷ *op. cit.* p. 43.

⁴⁷⁸ *op. cit.* p. 45.

sempre distante, sempre grave, como o som de um violoncelo. Ou de um contrabaixo, ainda mais escuro. Quase violeta. Quase preto. Assim sentia Kandinsky a *ressonância interior* referente ao azul.

Sendo a linha o elemento visual que tradicionalmente se utilizava para desenhar, e bem, como Descartes sublinhou, nada impedia que a cor também desenhasse por si, contornando formas e preenchendo espaços de modo a introduzir jogos de intensidade cromática e de vistas simultâneas e discordantes que provocam dinamismo na aparente imobilidade da tela. Não era uma imagem congelada do visível que Klee pretendia pintar. Ele sabia que, se assim acontecesse, era preciso que os humanos vissem como *máquinas fotográficas*. Nada que fosse possível devido ao carácter imaginativo da visão, nada que Kandinsky desaprovasse mais, pois o exterior era apenas um reflexo do interior, como também sublinhou Lehrer:

*Mas a mente não é um espelho. Os seguidores da Gestalt deitaram mãos à obra para provarem que o processo da visão altera o mundo que observamos. À semelhança de Immanuel Kant, o precursor da Gestalt na filosofia, argumentaram que muito daquilo que se pensava estar “ali” – nas nossas percepções do mundo exterior – na realidade vinha “daqui”, do interior da mente. “A imaginação”, escreveu Kant, “é um ingrediente necessário à própria percepção”.*⁴⁷⁹

No entanto, a representação «realista» perdurou, com as suas múltiplas variações, até Kandinsky dizer: basta! Também existe a abstracção! Tanto podemos interpretar o visível através dos nossos hábitos visuais expectáveis, como não.

Se a linha de contorno desempenhava o papel principal nas aulas de Stuck, a cor tomou o seu lugar. Esta foi a grande conquista dos pintores de vanguarda em Munique. Dos giselistas. Da Phalanx. Dos membros da NKVM. Dos artistas ligados à galeria Der Sturm. Do movimento Der Blaue Reiter. Esta foi a grande lição de Cézanne, de acordo com Merleau-Ponty:

*Le dessin doit donc résulter de la couleur. Si l’on veut que le monde soit rendu dans son épaisseur, car il est une masse sans lacunes, un organisme de couleurs, à travers lesquelles la fuite de la perspective, les contours, les droites, les courbes, s’installent comme des lignes de force, le cadre d’espace se constitue en vibrant.*⁴⁸⁰

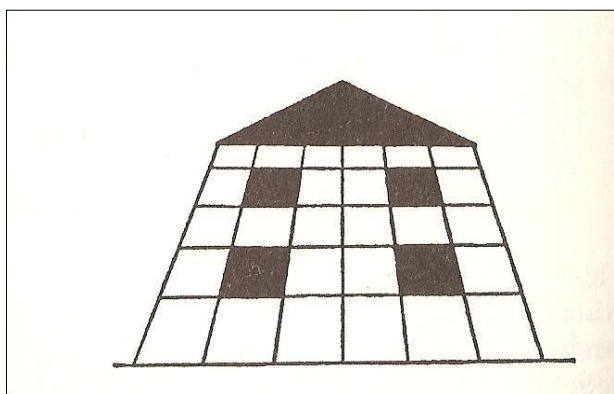
Se a pintura devia resultar da vibração das ondas de luz, às quais associamos a cor, então cabia ao pintor interpretar a sua presença no espaço-tempo, o qual, em constante transmutação, *não tem três dimensões, nem mais, nem menos, como um animal tem quatro ou duas patas*,⁴⁸¹ observou o filósofo. Klee foi um olhar

⁴⁷⁹ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 141.

⁴⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne*, Paris, in revista *Fontaine*, volume 8, número 47, 1945, p. 21.

⁴⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 41.

perscrutador dos mistérios do visível, entre os quais a terceira dimensão. Uma dimensão que não era como as outras duas: representada a partir do nosso ponto de visão, ela modificava as relações no espaço envolvente. A profundidade é *acrescentada pela ilusão óptica*, sublinhou Klee, referindo-se ao caso das linhas paralelas que convergem no desenho. No nosso olhar sobre o espaço. É a construção desse *tromp-l'oeil* que nos dá a sensação de afastamento e de aproximação entre nós e as coisas. O visível revela um carácter tridimensional, com as suas linhas horizontais, oblíquas e verticais. Ao obliquarem-se na estrutura de uma imagem visual, as linhas verticais abandonam o seu *comportamento terrestre* (vertical) e provocam uma sensação de desequilíbrio, como Klee sublinhou:



Paul Klee, *Casa Fig. 44*

Porque é que a fig. 44 falseia a representação de uma fachada vertical?

Logicamente não é falsa, pois as larguras inferiores das janelas estão mais próximas do olho que as superiores, o que significa “maior” em termos de perspectiva. Enquanto representação de pavimento, esta perspectiva seria imediatamente aceite. Portanto, esta imagem “não é falsa do ponto de vista lógico, mas sim do ponto de vista psicológico”! Isto porque o

*animal, no interesse do seu equilíbrio, deseja ver todas as verticais da realidade projectadas como verticais.*⁴⁸²

Embora, neste caso, o ponto de fuga se situe numa vertical superior ao observador e a imagem esteja logicamente correcta, a verdade é que o nosso desejo de equilíbrio na Terra prevalece, apesar da obliquidade inevitável da profundidade. De acordo com Henri Michaux, nunca antes de Klee se deixou *sonhar uma linha*.⁴⁸³ Uma linha que se interrogou sobre «aquilo que se vê e se faz ver», o visível, em relação *àquilo que é*, a «realidade objectiva». E sobre aquilo que *faz ver*: a visão humana.

⁴⁸²E. A., p. 131.

⁴⁸³ *apud* Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 60.

- **Imagem especular e pintura. O retrato de *Senécio* de Klee e o retrato das *Meninas* de Velásquez. O que os une e o que os separa?**

*Os quadros figurativos olham para nós, alegres ou severos, com maior ou menor tensão, consoladores ou terríveis, sofrendo ou sorrindo. Olham para nós em todas as contradições na dimensão psico-fisionómica que podem ir até ao trágico e cómico.*⁴⁸⁴



Paul Klee, *Senécio, velho em breve*, 1922

Olhemos para o *quadro figurativo* que Klee pintou no Bauhaus de Weimar, em 1920, *Senécio, velho em breve*. A pintura desafia-nos. Faz-nos pensar, atribuir-lhe características. Não só nos interroga, obrigando-nos a responder, como nos responde quando a interrogamos. Esta estranha personagem criada por Klee olha-nos de soslaio, olhos nos olhos. Com uma cara de lua cheia transmite uma inquietação silenciosa que nos desafia com o seu olhar oblíquo. Neste diálogo que o faz *tornar-se visível* para nós, *Senécio* não é uma mera aparição de uma forma sobre um fundo: ele inscreve-se num espaço enigmático de contornos esbatidos, no qual se vai revelando progressivamente. Atraído pelas cores que tanto pertencem ao fundo, como à personagem que nele se

adivinha, o nosso olhar parte em busca de referências visuais: não nos parece imediatamente um rosto humano, ele ensina-nos a vê-lo como tal. Comportando-se como tal. Ou seja, ele retrata-se em nós. Severo? Tenso? Sofredor ou cómico? Vemo-lo no exercício da visão. Como a montanha de Santa Vitória, pois, de acordo com Lehrer, *a mente inventa facilmente a forma que a pintura de Cézanne mal insinua. [...]* *Não sabemos onde termina o quadro e começamos nós.*⁴⁸⁵

Neste mundo de espelhos, de versos e de reversos, Klee tanto estava fora da pintura, olhando-a, como dentro, olhando-se. No *interior do exterior* e no *exterior do interior*. Por esta razão, *Senécio* surge aos nossos olhos também como vidente. Ele não é apenas visível, ele também «vê e se faz ver». E os seus olhos inquietos, são também os de Klee, olhando-nos. Olhando-se. Há uma realidade visual que circula entre observador e pintura. Parece não haver rupturas entre interior e exterior. O mesmo acontece com o fundo do quadro que tanto avança, passando a pertencer à forma redonda da cara de *Senécio*, como permanece no seu lugar de retaguarda. Fundo e forma, trocam de função, perguntando, respondendo.

Aquela montanha que Cézanne se habituara a ver desde a infância como uma presença viva na paisagem dirigiu-lhe o seu olhar distante e suplicou-lhe insistentemente que a pintasse. Pelas mãos do pintor, ela

⁴⁸⁴ E. A., p. 31.

⁴⁸⁵ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 139.

renasceu dúzias de vezes, dia após dia, no seu espírito silencioso e no seu olho por onde passaram visualidades secretas. *Simulacros errantes* entre a montanha, a visão e a tela. Mas, por muito *deformada* que Santa Vitória nos possa parecer, a montanha também se auto-retracta para o pintor. Processo intersubjectivo que Klee explicou:

*A paisagem pura suporta realmente mais – e também menos – quando, por exemplo, transformamos de forma simplificada as proporções das coisas nela existentes, contrapondo-as à dimensão com que a retina as fixa: sentida primeiro, objecto de especulação depois, apesar disso o resultado continua a ser uma paisagem.*⁴⁸⁶

Se não se podem impor limites na utilização da linguagem visual – suprimir-lhe vocabulário, por exemplo - tão-pouco se podem impor limites à génese do visível. *Tornar visível* é um acto livre. Mas Klee investigava até onde era possível chegar, para que a paisagem continuasse a comportar-se, ou a retratar-se, como paisagem aos nossos olhos habituados a funcionar de acordo com um determinado *software* visual. As anteriores palavras de Klee, publicadas na revista *Die Alpen*, em 1912, vêm ao encontro de Merleau-Ponty quando, cerca de meio século mais tarde, junto a Santa Vitória, escreveu:

*O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio [...] desde Lascaux até aos nossos dias, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura nunca celebra outro enigma que o da visibilidade.*⁴⁸⁷

Mundo e quadro tornam-se visíveis. Tanto no olhar, como na pintura. *O enigma da visibilidade* depende do funcionamento da visão que nos permite imaginar aquilo que vemos. Ora, se a visão se processa no interior da mente, então é possível atribuir ao mundo que nos rodeia o estatuto ontológico de um projecto visual que renasce cada vez que a visão se exerce. O espaço tridimensional que nos rodeia tem uma existência visual. Como a pintura.

Desde Lascaux ou Chauvet, - entre muitos outros locais onde a Humanidade deu os seus primeiros passos na Arte –, que a pintura se fundamentou na reprodução da imagem especular formatada pela visão, com mais ou menos ingredientes imaginativos, mas, no entanto, muito semelhante à que Daguerre fixou na sua placa fotográfica ou à que Velásquez pintou quando, cerca de dois séculos antes, se mirou ao espelho para se auto-retratar, auto-retratando-se.

⁴⁸⁶ E. A., p. 12.

⁴⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, pp. 25-26.



Diego Vélasquez, *As Meninas*, 1656-1657

Esta fotografia pictórica demonstra que o pintor possuía uma enorme habilidade imitativa. Para copiar uma imagem especular. Tinha em mente criar uma relação de analogia com o visível, pois o seu objectivo era constituir um simulacro, o mais próximo possível, dos nossos hábitos visuais que nos dão a ver um mundo de luz que se estende em profundidade, criando complexas relações tridimensionais, em constante mutação. Em movimento no espaço-tempo.

Nesta pintura de reflexos, Velásquez tanto se encontra no seu corpo onde a visão se faz, como no espectáculo que vê no espelho à sua frente. A sua omnipresença na pintura é-nos dada através de uma engenhosa duplicação de espelhos – através de um jogo de olhares, de perspectivas e de pontos de vista - que, por seu turno, sugerem um veemente apelo à fórmula ontológica da pintura. Ou seja, ao próprio *enigma da visibilidade* a que Merleau-Ponty se referiu. Ao construir este jogo de espelhos, Velásquez meditou certamente sobre o enquadramento a dar a este retrato de família, no qual o seu próprio olhar contribuiu para sugerir a tridimensionalidade na superfície plana da tela.

Para além disso, sentimos como o pintor assumiu claramente que as aparências representam uma ilusão óptica que a própria visão se encarrega de criar. A sua pintura é uma pintura de olhares, de distâncias e de proximidades, de relações tridimensionais. Este acontecimento visual levou-o certamente a interrogar-se:

– Onde me encontro: dentro ou fora do quadro, à frente ou atrás, à esquerda ou à direita da Infanta? Ou ainda no meu corpo que olha o espelho e que me olha, bem como no quadro que pinto e me vejo a pintar, permutando vidente e visível?

– O que tem de mim esse outro que revejo e que me revê na pintura e que, de costas virado para ela, pinta na sua tela gigante, amparada pelo cavalete, um jogo de reversibilidades que vê no espelho à sua frente, espelho do meu próprio espelho?

– Permanecerei vivo, *ad aeternum*, no silêncio de cada olhar sobre o meu quadro pintado-pintando-me, espelho da própria pintura, da própria visão?

O mundo das aparências manifesta-se nesses raios de luz reflectida que nos atingem na visão. No entanto, para um cartesiano, se existe uma semelhança que o pensamento estabelece entre o objecto e a sua representação visual trata-se apenas de um efeito mecânico próprio da visão que nos dá um modelo exterior, visto por todos de igual modo. Ou seja, com uma aparência idêntica. No entanto, a percepção visual, embora implique um modo de ver comum à biologia humana, conforme exposto, faz-se através de um olhar imaginativo e de um poder de reversibilidade que imprime à representação visual o seu próprio cunho pessoal.

O olhar de Velásquez que pinta a sua tela dentro da própria tela, mostra-nos como o engenho do pintor soube produzir um *trompe l'oeil* que nos revela, mais do que o retrato da infanta Margarida, o próprio enigma da visão.

Cerca de dois séculos e meio depois, o olhar oblíquo de *Senécio* desafiou os nossos hábitos visuais que já não reconhecem nele uma imagem especular como a que Vélasquez pintou. Klee, sentado diante do espelho, retratou-se de sobrelha verde arqueada sobre uns olhos cor de cereja que ambicionavam ver para além das aparências e que se interrogaram: o que esconde o *invólucro do visível*?

- ***Caminho metafísico (Metaphysicher Weg). O alcance do olhar artístico***

Ao relacionar a génese da forma com o funcionamento da visão humana, Klee não só reconheceu a sua importância no fazer pictórico, mas também defendeu que o olhar artístico podia ultrapassar os hábitos da visão e alcançar o *plano cósmico*. Definiu então um objectivo muito claro: pesquisar a face oculta do visível, «aquilo que não se vê, nem se faz ver». Vejamos qual foi o ponto de partida para esta sua proposta:

No acaso seguinte [participação cósmica] aparece um novo comportamento, cujo gesto é extremamente dinâmico, levando-o a sair de si mesmo. Este gesto quer afastar-se da terra de forma abrupta, e o seguinte eleva-se, na realidade, já acima dela. Eleva-se acima dela sob a imposição de impulsos que vencem as forças da gravidade.

*Se eu deixar, por fim, que estas forças adversas à terra se propaguem até bem longe, ao plano cósmico, então, para além do estilo patético-impetuoso, chego àquele Romantismo que se dissolve no universo.*⁴⁸⁸

Numa perspectiva da visão humana, cabe-nos agora reflectir sobre a ambição de *chegar* a este *Romantismo*, cuja peculiaridade derivava não só da sua ligação directa ao poder da *Empatia*, mas sobretudo a um olhar inabitual sobre a Natureza. Enquanto pintor, Klee pretendia participar no próprio devir do Universo. Sentir-se parte do Cosmos.

E pensou: se as formas da Natureza têm uma existência visual, se a Natureza se desenha a si própria, então precisava de conhecer esse traço naturante que tanto se enrola na areia, como se encaracola nos cabelos. Naquele dia junto à janela, reparou como a paisagem também o olhava, recortando-se no céu azul do Verão. Um desafio para o seu próprio olhar em busca de um novo naturalismo que não se limitava a reproduzir o visível.

E interrogou-se: como alcançar esta troca de olhares que Velásquez também pintou, pintando-se?

Em primeiro lugar, definiu as competências de um artista com os olhos postos no Universo:

*O artista de hoje é mais do que uma máquina fotográfica sofisticada, é mais completo, mais rico, e o seu espaço é espaço mais amplo.*⁴⁸⁹

Significa isto que devia completar e alargar uma visão superficial do mundo, um olhar incapaz, por si só, de ver para além das aparências. Embora o *invólucro do visível* fosse um ponto de partida *credível*, nas suas palavras, a verdade é que nele não se podiam observar, a olho nu, as *forças geradoras de formas*. Interactuando com a matéria, esta energia constituía a causa interna das estruturas formais que a Natureza engendrava continuamente. Logo, este *movimento formal*, de origem cósmica, devia estar também na origem da forma pictórica.

Na verdade, não fazia sentido lutar contra a máquina fotográfica, mas sim, contra o seu alcance limitado:

O artista é um ser humano, é natureza e uma parte da natureza no espaço da natureza.

*O número de caminhos a percorrer, tanto na produção artística como no mundo da natureza que lhe está associado, mudam apenas com a atitude do ser humano no que se refere ao seu raio de alcance adentro deste espaço.*⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ E. A., p. 32.

⁴⁸⁹ *op. cit.* p. 47.

⁴⁹⁰ *op. cit.* p. 46.

Ora, para ultrapassar os limites da visão, era necessário que a máquina fotográfica tivesse uma função extra: captar as *forças geradoras de formas*. Sendo elas invisíveis, devia então a máquina ser apetrechada com uma lente muito mais potente, capaz de alcançar o princípio expansivo da Natureza. Nada que uma película sensível à luz, por si só, conseguisse fazer. Nada que a visão, também ela dependente da luz visível e dos seus hábitos «realistas», por si só, conseguisse fazer.

A proposta de Klee passava por conseguir transformar o fenómeno da visão num acto de imanência na Natureza, pois só assim era possível alcançar um *espaço mais amplo*, completando a ilusão óptica que as aparências proporcionam. Era preciso entender a génese das formas, nos seus aspectos visíveis e invisíveis. Exterior e interior. Por este motivo, o pintor não estava interessado em fotografar apenas uma das faces da Natureza, o naturalizado, pois era isso que podia fazer a máquina recentemente inventada e tinha sido isso que fizera a pintura tradicional, recentemente ultrapassada.

O objectivo primordial que Klee definiu para a sua pintura – *tornar visível* – implicava um desdobramento entre um olhar habitual e um olhar inabitual, cuja intervenção permitia aceder ao interior do *invólucro do visível*. Aí, na face oculta das coisas, estava a essência da forma, a sua força interior de conservação. Comparada à força criadora da Natureza, a linha sonhadora de Klee comportava-se «como se» fosse o naturante a naturar, ou seja, desenhava «como se» fosse a seiva que corre no interior das plantas, determinando as suas formas. Numa relação de causalidade, a estrutura orgânica ou o arranjo geométrico da planta era captado pelo olhar metafísico do pintor como emanção da interioridade. Um olhar inabitual.

Sendo assim, não só *devia ser considerada génese, um devir, um ser*,⁴⁹¹ como o artista não atribuía às aparências o mesmo significado que os *críticos realistas* atribuíram naquele tempo. Foi na conferência de Jena, em 1924, que Klee esclareceu esta questão:



Paul Klee, desenho de folhas, estruturas e contornos.

*O artista não se sente assim tão preso a estas realidades, porque não vê, nas formas acabas, a essência do processo criador.*⁴⁹²

⁴⁹¹ *La forme ne doit donc jamais nulle part être considérée comme achèvement, un résultat, une fin, mais comme genèse, un devenir, un être.*

E. A. II, p. 269.

⁴⁹² E. A., p. 33.

Pois não é a força da Natureza uma só? Interrogou-se ele. Constatou então que, na pintura, o mais importante era a força criadora que lhe dá vida e não o produto acabado. E voltou a interrogar-se: mas como ver o invisível, aquilo que os nossos olhos não conseguem perceber? Pois sabemos que a luz visível estabelece os limites da visão humana, ou seja, para além deles, ela não consegue exercer-se. Sendo assim, que olhar inabitual era este?

No seu ensaio *Os Caminhos da Natureza* Klee explicou os procedimentos a ter em conta na génese da forma, a partir deste olhar que lhe parecia, cada vez mais, essencial:

Através do nosso conhecimento do seu interior, o objecto alarga-se para além da sua aparência. Através do conhecimento que a coisa é mais do que o seu exterior dá a conhecer. O ser humano diseca a coisa e revela o seu interior em superfícies de cortes, e, assim, o carácter do objecto, vai-se ordenando consoante o número de cortes necessários.

*Isto corresponde à interiorização do visível, seja com a ajuda de uma simples faca de trinchar, seja através de instrumentos mais delicados capazes de revelar claramente a estrutura ou a função material.*⁴⁹³

Se, por um lado, o pintor defendia uma concepção orgânica e dinâmica da forma, na qual o todo⁴⁹⁴ nunca é igual à soma das partes, por outro, reconhecia a possibilidade de conhecer a *função material* do objecto a partir do exterior, desde que a essência da forma, a sua estrutura interna e geracional, se revelasse num olhar radiográfico, - *instrumento mais delicado do que uma faca de trinchar* -, capaz de ver em profundidade. As radiografias (ou cortes) assim obtidas permitiam entender claramente aquilo que a visão à vista desarmada não conseguia *fazer ver*.

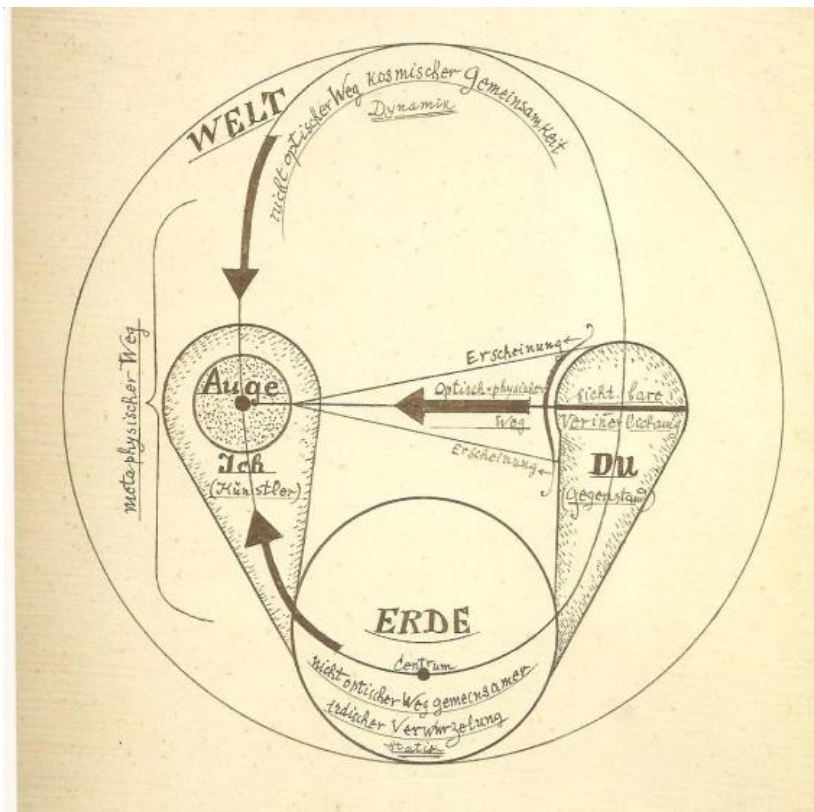
Neste sentido, Klee veio propor que a relação entre objecto e olhar artístico criasse uma *ressonância expressiva* tal que conferisse à visão este acesso privilegiado ao invisível. Enquanto mestre do Bauhaus, ele criou o seguinte esquema,⁴⁹⁵ no qual pode ler-se o seu pensamento visual relativo ao *Caminho metafísico*:

⁴⁹³ *op. cit.* p. 47.

⁴⁹⁴ *A organização da diversidade em unidade, a unificação dos órgãos no organismo, sempre foi, em diversas variações, o objectivo das nossas investigações teóricas. [...] O ponto de vista analítico [da composição] é vantajoso porque nos dá a conhecer as partes em si e a sua interacção. Contudo, cada obra não é desde logo um produto, obra acabada, mas em primeira fase linha génese, obra em devir.*

op. cit. pp. 56-57.

⁴⁹⁵ Esquema *Ich, Du, Erde, Welt*, Bauhaus, 1924.



Paul Klee, *Eu, Tu, Terra, Mundo*, 1924

Qual o verdadeiro significado deste engenhoso esquema para as aulas de *mecânica pictórica*?

Na verdade, ele sintetiza as características e o funcionamento deste novo olhar artístico, sobre o qual temos vindo a reflectir. Um olhar inabitual. Metafísico. Vejamos como.

Klee dividiu a visão numa dupla de *caminhos não-ópticos* que representavam a possibilidade de apreender o objecto de *forma intuitiva*: *gemeinsamer irdischer Verwurzelung*, (*enraizamento terrestre comum*), onde se fazia sentir a influência do *campo estático*; *Kosmischer Gemeinsamkeit*, (*participação cósmica*)⁴⁹⁶, onde se fazia sentir a influência *campo dinâmico*. Ou seja, o primeiro caminho corresponde à Terra e à força gravítica, ao segundo, ao Cosmos e ao movimento livre.

Ambos os caminhos se dirigiam ao olho (*Auge*) do artista, vindo complementar um terceiro: *optisch-physischer Weg*, (*caminho óptico-psíquico*), cuja função era perceber o mundo visível que o pintor devia descodificar em conjugação com os dois primeiros.

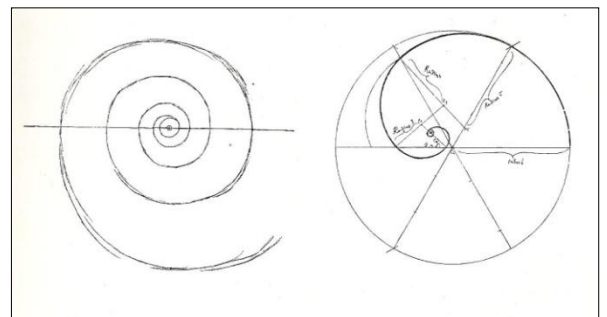
A derivação da visão por estes três canais de recepção diferenciados, mas articulados entre si, permitia acolher, por um lado, os dados fornecidos pela vista exterior das coisas ou aparência - *invólucro do visível* - e, por outro, a estrutura interna das coisas, ou essência formal, *encontro metafísico* a que Klee chamou

*sichtbare Verinnerlichung, (interiorização do visível),*⁴⁹⁷ ou seja, o modo de perceber o visível e o invisível.⁴⁹⁸ Reconheceu deste modo a correspondência estrutural que existe entre o lado interior e o lado exterior da forma, interagindo:

*Em primeiro lugar, o caminho não óptico de um comum enraizamento terrestre que, partindo de baixo, chega até ao órgão de visão do Eu; e, em segundo, o caminho não óptico de uma comunhão cósmica que vem de cima. União de caminhos metafísicos. Todos os caminhos se encontram no olho e, transformados em formas a partir deste ponto de encontro, chegam à síntese do olhar exterior e da visão interior. A partir deste ponto de encontro moldam-se configurações da mão que se afastam totalmente da imagem óptica do objecto e, apesar disso, do ponto de vista da totalidade não o contradizem.*⁴⁹⁹

Este olhar metafísico desdobrava-se assim entre a *imagem mental*, iniciada na retina e processada no cérebro, e uma imagem radioscópica do mundo, realizada a partir, não de raios X, mas de um processo intuitivo que permitia aceder à face oculta da Natureza. Tratou-se de atribuir à visão humana a possibilidade de alargar o seu campo de acção através de uma lente metafísica. Só assim, o pintor podia ver para além das aparências, procurando entender os nexos causais entre visível e invisível. Procurando entender o que se passa entre o *Du (Tu)*, o objecto, *Gegenstand*, e o *Ich (Eu)*, o olho. Ou seja, entre o *Tu* e o *Eu* estava não só a «realidade objectiva», um *olhar exterior* que também olha (reparar na seta que aponta o *Tu* para o *Eu*), bem como a *visão* (ou *vista*) *interior do objecto*. Na *síntese da visão interior e do olhar exterior*, um encontro de olhares. Um *caminho metafísico* para a pintura.

Se Kandinsky desenvolveu uma super audição capaz de perscrutar sonoridades «inaudíveis», *Klänge*, pois o mundo soa, interiormente, Klee desenvolveu uma super visão capaz de ver para além das aparências, um olhar imanente, que permitia aceder à geometria secreta da natureza.



Paul Klee, Espiral do caracol.

⁴⁹⁷ E. A. II, p. 288.

⁴⁹⁸ Merleau-Ponty referiu-se ao pensamento kleeneano, usando as palavras proferidas pelo pintor na conferência de Jena, no mesmo ano em que ele produziu o diagrama *Ich, Du, Erde, Welt*:

[...] Quanto a nós, o nosso coração bate para nos levar às profundidades... estas estranhezas... tornar-se-ão realidades... porque, em vez de se limitarem à restituição diversamente intensa do visível, elas anexam-lhe ainda parte do invisível percebido ocultamente.

apud Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004, p. 67.

⁴⁹⁹ E. A., p. 49.

Munido de *uma faca afiada*, instrumento imaginário, experimentou dissecar as formas naturais, observando, por exemplo, o interior espiralado do caracol. A sua forma dependia da função biológica do animal que as habitava. Ora, este habitáculo constituía um exemplo vivo da qualidade estética de uma estrutura natural e do seu carácter orgânico. Vejamos como Klee desenvolveu o processo de *interiorização visível*:

*Todas estas experiências, no seu conjunto, qualificam o Eu para, a partir do exterior óptico, extrair conclusões sobre o objecto, e isto de forma intuitiva, na medida em que o Eu, já pela via óptico-psíquica dos fenómenos, é estimulado a extrair conclusões da natureza afectiva que, de acordo com o caminho escolhido, são capazes de intensificar, de forma mais ou menos diferenciada, a impressão recebida dos fenómenos para transformar em interiorização funcional.*⁵⁰⁰

Se partirmos do sistema conceptual bipolar proposto por Worringer, em *Abstracção e Empatia*, Klee parece-nos talhado para a caracterização do segundo eixo, demonstrando na sua obra conceptual e pictórica o desejo de alcançar um estado de *Empatia* com as forças vitais da Natureza. Nelas residia o segredo da génese da forma, de um novo naturalismo, razão pela qual definiu um *caminho metafísico*, sob a influência da tensão *estática (terrestre)* e *dinâmica (cós mica)*.

Sendo assim, reinventou o modo como «se vê e se faz ver», como se *torna visível*, atribuindo à visão a capacidade de captar o poder da *Empatia: as forças geradoras de formas*. Talvez por este motivo, Merleau-Ponty reconheceu que, para além de Cézanne, também Klee sentiu esta *vibração* metafísica que atinge a visão dos artistas.

Quando as ondas de luz se transformam em informação útil para o olho, está dado o primeiro passo para conferir um estatuto ontológico à realidade visual. Cabia aos pintores interpretá-la e avaliar o seu comportamento estético. Klee muniu-se de vários instrumentos imaginários. Mais ou menos *delicados*. Neste sentido, apetrechou o sofisticado mecanismo da visão com dois tipos de lentes extra: uma, para radiografar as formas naturais, outra, de longo alcance para sentir-se num estado de *comunhão cósmica: Empatia*.

⁵⁰⁰ *op. cit.* p. 48.

Quarto Ponto de Vista

A gramática visual

Plano **A** - O espaço-tempo pictórico, uma nova categoria estética

Plano **B** - O fenómeno cromático

Plano **C** - Teoria da cor e da forma



Quarto Ponto de Vista – A gramática visual

Plano A – O espaço-tempo pictórico, uma nova categoria estética

- **Arte e Ciência, a mudança de paradigma no início do século XX**

*No Laocoonte de Lessing, com o qual desperdiçámos as nossas reflexões juvenis, é dada muita importância à diferença entre a arte do tempo e a arte do espaço. Mas, se observarmos com atenção trata-se de uma mistificação de eruditos. Pois o espaço é também uma noção temporal.*⁵⁰¹

Klee estava em profundo desacordo com a *mistificação de um erudito*, como Gotthold Ephraïm Lessing, que considerava a poesia uma arte do tempo e a pintura uma arte do espaço. O filósofo condenou o pintor pois estavam em causa duas linhas essenciais do seu pensamento estético: por um lado, a relação de dependência entre espaço e tempo na génese da forma, por outro, as analogias que se podiam estabelecer entre música e pintura. Está assim definido o fio condutor do Quarto Ponto de Vista, que visa reflectir sobre a gramática visual kandinskiana e kleeneana.

Comecemos pela espacialização do tempo na pintura, uma obsessão para Kandinsky e para Klee, pois ambos não concordavam que a dimensão temporal fosse exclusiva de uma arte que lhes era muito próxima: a música. Este olhar musical contribuiu para determinar a ideia de temporalidade intrínseca aos elementos da forma, considerando-os, quer como *ressonância interior*, quer como *momento formal*, respectivamente. Portanto, a ambição dos dois pintores era construir um espaço-tempo pictórico. Ou, por outras palavras, a possibilidade de imaginar o tempo, juntando-se ao espaço.

O objectivo de espacializar o tempo remete para os ideais relativistas que Einstein veio divulgar à comunidade científica. Aliás, Kandinsky serviu-se dos progressos da Ciência para legitimar o seu compromisso ontológico com o *espiritual na Arte*, observando:

It became, however, quite clear to me that art in general was far more powerful than I had thought, and on the other hand, that painting could develop just such powers as music possesses [...].

A scientific event removed one of the most important obstacles from my path. This was the further division of the atom. The collapse of the atom was equated, in my soul, with the collapse of the whole world.

⁵⁰¹ *op. cit.* p. 41.

*Suddenly, the stoutest walls crumbled. Everything became uncertain, precarious and insubstantial. I would not have been surprised had a stone dissolved into thin air before my eyes and became invisible. Science seemed destroyed: its most important basis was only an illusion, an error of the learned, who were not building their divine edifice stone by stone with steady hands, by transfigured light, but were groping at random for truth in the darkness and blindly mistaking one object for another.*⁵⁰²

Quando Kandinsky defendeu, em *Do Espiritual na Arte*, que a imitação dos antigos gregos já não satisfazia a pintura moderna, tinha sido publicada, uns anos antes, a Teoria da Relatividade Restrita.⁵⁰³ Ter-se-á o pintor apercebido que Arte e Ciência eram parceiras numa revolução sem precedentes? A sólida estrutura científica parecia-lhe *destruída*. O colapso do ancestral modelo «realista» estava à vista.

Estavam em curso novas visões sobre o Mundo: na Arte, as «estranhas» e «incómodas» formas da pintura abstracta, que vieram desafiar, quer os hábitos «realistas» da visão humana, quer o próprio conceito de visível: um mundo relativo, ilusório; por outro lado, na Ciência, o espaço-tempo que a relatividade restrita geometrizou, dando origem à célebre polémica⁵⁰⁴ entre Albert Einstein e Henry Bergson.

A principal diferença na Ciência foi que o tempo passou, tal como o espaço, a ser também relativo a cada observador. A identificação do espaço e do tempo físicos com um espaço geométrico de três e mais um parâmetro – que era o tempo medido pelos relógios, a mecânica newtoniana – foi posta em causa pelo espaço de quatro dimensões da mecânica relativista.

Por esta altura, Kandinsky e Klee vieram reclamar que música e pintura não são dois rios, cujos cursos nunca se encontram, embora nasçam na mesma montanha, como Goethe defendeu em *Zur Farbenlehre*, com o objectivo de refutar o número de cores do prisma de Newton, associados aos sete tons da escala musical.

⁵⁰² C. W. A., p. 364.

⁵⁰³ A Teoria da Relatividade é a denominação dada ao conjunto de duas teorias científicas: a *Relatividade Restrita* (ou Especial) e a *Relatividade Geral*. A Relatividade Especial é uma teoria publicada em 1905 por *Albert Einstein*, concluindo estudos precedentes do matemático francês *Henri Poincaré* e do físico neerlandês *Hendrik Lorentz*, entre outros. Ela substitui os conceitos independentes de espaço e tempo da Teoria de *Newton* pela ideia de espaço-tempo como uma entidade geométrica unificada. O espaço-tempo na relatividade especial consiste de uma *variedade* diferenciável de 4 dimensões, três espaciais e uma temporal (a *quarta dimensão*), munida de uma *métrica* pseudo-riemanniana, o que permite que noções de geometria possam ser utilizadas. É nessa teoria, também, que surge a ideia de *velocidade da luz invariante*.

O termo especial é usado porque ela é um caso particular do princípio da relatividade em que efeitos da *gravidade* são ignorados. Dez anos após a publicação da teoria especial, Einstein publicou a *Teoria Geral da Relatividade*, que é a versão mais ampla da teoria, em que os efeitos da gravitação são integrados, surgindo a noção de espaço-tempo curvo.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_da_relatividade

⁵⁰⁴ Esta discussão foi protagonizada em 1921 durante uma comunicação do físico no Collège de France, em Paris, e na qual o filósofo esteve presente. Einstein, contornando as alegações de Bergson que questionavam o papel da intuição perante o conceito de tempo relativista, chegou a admitir que não existe um tempo dos filósofos, apenas um tempo psicológico diferente do tempo dos físicos.

De facto, Kandinsky e Klee propuseram o encontro entre os dois rios a que Goethe se referiu, através da criação de analogias entre som, forma e cor, bem como através da estreita relação entre espaço e tempo. A ideia, portanto, não era separar, mas unir. Relacionar. Integrar. Completar.

Ora, no mundo físico, som e cor dizem respeito a dois tipos de ondas: electromagnéticas e mecânicas. As primeiras constituem uma forma de energia, a luz, e as segundas, a propagação do som através da matéria. Ou seja, o parentesco entre pintura e música decorre da relação entre a vibração da luz visível e a vibração sonora das moléculas que compõem a matéria. Curiosamente, a música foi considerada por Kandinsky *a mais imaterial das artes*,⁵⁰⁵ mas, no entanto, a percepção humana do som depende da matéria. Ou seja, precisa de um suporte material, pois o som não se propaga no vácuo. No entanto, para percepcionarmos a cor, passa-se o contrário. Neste sentido, o som é material e a cor, imaterial.

Os estudos de Goethe sobre a cor, cerca de um século depois, influenciaram a gramática visual kandinskiana e kleeneana, baseada não só na autonomia, mas também nos efeitos *óptico-psicológicos* e na musicalidade dos seus elementos. Pelo contrário, o tempo absoluto de Newton, independente do espaço, não se aplicava à gramática visual e a um novo olhar sobre o visível, *pois também o espaço é uma noção temporal*, observou Klee.

E, se assim for – e Kandinsky estava de acordo – significa que a pintura, à sua maneira, espacializou o tempo. Interessa-nos, então, definir qual foi esta «maneira».

Em primeiro lugar, o movimento no espaço. Trata-se de um *momento formal* que corresponde ao movimento da mão do pintor, o gesto, «quando» ele encaminha o pincel sobre a tela. O que significa que a trajectória da mão se espacializou, tornando-se simultaneamente visível e divisível, pois determina a distância entre duas extremidades: o ponto de partida e o ponto de chegada. O tempo espacializou-se por que passou a constituir uma medida no espaço.

Porém, à rejeição de um espaço independente do tempo, podemos juntar uma outra: a de matéria inerte. Por esta razão, Kandinsky não se cansou de se colocar contra o materialismo e tudo o que a ele estava associado, nomeadamente a *imitação da Natureza Exterior*. Foi neste sentido que se referiu à *imaterialidade* da música, pois considerava-a a maior manifestação do *espiritual na Arte*, opondo-se, assim, a uma concepção materialista da forma.

Portanto, de acordo com o pintor, se o *mundo soa*, então a matéria estava animada de uma espécie de «pensar material», que também Klee considerou quando se referiu às *forças geradores de formas* que «pensavam», por assim dizer, os contornos de uma folha de plátano, definindo a sua forma. Sobre esta concepção de matéria «pensante» vejamos o que nos disseram Rui N. Moreira e José R. Croca, em *Diálogos sobre Física Quântica*:

⁵⁰⁵ D. E. A., p. 49.

*A matéria, tal como a vemos hoje [em 2007⁵⁰⁶], é bem mais complexa do que os homens do século XIX poderiam admitir. A física quântica veio evidenciá-lo. O Professor de Filosofia de Niels Bohr, Harald Høffding, dizia que, se não quisermos que a vida e o próprio pensamento tenham nascido por um toque divino, temos de encontrar no comportamento da matéria algo semelhante ao comportamento do próprio pensamento. É uma afirmação bem inteligente e com um significado profundo. Isto significaria que aquilo a que vulgarmente se dá o nome de matéria já possuiria características que levariam ao aparecimento da vida e do próprio pensamento, isto é, à capacidade de reflectir sobre si própria.*⁵⁰⁷

Até Kandinsky apoiaria certamente esta posição materialista que explica em parte a sua obsessão pelo conteúdo interno da forma material. Na verdade, a origem da forma encontrava-se na face oculta desta matéria-energia, pois era possível captar as vibrações espirituais que dela emanavam. *Ressonâncias: cósmicas*, em Klee, *interiores*, em Kandinsky.

Embora as incongruências relativas à mudança de paradigma entre Ciência e Arte dificultem à partida a nossa reflexão, não chegam, no entanto, a inviabilizá-la. Pelos motivos invocados, sabemos que o pensamento estético de ambos os pintores foi determinado pela convicção de que o tempo diz respeito à quarta dimensão do espaço pictórico. Partindo deste postulado ontológico, foi possível a Kandinsky e a Klee interligar pares categoriais tradicionalmente separados: matéria e espírito, em Kandinsky, visível e invisível, em Klee. Categorias cruciais do seu pensamento dualista.

Não terá sido por acaso que Ciência e Arte andaram a par na questão do espaço-tempo. Conforme exposto, Kandinsky estava atento aos progressos da Ciência e Klee manifestou nos seus diários a perplexidade perante a relatividade do visível:

*Tout ce qui passe n'est que symbole. Ce que nous voyons est une proposition, une possibilité, un expédient. La vérité réside d'abord invisible à la base de toutes choses.*⁵⁰⁸

Adivinhamos, em Klee, a plena consciência de que apenas podemos realizar a tradução dessa realidade misteriosa que a Ciência tenta interpretar e descrever à sua maneira. Se existe uma relação entre o que vemos e essa outra hipótese de mundo, ela será sempre de analogia e não de identidade. Rui N. Moreira e José R. Croca sublinharam uma certa ingenuidade que, curiosamente, está também por trás do modelo «realista» na pintura:

⁵⁰⁶ Ano da publicação do livro.

José Croca, Rui N. Moreira, *Diálogos sobre Física Quântica, dos Paradoxos à Não-linearidade*, Lisboa, Esfera das ciências, 2007.

⁵⁰⁷ *op. cit.* p. 77.

⁵⁰⁸ J., p. 313.

*Não podemos cometer o erro ingénuo que, por exemplo, os newtonianos do século XVIII cometeram ao identificar o mundo com a mecânica newtoniana.*⁵⁰⁹

Neste sentido, também Kandinsky e Klee não estavam dispostos a cometer um erro semelhante: continuar a *imitar (reproduzir)* o visível, identificando-o com um único mundo possível. Klee anunciou o tema da sua pintura, impossível de pintar nas aulas de Franz von Stuck, de Heinrich Knirr ou de Anton Azbé:

*Le monde était le sujet de mon art, encore que ce ne fût point celui-ci, visible.*⁵¹⁰

No início do século XX, para além do debate científico e filosófico em torno do espaço-tempo, deu-se uma mudança de paradigma na Arte, fundamentado neste olhar «relativista» sobre o visível. Sendo assim, pretendemos estabelecer uma relação, mesmo que remota, entre os ideais da relatividade e a construção de um espaço-tempo pictórico. Não se trata, portanto, de uma influência directa pois não sabemos ao certo se os pintores tinham conhecimento do que se passou com a ciência de Einstein ou mesmo com a polémica com Bergson.

- **Os ideais relativistas e a espacialização do tempo na pintura**

Enquanto imitação da realidade visual, por muito imaginativa ou inventiva que fosse, a pintura viu-se confrontada pelos novos ventos que sopravam do lado da Ciência: por um lado, a divulgação de um processo mecânico capaz de «reproduzir» instantaneamente o visível, a fotografia; por outro, o abalo que vinha sofrendo a clássica explicação de Galileu e de Newton sobre o funcionamento do Universo. Havia questões científicas a resolver, como sempre houve e haverá, como o tempo absoluto, que escapavam aos limites do caminho trilhado pela física de Newton. Como também as havia na Arte, pois o modelo «realista» que Stuck ensinava já não dava conta das ambições estéticas dos seus alunos, como Kandinsky ou Klee. Uns anos mais tarde, esquecido Stuck, fora da academia, a pintura abstracta ganhou progressivamente o seu lugar no mundo da Arte pela mão de Kandinsky. Quarenta anos de luta e de reflexão teórica.

Quando Einstein, em 1905, concluiu a Teoria da Relatividade Restrita, as pessoas que dela se inteiraram sentiram-se certamente tão «incomodadas» como o público perante a *Composição V*, na exposição do grupo Der Blaue Reiter, em Munique.

⁵⁰⁹ José Croca, Rui N. Moreira, *Diálogos sobre Física Quântica, dos Paradoxos à Não-linearidade*, Lisboa, Esfera das ciências, 2007, p. 24.

⁵¹⁰ J., p. 313.

Ao estabelecer-se, através da velocidade, a ligação que existe entre tempo e espaço – ambos são relativos – estava em curso uma revolução que, uns anos mais tarde, abriu portas a um breve confronto de saberes entre Einstein e Bergson e do qual resultaria mais uma obra do filósofo francês: *Durée et simultanété. À propos de la Théorie d'Einstein*.⁵¹¹ O filósofo manifestou o seu incómodo perante a impossibilidade de observação do fenómeno de dilatação do tempo, defendendo a sua ideia de reciprocidade temporal entre dois observadores, embora inseridos em sistemas de inércia distintos, situação que exemplificou através do *paradoxo dos gémeos*.⁵¹²

Para o filósofo, a junção do tempo no espaço levantava à partida um problema, pois, na sua opinião, a Teoria da Relatividade tinha posto no mesmo plano, quer a visão real das coisas, a experiência, quer o que ele denominou uma *vision fantasmatique*: a expressão, ou seja, aquilo que o espírito coloca no lugar das coisas para as submeter às equações matemáticas. A grande dificuldade prendia-se com a capacidade de *imaginar* a dimensão temporal no espaço:

On a de la peine à imaginer une dimension nouvelle si l'on part d'un Espace à trois dimensions, puisque l'expérience ne nous montre pas une quatrième.[...]

*Car un espace à plus de trois dimensions est une pure conception de l'esprit et peut ne correspondre à aucune réalité.*⁵¹³

A pintura enfrenta o mesmo problema: como imaginar o tempo? Para além das três dimensões do espaço de Euclides, tradicionalmente representadas na pintura, qual o significado de uma quarta, em todo o caso, tão imaginativa como a terceira? Qual a relação entre as dimensões temporal e espacial na génese da forma? Ou ainda, como se exterioriza, se *torna visível*, a duração no espaço pictórico?

Se, para Einstein, a velocidade da luz era a única realidade absoluta, para Bergson, as suas dúvidas sobre este postulado científico colocavam-se no limiar da capacidade de experimentação humana: o conceito de tempo físico da relatividade parecia não servir para dar ao tempo, e sobretudo à sua relação com o espaço, um significado filosófico. O que faz todo o sentido, pois tratava-se de reflectir, sobretudo, sobre uma hipótese matemática. Números. Embora eles remetessem, de acordo com Bergson, para uma visão

⁵¹¹ A edição que usámos no nosso trabalho foi a seguinte:

Henry Bergson, *Durée et simultanété. À propos de la Théorie d'Einstein*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968.

⁵¹² Recorremos ao contributo do físico Carlos Fiolhais através do ensaio *Bergson, Einstein, Coimbra e o problema do tempo*, publicado num volume de actas de homenagem a Leonardo Coimbra. Este seu ensaio, colocado por ele no blog *De Rerum Natura*, permitiu-nos clarificar alguns pontos fundamentais da discórdia entre Bergson e Einstein.

Carlos Fiolhais, *Bergson, Einstein, Coimbra e o problema do tempo*, blog *De Rerum Natura*, 23 de Novembro de 2007.

O paradoxo dos gémeos ou dos relógios proposto pelo físico francês Paul Langevin, em 1913, foi aproveitado por Bergson para desenvolver uma discussão que sabemos hoje viciada.

op. cit. p. 2.

⁵¹³ Henry Bergson, *Durée et simultanété. À propos de la Théorie d'Einstein*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968, pp. 150-151.

fantasmatique. De facto, uma teoria física parte de uma visão sobre o Mundo e os números constituem um instrumento capaz de a descrever.

Estava em causa a possibilidade de observar o inobservável: a simultaneidade entre dois acontecimentos protagonizados por dois observadores inseridos em sistemas de inércia distintos, movendo-se a diferentes velocidades. O cerne da questão bergsoniana situava-se nesta relação entre duração e tempo absoluto, este último posto em causa, na altura, por Einstein, na sua relação com o espaço.

Se os relógios marcam o mesmo tempo mecânico, quantificável e homogéneo, se o complexo relógio humano se encontra aferido para uma determinada progressão biológica, estes factos não decorrem da existência de um tempo físico absoluto em todo o Universo, mas do facto desses mecanismos, artificiais ou humanos, se encontrarem a funcionar inseridos, ou podendo ser observados, num dado sistema de inércia. Contudo, Bergson confrontava-se com esta realidade, que lhe parecia, no mínimo, «incómoda», caindo inevitavelmente na tentação de fazer coincidir o conceito de tempo físico com o de tempo absoluto. O filósofo interrogou-se sobre a possibilidade do gémeo astronauta, que viajou à velocidade da luz, regressar, não só 2 anos depois da sua partida, como também, e simultaneamente, 200 anos depois. Estamos perante dois sistemas de inércia distintos, cujo tempo decorre segundo ritmos diferentes. Mas como seria possível a um dos irmãos gémeos partir para uma viagem no espaço cósmico para, no regresso, chegar à Terra, onde o outro irmão, já defunto, tinha permanecido? Como entender a possibilidade de os gémeos viverem (ou de dois relógios marcarem), em simultâneo, dois intervalos de tempo cem vezes maiores (ou menores) entre si?

À luz do pensar metafísico bergsoniano, os gémeos partiram num determinado registo de tempo real e voltariam necessariamente a encontrar-se nele:

*Mais les deux expériences ont une partie commune. Par ce trait d'union, alors, elles se rejoignent en une expérience unique, se déroulant dans une durée unique, à la volonté, celle de l'une ou de l'autre des deux consciences.*⁵¹⁴

Falar do tempo como problema foge do alcance do senso comum: porque constitui o tempo, em si mesmo, um problema?

Olhar para os ponteiros do relógio não implica qualquer esforço reflexivo. Mas exclamamos: o tempo voa! Contudo, por vezes, acontece o contrário! Nem sempre o tempo parece ser tão mecânico como realmente transparece nos seus tradicionais instrumentos de medida.

Mas a verdade é que, na perspectiva científica, confirmada hoje através de relógios de alta precisão viajando a bordo de aviões a jacto,⁵¹⁵ a observação em dois sistemas físicos não tem de ser

⁵¹⁴ *op. cit.* p. 44.

necessariamente equivalente. Quando a pintura abstracta dava os seus primeiros passos, a Filosofia revelava-se incapaz de imaginar o que a Ciência antevia nas suas equações matemáticas: *Gott verzeih Ihm (que Deus lhe perdoe!)*,⁵¹⁶ terá dito Einstein, referindo-se a Bergson que, não obstante, nunca transformou esta contenda num caso pessoal.

No encontro entre Bergson e Einstein, aquando da conferência proferida pelo físico no Collège de France, estavam em jogo duas concepções de tempo: uma, o tempo das consciências, pura duração ou, nas palavras do filósofo, *le déroulement (o desenrolamento)*.⁵¹⁷ Outra, que se aplica à experimentação dos fenómenos físicos e ao formalismo matemático, *le déroulé (o desenrolado)*.

Vejamos como Bergson recorreu a uma linha imaginária para interpretar o tempo, referindo-se ao gesto da mão passeando sobre o papel e à percepção visual:

*Si je promène mon doigt sur une feuille de papier sans le regarder, le mouvement que j'accomplis, perçu du dedans, est une continuité de conscience, quelque chose de mon propre flux, enfin de la durée. Si maintenant j'ouvre les yeux, je vois que mon doigt trace sur la feuille de papier une ligne qui se conserve, où tout est juxtaposition et non plus succession; j'ai là le déroulé qui est l'enregistrement de l'effet du mouvement, et qui en seras aussi bien le symbole. Or cette ligne est divisible, elle est mesurable. En la divisant et en la mesurant, je pourrais donc dire, si cela m'est commode, que je le divise et mesure la durée du mouvement qui la trace.*⁵¹⁸

De um lado, os movimentos *apercebidos interiormente, perçus du dedans*, quando os olhos permanecem fechados, do outro, a linha imaginária, quando os olhos se abrem, percepcionando o *passeio* do dedo sobre o papel. Este «quando» determina o «momento» em que o gesto já não é mais *sucessão*, mas sim *juxtaposição*. E ainda o «momento» em que o gesto se torna visível: *si maintenant j'ouvre les yeux, je vois...* Ora, se substituirmos o dedo pela ponta do lápis, chegamos à linha de Klee: um ponto que se *atreveu* a dar um *passeio*. No cerne desta questão, por um lado, o visível, por outro, o movimento, pois é através dele que o tempo se mede, mas com uma condição:

Mais il faut ajouter que, si cette mesure du temps par le mouvement est possible, c'est surtout parce que nous sommes capables d'accomplir des mouvements nous-mêmes et que ces mouvements ont alors un

⁵¹⁵ A experiência dos relógios foi realizada na década de 70, quando um físico levou um relógio atómico a bordo de um avião a jacto numa viagem à volta do globo e depois o comparou com um relógio parado. [...] O fenómeno é real: o relógio em movimento atrasa mesmo.

Carlos Fiolhais, *Bergson, Einstein, Coimbra e o problema do tempo*, blog *De Rerum Natura*, 23 de Novembro de 2007, p. 7.

⁵¹⁶ *op. cit.* p. 7.

⁵¹⁷ *op. cit.* p. 48.

⁵¹⁸ *op. cit.* p. 48.

*double aspect: comme sensation musculaire, ils font partie du courant de notre vie consciente, ils durent; comme perception visuelle, ils décrivent une trajectoire, ils se donnent un espace.*⁵¹⁹

E se assim for, a linha percebida (trajectória do gesto), para Bergson, é medida e divisão, ela está *desenrolada: une ligne qui se conserve*. Então como relacionar estes dois aspectos do movimento com os elementos da gramática visual kandinskiana e kleeana? Vejamos a concepção de *ponto* e *linha*, em Kandinsky:

*O ponto é a forma temporal mais concisa. [...] A linha é o rasto do ponto em movimento, portanto é o seu produto.*⁵²⁰

Também aqui se verifica que qualquer movimento implica tempo e onde há tempo, há a consciência dele. Se tomarmos como ponto de partida a relação entre *sensação muscular* e *percepção visual*, em Bergson, entre *interior* e *exterior*, em Kandinsky, entre *invisível* e *visível*, em Klee, encontramos o espaço-tempo pictórico. Na verdade, também Klee concebeu o tempo, subscrevendo os dois aspectos do movimento:

*Quando um ponto se torna movimento e linha, isso requer tempo. [...] A obra de arte nasceu do movimento, ela própria é movimento cristalizado e é apreendida em movimento (músculos dos olhos).*⁵²¹

Sensação muscular – quando um ponto se torna movimento – e percepção visual – quando um ponto se torna movimento e linha. Na pintura não existem pontos no espaço sem dimensão temporal, pois quando a ponta do lápis toca no papel, nele se desenha um instante. E, inevitavelmente, o tempo junta-se ao espaço: ao *traçar* uma linha, ela *cristaliza* o movimento. Em Merleau-Ponty, trata-se de um [...] *modo linear, uma certa forma para a linha de ser e de se fazer linha.*⁵²² O modo que corresponde ao comportamento dinâmico do ponto.

Para além de elementos visuais, ponto e linha são também conceitos filosóficos, o que nos permite esclarecer se essa linha que a régua mede, justapondo os seus instantes, é aquela que interessa à pintura. Nada é linear nesta linha que se desenha no papel, *símbolo* do movimento. *Esqueceram-se de que há duas matemáticas,*⁵²³ observou Kandinsky, referindo-se aos *construtivistas puros*, aqueles que traçam um quadrado com régua e esquadro: a matemática dos números. Se isolarmos a «linha negra» da *Composição V* de Kandinsky, para depois a transportar até um outro ambiente visual, ela passa a ter uma outra medida:

⁵¹⁹ *op. cit.* p. 48.

⁵²⁰ P. L. P., pp. 43, 61.

⁵²¹ E. A., pp. 41-42.

⁵²² O. E., p. 60.

⁵²³ F. P., p. 38.

mais pesada ou mais leve. Mais longa ou mais curta. O espaço-tempo pictórico contrai-se, dilata-se, *instável como uma nuvem de fumo*, uma nova categoria estética. Falta agora interpretá-la, relacionando-a com os princípios da gramática visual que remetem para a música, tradicionalmente considerada uma arte do tempo.



Em cima, à esquerda, a *Composição V* de Wassily Kandinsky. Ao transpormos a «linha negra» para outro ambiente visual, o seu aspecto altera-se. A sua própria dimensão parece alterar-se também.

Plano B - O fenómeno cromático

Encontrámos em Goethe o nosso ponto de partida para o estudo do fenómeno cromático: as *cores fisiológicas*, ou seja, [...] aquelas *que pertencem ao olho e dependem da sua capacidade de ser e de agir*.⁵²⁴

Contudo, interessa-nos ainda a cor enquanto fenómeno físico, pois ele determina, em grande parte, o modo como percebemos e sentimos a luz visível. Não só a cor tem a sua origem na luz, de acordo com Newton, como se humaniza, digamos assim, no olhar luminoso que Goethe e Schopenhauer estudaram. A cor é, de facto, uma invenção humana. A capacidade de imaginar o sol no olho.

Se assim for, a nossa problemática sobre o fenómeno cromático desenha-se em três questões essenciais: em que condições físicas, fisiológicas e psicológicas vemos a cor? Quais as implicações deste fenómeno privado – a visão – na génese da forma pictórica? Em que medida os estudos de Isaac Newton, de Johann Wolfgang von Goethe, de Phillip Otto Runge ou de Arthur Schopenhauer anunciam as grandes linhas da Teoria da cor e da forma que Kandinsky e Klee desenvolveram, enquanto pintores e mestres da forma no Bauhaus?

Pretendemos, em primeiro lugar, descrever o estímulo luminoso que nos permite ver a cor no olho, esse *órgão vivo e solar*, de acordo com Goethe, tendo em conta, quer a actividade da retina e do córtex visual, quer a relação entre Arte e Natureza, grata a Kandinsky e Klee. A relação entre luz e cor foi também sublinhada por Goethe:

*As cores são acções de luz e paixões da luz [sombra]. Nesse sentido, podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade, luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencendo à natureza em seu todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão.*⁵²⁵

Em segundo lugar, partindo do círculo cromático de Goethe, e dos seus desenvolvimentos em Runge e em Schopenhauer, pretendemos reflectir sobre as relações quantitativas (tonalidade) entre claro e escuro e qualitativas (saturação) entre as cores complementares.

Percorrer estes dois caminhos, articulados entre si, contribuirá certamente para um melhor entendimento da Teoria da cor e da forma: *Baixo-contínuo pictórico*,⁵²⁶ em Kandinsky, e *Mecânica pictórica*, em Klee.

⁵²⁴ Existem outras duas manifestações cromáticas apresentadas por Goethe - *cores físicas* (percebidas através de meios incolores ou com o auxílio destes) e *cores químicas* (aquelas que podemos pensá-las como fazendo parte do objecto). Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, trad. brasileira: *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 46.

⁵²⁵ *op. cit.* p. 35.

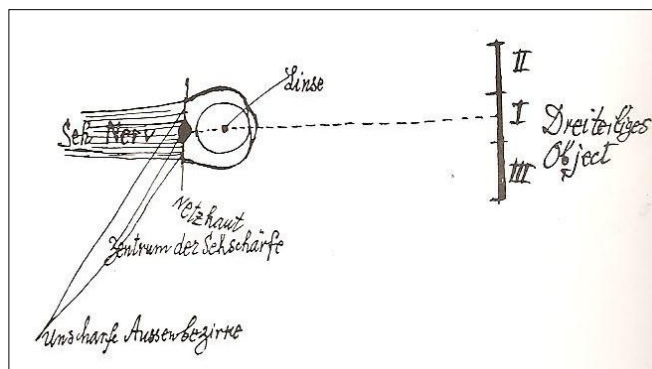
⁵²⁶ *Baixo cifrado de que um cravista ou organista executa na mus. Concertante do séc. XVII e XVIII. Dobra e harmoniza a linha melódica mais grave. Termo muitas vezes encurtado para «contínuo». «Tocar o contínuo» não significa tocar um instr. em particular, mas realizar num dos vários instrumentos possíveis esta variedade de baixo.*

O olhar humano e a luz visível (cor)

A condição humana conquistou-se com a cor. Através dela o homem pôde identificar um sem-número de objectos necessários à sua sobrevivência. Desejou então imitar as cores que sabia diferenciar, produzindo-as através da matéria orgânica com que adornou o próprio corpo e também os seus utensílios. Com que pintou as paredes das cavernas, onde se abrigava. A cor assumiu o seu poder simbólico, o seu efeito mágico nos olhos da Humanidade.

O olho é um órgão bem adaptado ao meio ambiente, ou seja, à luz do sol. De facto, a visão está preparada para captar manifestações do campo electromagnético, no caso da cor, as ondas de luz que permitem perceber uma determinada realidade visual: o visível.

Uns milhares de anos depois de Lascaux, Leonardo da Vinci – interessado por tudo o que era humano e



Paul Klee, o olho humano.

pela sua justa medida – escreveu o *Tratado da pintura e da paisagem – sombra e luz*, cuja primeira edição foi publicada, em França, 132 anos após a sua morte que ocorreu em 1519. Embora admirando o pensamento dos clássicos, Leonardo não aceitava a tese de Aristóteles segundo a qual a cor seria propriedade dos objectos. A chave da sensação cromática estava na luz. Bem como na visão. Por isso, observou:

*O olho, janela da alma, é a via principal pela qual o cérebro pode simples e magnificamente julgar as infinitas obras da Natureza.*⁵²⁷

Sabemos que o olho humano reage à luz visível que nele penetra, agindo de modo a accionar o mecanismo da visão que culmina com a sensação cromática no cérebro que *julga*, avaliando o visível. Distinguimos as cores do espectro visível através da proporção de luz e de sombra que cada uma delas contém e que a retina quantifica quando estimulada pelo fotão. Sendo assim, o nosso ponto de partida remete-nos novamente para as *cores fisiológicas* de Goethe, uma das três formas de manifestação cromática na visão humana. Interessa-nos, então, saber em que medida elas são suas propriedades intrínsecas e por que razão dependem do seu funcionamento.

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 53.

⁵²⁷ *apud* Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 43.

Ora, os limites luminosos da nossa percepção visual (violeta e vermelho⁵²⁸) demonstram o modo como o olho evoluiu no sentido de proteger a espécie humana de certas radiações luminosas. Para além de projectar a imagem na retina – membrana fotossensível –, o cristalino funciona como filtro protector, quer das ondas curtas, retendo os raios azuis e violetas, quer das ondas longas, evitando que as poderosas radiações infravermelhas tornem obscuro tudo o que se encontra fora do olho. Incluindo a própria luz solar.

Conseguimos ver cerca de 180º à nossa volta, valor que corresponde à amplitude do ângulo visível que o olho humano tem a capacidade de perceber. Vejamos, em primeiro lugar, qual a composição e quais as características deste órgão de forma esférica, revestido por um espesso invólucro branco, que o protege – a esclerótica: a parte da frente corresponde à córnea, transparente e convexa. Atrás dela encontra-se o cristalino. O funcionamento desta lente composta permite focar os estímulos luminosos. Por sua vez, a íris comanda a abertura da pupila, funcionando como um diafragma que regula a entrada da luz no olho.

Grosso modo, o olho assemelha-se a uma máquina fotográfica. Curiosamente, o interior da íris é coberto por um pigmento preto que evita que a luz reflectida se espalhe pelo interior dos olhos. Com a espessura de uma folha de papel, a retina já não se assemelha a uma máquina fotográfica, mas a um *scanner*. Numa superfície do tamanho de uma moeda de dez cêntimos, um universo de funcionalidades orgânicas.

Ora, a retina – *undoubtedly the seat of sensation during vision*,⁵²⁹ como sublinhou Arthur Schopenhauer, em *Über das Sehn und die Farben (Sobre a Visão e as Cores)* –, está dividida em duas áreas, compostas pelos elementos fundamentais da percepção visual, cerca de 100 milhões de cones responsáveis pela visão colorida e cerca de 7 milhões de bastonetes, sensíveis ao preto e ao branco. No fundo do olho, no centro da retina, existe uma interrupção dos cones e dos bastonetes, num ponto – o ponto cego. Nele está localizado o nervo óptico, através do qual as informações visuais são transmitidas ao cérebro.

Embora a 150 milhões de quilómetros de distância, o Sol exerce a sua influência aqui, sobre nós. O processo de estimulação da retina pela luz demonstra a capacidade de adaptação do olho humano à radiação electromagnética, razão pela qual a origem do fenómeno cromático deve ser procurada, em primeiro lugar, no espectro visível e, em segundo, no olho humano. Sendo assim, a evolução da sua estrutura biológica exemplifica a selecção natural definida por Darwin: a capacidade de adaptação dos organismos e dos seus órgãos ao habitat. A actividade da retina evidencia uma extraordinária sintonia com o ciclo diurno e nocturno a que estamos sujeitos, sabendo que a acção da luz é o elemento essencial da visão, à qual o olho reage, embora não suporte a luz directa do sol.

⁵²⁸ A luz visível corresponde à parte do espectro electromagnético que conseguimos ver entre os raios infravermelhos e os raios ultravioletas, cujos limites externos são, de um lado, o vermelho com cerca de 700 milimícrons de comprimento de onda e, do outro, o violeta com cerca de 400 milimícrons de comprimento de onda.

⁵²⁹ On *Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge*, trad. Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, p. 60.

Aliás o olho reage, admitindo apenas 0, 0001% da radiação electromagnética, uma ínfima parte do que vai das ondas rádio aos raios gama. Curiosamente, as cores do espectro têm a sua origem em diversas substâncias como, por exemplo, o vapor de água e o oxigénio da atmosfera terrestre, bem com o hidrogénio, o magnésio e o cálcio do Sol.

Podemos dizer que a evolução do olho derivou da acção da luz. Se as mudanças na natureza da onda de luz explicam a origem das diferentes cores a ela associadas é porque, como sublinhou Goethe, *o olho constitui-se na luz e para a luz*.⁵³⁰ Os humanos são seres videntes. Vivem num mundo de luz, razão pela qual possuem olhos e estão fisiologicamente preparados para reagir a estímulos luminosos. O efeito mais óbvio das ondas electromagnéticas sobre a biologia humana dá-se na visão (e no ouvido): a luz visível causa uma sensação visual. Vemos um mundo de aparências porque as ondas viajantes, que pertencem ao espectro do visível, atingem a retina. Tudo se passa quando o fotão – partícula transportadora de energia – se dirige vertiginosamente para o globo ocular – a luz é o fenómeno mais rápido do Universo –, transformando as frequências luminosas num código eléctrico que o cérebro consegue decifrar.

No entanto, sabemos que a cor, enquanto sensação visual, é um fenómeno subjectivo e privado, pois o mesmo comprimento de onda não é percebido da mesma forma por todas as pessoas. O mesmo acontece com o som. Agudo. Grave. De alta frequência. De baixa frequência. Seja como for, o que vemos, ou ouvimos, não traduz a totalidade da complexa «realidade objectiva» que nos rodeia, mas corresponde, no caso da cor e do som, a um modelo simplificado do espectro electromagnético. Na verdade, um modelo extremamente útil para a sobrevivência da espécie humana dotada de um mecanismo neuronal que lhe permite ver e ouvir. No caso da visão, o nosso corpo está protegido dos raios luminosos nocivos ao olho, como os ultravioletas ou os infravermelhos. Conforme exposto.

Se os estímulos luminosos fornecem informação sobre a cor, é apenas porque a qualidade sensorial, a que chamamos cor, emerge nos mecanismos neuronais que estão preparados para reagir. Portanto, para vê-la, a retina processa a informação luminosa e, através do nervo óptico, envia-a ao cérebro, que a interpreta de acordo com hábitos ou padrões de simplificação que construiu: a cifra neurológica deixa, no entanto, margem de manobra para a interpretação subjectiva. Pessoal. Única.

O violeta, escuro e profundo, associado a uma onda com um comprimento de onda menor, escapa-se no horizonte longínquo. O amarelo, claro e superficial, associado a um comprimento de onda maior, aproxima-se do olhar. Sentimos assim porque é deste modo que a luz visível se manifesta em nós. É assim que o Sol exerce a sua influência no olho humano, que reage em conformidade, ou seja, faz-nos ver o Mundo como o vemos.

⁵³⁰ *Apresentação por Marco Giannotti*

apud Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, trad. brasileira: *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 15.

- **A cor não é um *ready made* entregue à visão**

Sabemos que apenas uma ínfima parte das ondas de luz que viajam no espaço atinge a retina humana e, através do nervo óptico, essas ondas são enviadas para o cérebro, que as processa através de complexos mecanismos neuronais. Razão pela qual a cor não é um *ready made* entregue à visão. Enquanto *Janela da alma*, o olho abre-se ao Universo através da cor. Na gênese do visível, dá-se o encontro do Sol com o vidente pois, como sublinhou Goethe:

[...] *A cor é a natureza na forma de lei para o sentido da visão. [...] Pois é impossível conversar sobre a cor com um cego.*⁵³¹

Significa isto que a cor é um produto da visão, pois tudo o que vemos depende da natureza da luz e sofre a sua influência. A luz é uma forma de energia que viaja por ondas e a nossa visão está preparada apenas para captar os comprimentos de onda que associamos às cores – a luz visível. Nunca é demais sublinhar.

Embora a cor derive das propriedades físicas da luz, ela *pertence ao olho*, salientou também Goethe. Ou seja, os objectos não têm cor, embora o filósofo tenha defendido a existência de *cores químicas*, as quais podemos pensar *como se* fizessem parte deles. *Como se*, porque os objectos têm uma certa capacidade de absorver, de refractar ou de reflectir determinados raios de luz que sobre eles incidam. Cabe ao olho associá-los às cores do espectro visível. Neste sentido, o cego é incapaz de falar sobre a cor, pois ele não tem acesso a esta capacidade associativa, um privilégio exclusivo dos videntes.

De certa forma, a cor assemelha-se ao próprio olho, que interpreta a luz que viaja por meio de ondas que se propagam no espaço. Quer isto dizer que, biologicamente, o olho humano é uma amostra, numa escala ínfima, *mutantis mutandis*, da própria radiação solar. Neste sentido, a Teoria dos raios visuais de Damiano Larissa (séc. IV a. C.), segundo a qual os olhos são esféricos *provando que deles emanam raios luminosos*, tem alguma razão de ser. E se emanam raios luminosos, isso significa então que existe luz no interior do olho, embora, como observou Descartes, os objectos, para serem vistos, ou são luminosos ou têm de ser iluminados. E não os olhos. Contudo, de certa forma, há luz nos olhos. Não porque eles iluminem os objectos, mas porque a luz não se apaga como uma vela quando a pupila se dilata, deixando iluminar o globo ocular.

Contrariando a Teoria dos raios, não é exactamente dos olhos que *emanam luzes que apreendem os corpos como tentáculos*,⁵³² nas palavras de Israel Pedrosa, em *Da Cor à Cor Inexistente*, pois como Leonardo da Vinci observou [...] *o olho não poderia enviar em um mês sua potência ao sol.*⁵³³ No entanto, são os olhos que se apropriam internamente de parte da radiação solar para a *devolver*, de certa forma, ao exterior. Ou

⁵³¹ *op. cit.* p. 45.

⁵³² Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 31.

⁵³³ *apud op. cit.* p. 31.

seja, para traduzir através da sensação cromática o *texto original* em que a luz se escreve, projectando-o na nossa imaginação do visível.

Podemos imaginar que o olho *aprende os corpos como tentáculos*, atribuindo-lhes uma cor aparente. Se os corpos não possuem a propriedade da cor – desde Epicuro que já se sabia que a cor variava conforme a intensidade da luz –, a sua aparência colorida provém, no entanto, de uma *cor-luz* que *emana* do olho e que neles se projecta. Então, é possível considerar, com alguns reparos, conforme exposto, que existe um movimento de luz no fenómeno cromático: os raios luminosos ora estão fora, ora estão dentro do olho. Percorrem um caminho. Se a luz visível não fosse *devolvida* aos corpos enquanto cor aparente, não conseguiríamos perceber o nosso mundo de sombras coloridas.

Então, se considerarmos a luz enquanto fenómeno electromagnético, podemos resumir desta forma a relação entre ela e a cor aparente dos corpos, como descreveu Israel Pedrosa:

*Sendo toda a substância constituída por partículas portadoras de uma carga eléctrica, de núcleos positivos e de electrões negativos gerando ondas electromagnéticas invisíveis, quando ondas electromagnéticas de luz visível, oriundas de outras fontes energéticas, caem sobre os átomos e moléculas, fazendo vibrar as partículas carregadas de electricidade, a energia das ondas incidentes vê-se dispersa, absorvida e reflectida simultaneamente em graus diferentes, de acordo com a composição molecular da superfície atingida. O fenómeno da coloração percebida sobre os corpos (substância) é o resultado desta reacção das partículas electricamente carregadas, frente à acção da onda electromagnética (luz) incidente. Verifica-se, assim, que as substâncias (os objectos ou os corpos) não têm cor. O que têm é certa capacidade de absorver, refractar ou reflectir determinados raios luminosos que sobre elas incidam.*⁵³⁴

O olho consegue distinguir a cor a partir do comprimento de onda⁵³⁵ que está associado a três manifestações essenciais do fenómeno cromático: timbre (qualidade da cor) luminosidade (quantidade de luz e de sombra) e saturação (grau de pureza da cor). A cor nasce na visão humana quando a luz visível, em vez de um *ready made*, entrega ao cérebro a matéria-prima para este a decifrar de modo a conseguir pintar uma imagem de acordo com as nossas capacidades e expectativas.

Ora, as *sensações reais*, de acordo com Lehrer, são aquelas que, por um lado, correspondem à *luz e às linhas detectadas pela retina*, por outro, chegam em primeiro lugar ao córtex visual (mesmo que apenas uns milissegundos mais cedo do que as sensações visuais que conhecemos). O que significa que a natureza

⁵³⁴ *op. cit.* p. 24.

⁵³⁵ *O comprimento de onda corresponde à divisão da velocidade de propagação da luz pela frequência de vibração do raio luminoso [...].*
op. cit. p. 26.

das verdadeiras *sensações reais*, para além de primordial, é abstracta, mas constitui apenas a matéria-prima a partir da qual podemos imaginar o que, na realidade, vemos:

*O mundo ainda é informe, nada mais do que uma colagem de blocos cromáticos. Mas esta ambiguidade é uma parte essencial do processo da visão, uma vez que deixa espaço para interpretações subjectivas.*⁵³⁶

Ou seja, o *prático cérebro humano não está interessado numa verdade fotográfica*, acrescentou Lehrer. O visível, na realidade, *torna-se visível* na visão. Nem o olho humano *reproduz o visível* como se de um *ready made* se tratasse.

- **A viagem da luz para além da retina humana**

Qual o ponto de partida da viagem da luz na sua aventura cromática? Como já sabiam Goethe e Schopenhauer, a retina é activa e viva. Ora, para Lehrer, a *visão começa com uma perturbação atómica*. Relembremos o sofisticado mecanismo neurológico que envolve a actividade da retina:

*Partículas de luz alteram a delicada estrutura molecular dos receptores da retina. Este estremecimento celular faz disparar uma reacção em cadeia que acaba com um relâmpago de tensão eléctrica. A energia dos fótons transforma-se em informação.*⁵³⁷

Esta informação vai permitir ao cérebro organizar as sensações cromáticas. Cerca de dois séculos antes desta descrição, que diz respeito ao início da viagem da luz na visão, Goethe tinha percebido, como sabemos, que as *cores fisiológicas pertencem ao olho e dependem da sua capacidade de ser e reagir*. Mas, na verdade, esta reacção depende mais do trabalho da actividade da mente do que da recepção da luz na retina, como a Neurociência tem vindo a descobrir.

Aliás, Schopenhauer sublinhou que a contemplação de uma paisagem sem o papel da *percepção intuitiva*, a que os hábitos visuais do cérebro não são alheios, se quedaria pelo estímulo da retina:

*Similar to the many color blobs on the palette of a painter – which is, so to speak, the raw material from which, just a moment ago, his understanding created that intuitive perception.*⁵³⁸

⁵³⁶ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 131.

⁵³⁷ *op. cit.* p. 128.

⁵³⁸ *On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge*, trad. Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, p. 50.

Ou seja, na primeira etapa da visão, V1, a matéria-prima da visão, a mesma que o pintor utiliza. Lehrer descreveu a impressionante viagem da luz, para além da retina:

Após a contribuição dos olhos atingir o cérebro, é imediatamente enviada por dois percursos diferentes, um rápido, outro lento. O percurso rápido transmite velozmente uma imagem grosseira e desfocada ao nosso córtex frontal, uma região do cérebro envolvida no pensamento consciente. Entretanto, o percurso lento enceta um caminho sinuoso através do córtex visual, que começa a analisar metodicamente e a filtrar as linhas de luz. A imagem lenta chega ao córtex pré-frontal cerca de 50 milissegundos depois da imagem rápida.

Porque é que a mente vê tudo duas vezes? Porque o nosso córtex visual precisa de ajuda. Depois de o córtex pré-frontal receber a sua imagem imprecisa, o “topo” do cérebro decide rapidamente o que a “base” viu e começa a tratar de dados sensoriais. A forma é imposta aos escombros informes da V1. O mundo exterior é forçado a condizer com as nossas expectativas. Se estas interpretações forem removidas, a nossa realidade torna-se irreconhecível. A luz, por si só, não é suficiente.⁵³⁹

Ora, Kandinsky comparou a cor à função da *tecla* do piano.⁵⁴⁰ Se assim for, é possível compará-la a um *código eléctrico* de que o pintor conhece a cifra? E o olho – o *martelo* –, a um *estremecimento celular* que acaba com um *relâmpago de tensão eléctrica*? E a alma humana – o *instrumento das mil cordas* –, aos milhões de neurónios que obtêm a *vibração justa*, de acordo com as nossas expectativas visuais, sejam elas quais forem?

⁵³⁹ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 132.

⁵⁴⁰ D. E. A., p. 60.



Interpretação do conceito de alma e de cor, em Kandinsky, numa perspectiva neurológica.

Sentimos uma certa analogia entre estas duas descrições da viagem da luz que dá origem à cor. Durante 50 milissegundos, uma pura sensação. *Abstracta. Pura sonoridade interior*, em Kandinsky. Ainda sem a imposição da forma humanamente reconhecível. Forma «realista», para nós, humanos.

- **O comportamento físico da luz. A tradução do fenómeno cromático**

Já os babilónios conheciam a propagação rectilínea da luz, mas foi a escola de Platão que inaugurou o caminho da Óptica Geométrica, descobrindo a igualdade dos ângulos de incidência e de reflexão. Cerca de vinte séculos mais tarde, Newton abriu um novo caminho através da Óptica Física. Durante muitos anos, pensou-se que a Teoria de Newton, baseada na emissão corpuscular, e a Teoria ondulatória de Huygens, Young e Fresnel, seriam incompatíveis. Com as descobertas de Maxwell e Hertz, provando que a luz era radiação electromagnética, os newtonianos entraram em descrédito. No entanto, quando Max Planck provou que a luz é emitida e absorvida em porções de energia perfeitamente definidas – quanta ou fotões – a Teoria de Newton reacendeu-se. Num dos comportamentos que manifesta, a luz propaga-se por corpúsculos.

De acordo com a Física moderna, podemos conceber a luz enquanto onda ou enquanto corpúsculo. Quer isto dizer que o dualismo onda-corpúsculo exhibe dois comportamentos da luz. Ora a luz se comporta como

onda, ora se comporta como corpúsculo. Desta visão sobre a luz surgiram estudos paralelos da Óptica Ondulatória e da Óptica Corpuscular. Na primeira, a luz é definida como resultado de vibrações de um campo magnético, na segunda, ela é considerada como sendo formada por fotões, partículas que apresentam um *quantum* de energia.

Mas se [...] a cor é um meio para exercer uma influência directa na alma, como observou Kandinsky, em *Do Espiritual na Arte*, isso significa que a sensação cromática é um meio privilegiado de acesso da luz solar às células do córtex visual, tornando visível uma pálida tradução – mera ilusão óptica – da «realidade objectiva». No início do século XX, a ciência moderna confrontou-se precisamente com os limites do seu entendimento. E a Arte com os limites da própria visão que nos *faz ver* uma determinada realidade visual. Estabelecer analogias entre fenómenos de natureza diversa, embora correlacionados, como a sensação cromática e a partícula de luz que a provoca, permite-nos estabelecer umnexo causal entre ambos.

Se um determinado comprimento de onda está associado a uma manifestação cromática no olho, faz sentido comparar a origem da cor e os efeitos *óptico-psicológicos* que provoca. Como, por exemplo, o caso das ondas de luz de alta energia que produzem uma sensação cromática fria, escura e profunda, associada ao azul ou, em oposição, o caso das ondas de luz de baixa energia que produzem uma sensação cromática quente, clara e próxima, associada ao amarelo. Deste ponto de vista, podemos considerar que a cor é, de facto, um paradigma da bipolaridade.

Sendo a sensação cromática uma consequência do fenómeno electromagnético da luz, torna-se importante relacionar o seu comportamento físico-químico com o mecanismo fisiológico da retina humana. Lembramos aqui a sugestão de Copérnico, segundo a qual tudo o que se passa no Universo – por exemplo, a radiação solar – se reflecte numa escala infinitamente menor – neste caso, o olho humano:

*Compared, when allowed, small things with the great.*⁵⁴¹

A verdade é que mesmo *uma teoria física não descreve o noumeno, a coisa em si, mas sim um conjunto limitado de fenómenos.*⁵⁴² Descrever o fenómeno cromático implica conhecer, em primeiro lugar, o mecanismo da percepção visual, e, em segundo, a sensação cromática que faz parte de um *fenómeno privado*, nas palavras de Lehrer, que é a visão. No entanto, para além da impossibilidade de descrever *a coisa em si*, no caso da cor, existe ainda uma nova dificuldade: a cor é apenas um fenómeno aparente. Uma ilusão de óptica, pois não é propriedade dos corpos. Contudo, eles manifestam uma certa capacidade de absorver, de refractar ou de reflectir raios luminosos que sobre eles incidam. Este jogo de supressão e de

⁵⁴¹ *apud On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge*, trad. Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, p. 75.

⁵⁴² José Croca, Rui N. Moreira, *Diálogos sobre Física Quântica, dos Paradoxos à Não-linearidade*, Lisboa, Esfera das ciências, 2007, p. 137.

emanação faz aparecer a cor no olho, contribuindo, entre outros factores, para esbater os contornos do fenómeno cromático, o que implica, por esse motivo, leituras de natureza diversa. Um cruzamento de saberes, como temos vindo a defender. Por vezes, é preciso atravessar fronteiras.

Ora, se a *filosofia está escrita nesse grande livro da Natureza (ou o Universo), que permanece continuamente aberto à nossa contemplação*⁵⁴³ – conforme sublinhou Galileu – e se *este livro não pode ser entendido a menos que aprendamos primeiro a sua linguagem e a ler as letras em que está escrito, se ele está escrito num linguagem matemática, e os seus caracteres são os triângulos, os círculos e outras figuras geométricas, sem as quais é humanamente impossível entender uma simples palavra nele impressa, será que é possível aceder à linguagem matemática da cor com que a Natureza se escreve para nós humanos, seres videntes?*

Sem a aprendizagem da geometria universal, acrescentou Galileu, vaguearíamos *num escuro labirinto*. No entanto, as diversas leituras que fazemos da Natureza, sejam elas realizadas através dos instrumentos da matemática ou outros, não passam de traduções, mais ou menos aproximadas, do *texto original*, inacessível ao entendimento humano, como sublinharam José R. Croca e Rui N. Moreira:

*O texto final na linguagem a jusante nunca é exactamente o mesmo que o texto original na linguagem a montante.*⁵⁴⁴

Ou seja, por muito que a linguagem matemática possa descrever os fenómenos, estamos *sempre sujeitos à nossa condição de tradutores*. Quer se trate da tradução de Galileu ou da tradução de Bohr. Quer se trate da *Composição IV* de Kandinsky ou de *As Meninas* de Velásquez. Neste último caso, estamos perante diferentes traduções da visualidade, pois a pintura tem o poder de *tornar visível*, expressando aquilo que, de outra forma, permaneceria oculto na escuridão da mente, como reconheceu Klee:

*Alguma coisa se tornou visível que, sem o esforço para a tornar visível, nunca seria vista. Ver, até poderíamos, mas não aceder ao saber do que víamos.*⁵⁴⁵

Ora, para *aceder ao saber* do que se vê, foi preciso desenhar círculos, triângulos e outras figuras geométricas. Goethe, Runge, Kandinsky ou Klee, inscreveram os caracteres da cor no círculo, na esfera ou em outras figuras geométricas para conhecer as manifestações cromáticas.

⁵⁴³ *apud op. cit.* p. 84.

⁵⁴⁴ *op. cit.* p. 85.

⁵⁴⁵ E. A., p. 61.

[...] a relatividade das coisas visíveis torna-se evidente e com isso manifesta-se a crença de que o visível é apenas um exemplo isolado em relação a todo o universo, e de que existem outras verdades em latência e em grande número.⁵⁴⁶

Uma coisa são as aparências, ou seja, a tradução visual do Mundo, outra, o *texto original*. Aliás, como observou Lehrer:

*A crua realidade é que a visão é como a arte. O que vemos não é real. Foi regulado para se moldar à tela, que é o cérebro. Quando abrimos os olhos entramos num mundo de ilusão, numa cena separada na retina e recriada pelo córtex.*⁵⁴⁷

Na génese do visível, o olhar do pintor traduz o *texto original* com que o Universo se escreve na luz.

- **Temporalidade cromática. Os efeitos óptico-psicológicos da cor, em Kandinsky**

Como se manifesta o tempo no fenómeno cromático? A retina reage aos estímulos luminosos, às diferentes ondas, sempre ao mesmo ritmo? Existe alguma relação entre o número de ondas de luz que passa por um ponto no espaço durante um determinado intervalo de tempo (frequência) e os efeitos *óptico-psicológicos*, que provocam no homem?

Vários factores temporais influenciam o comportamento da visão humana. Por exemplo, a retina tem a capacidade de se adaptar progressivamente à quantidade de luz do meio ambiente em que o homem se move. Assim sendo, os cones reagem mais depressa às alterações de luz do que os bastonetes, que desenvolvem um processo mais lento, levando cerca de uma hora, ou mais, a atingir o máximo da sua capacidade de adaptação à escuridão, a qual pode aumentar várias centenas de milhares de vezes.

A parte externa da retina contém grãos de pigmento escuro cuja função é enfraquecer a luz que chega aos cones e aos bastonetes. A adaptação progressiva do olho à escuridão explica-se através da passagem do pigmento escuro para o fundo da retina, permitindo assim que as pequenas fibras nervosas se exponham o mais tempo possível à fraca luz que conseguiu penetrar no olho. Sendo assim, podemos concluir que o tempo determina o poder de adaptação da retina à intensidade da luz. Menos intensidade requer mais tempo. Mais intensidade, menos tempo. Significa isto que, conforme temos vindo a constatar, o comportamento bipolar do mecanismo fisiológico da retina determina as características da sensação cromática. Alguns milissegundos são determinantes.

Se Kandinsky observou que *a percepção das cores se situa no cérebro* e apresentou aos seus alunos do Bauhaus uma tabela onde assinalou os comprimentos de onda associados às cores, bem como as

⁵⁴⁶ *op. cit.* p. 42.

⁵⁴⁷ Jonah Lehrer, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009, p. 144.

percentagens de luz reflectida e absorvida por uma série de tonalidades cromáticas, isso significa que estava atento à relação entre o comportamento físico da luz e os seus efeitos *óptico-psicológicos*. O pintor suspeitava que parte da chave do problema da cor tinha de ser procurada no espectro visível:

1º semestre

Antes da “cor”

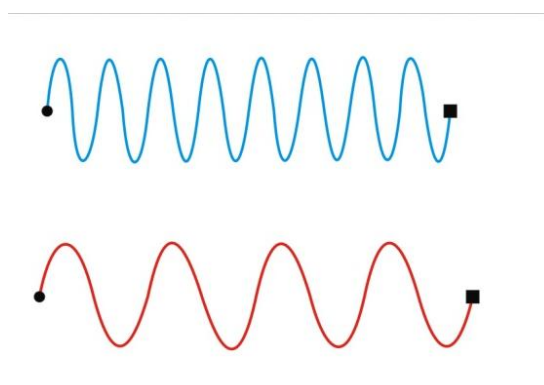
Estudo analítico dos elementos, primeiramente a cor, mais abordável, depois a forma. Sistemas diversos de estudos: químico, físico e aquele de que me sirvo, óptico-psicológico: a cor é apreendida opticamente, vivida psiquicamente.

*Os fenómenos ópticos, muitas vezes enganadores, são, no entanto, factos reais, que é absolutamente necessário ter em conta.*⁵⁴⁸

Vejamos a tabela apresentada por Kandinsky, enquanto mestre da forma:

*Comprimento de onda entre 810 e 360 segundo Fraunhofer.*⁵⁴⁹

<i>Vermelho</i>	<i>A-C</i>	<i>810-647</i>
<i>Amarelo alaranjado</i>	<i>D</i>	<i>647-535</i>
<i>Verde</i>	<i>E</i>	<i>535-492</i>
<i>Azul claro</i>	<i>F-G</i>	<i>492-424</i>
<i>Violeta</i>	<i>HS</i>	<i>424-360</i>



Ondas de luz associadas ao azul e ao vermelho.

Portanto, comprimento médio 585nm – alaranjado.

*Daqui até às ondas mais longas, cada vez mais excitante, até às ondas curtas cada vez mais calmante.*⁵⁵⁰

Ora, para caracterizar uma onda dispomos de três grandezas essenciais: o comprimento de onda, a frequência e a velocidade. A frequência da onda mede o número de ciclos (repetições) por segundo executados pela onda. É medida em Hertz (ciclos/segundo). Significa isto que o factor tempo é tido em conta para distinguir comprimentos de onda associados às sensações cromáticas. Representa uma forma

⁵⁴⁸ C. B., p. 65.

⁵⁴⁹ Pensamos que Kandinsky se referiu aqui ao físico alemão, contemporâneo de Goethe, Runge e Schopenhauer, Joseph von Fraunhofer (1787-1826), cujas descobertas, entre outras, foram as linhas curtas de absorção conhecidas como *espectro de Fraunhofer*.

op. cit. p. 91.

⁵⁵⁰ *op. cit.* p. 91.

de medição, pois o número de vezes que uma onda vibra é contabilizado tendo em conta uma unidade temporal, neste caso, o segundo. E nesse segundo, a onda percorre uma determinada distância que é maior se a vibração for menor. E vice-versa.

Ora, de acordo com a tabela de Fraunhofer, Kandinsky sugeriu, na verdade, o seguinte: as ondas mais longas, começando no vermelho, (de baixa frequência e baixa energia) denotam o efeito de excitação e de calor, estando associadas ainda ao amarelo e ao laranja. No sentido inverso, as ondas mais curtas, terminando no violeta, (alta frequência e alta energia), denotam o efeito de calma e de frio, estando associadas ainda ao verde e ao azul.

Se tivermos em conta a temporalidade cromática, quer em relação à frequência e ao comprimento de onda, quer em relação ao ritmo da reacção dos cones e dos bastonetes à intensidade de luz que estimula a retina, temos ainda a considerar aquilo a que Israel Pedrosa se referiu como *tempo de latência*. Ou seja, a onda de luz associada à cor manifesta-se também na sua duração reagente no interior do olho:

*A percepção visual não é instantânea. Para a captação de uma imagem é necessário certo tempo de latência, que varia segundo as cores. [...] O tempo de latência é mais curto para o vermelho que para o azul [...].*⁵⁵¹

Se assim for, e se considerarmos os três factores temporais que acabámos de apontar, podemos construir a seguinte tabela.

Temporalidade cromática

Onda de luz (associada à cor)	Comprimento	Frequência	Tempo de latência	Chegada à retina	Efeitos óptico – psicológicos
Vermelho	Menor	Maior	Menor	Cedo	Perto
Azul	Maior	Menor	Maior	Tarde	Longe

Será que o azul nos parece estar mais longe do que o vermelho ou o amarelo, tendo em conta este jogo de polaridades? Embora questões como esta se coloquem também no âmbito subjectivo, porque dizem respeito a sensações, a verdade é que os seres humanos sentem a profundidade do azul ou a proximidade do vermelho de modo idêntico (embora, no amarelo este efeito *óptico-psicológico* seja mais evidente que no vermelho). Questões como esta têm sido levantadas pela Ciência. Por exemplo, na atmosfera terrestre verifica-se que o fenómeno cromático deriva directamente de causas físico-químicas. Vemos o céu azul porque ele contém moléculas de tamanhos diferentes (incluindo azoto, oxigénio e vapor de água) que difundem as ondas mais curtas e de maior energia (azuis e violetas).

⁵⁵¹ Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 70.

Kandinsky advertiu-nos também para a importância de *estudos* realizados no âmbito *óptico-psicológico*. Na verdade, tanto lhe interessavam as questões que temos vindo a abordar relacionadas com a visão, a origem e a natureza do espectro visível, como os efeitos *óptico-psicológicos* provocados pelo fenómeno cromático no *instrumento das mil cordas*.

Assim sendo, para o pintor, o espectro visível – situado entre vermelho e violeta (os seus extremos) – manifestava-se na alma humana, movendo-se através de uma escala de gradação extremada, respectivamente, entre quente e frio, entre dinamismo e passividade, entre positivo e negativo. Em suma, entre calma e excitação.

Nos seus apontamentos das aulas do Bauhaus, depois de reflectir sobre a acção da cor sobre os animais e as plantas, Kandinsky apontou uma série de efeitos *óptico-psicológicos* da cor nos seres humanos. Apresentamos a seguinte tabela que resume o que foi proposto pelo mestre da forma:

Relação entre o espectro visível e os efeitos óptico-fisiológicos

Tipo de cor	Espectro visível	Raio de luz (extremos)	Efeitos <i>óptico-psicológicos</i>
Quente Positiva Excitante	Vermelho	Comprimento de onda: ~ 810-647 nm (Baixa frequência e energia)	O mais excitante, alegre e vivo. Contudo, irritável, mau.
	Laranja		O efeito excitante do vermelho, mas mais equilibrado.
	Amarelo		Alegre e feliz.
Fria, Negativa Calmante	Verde	Comprimento de onda: ~424-360 nm (Alta frequência e energia)	Calmante, mas, com o tempo, torna-se deprimente. Indispõe e torna indolente.
	Azul		Acalma os excitados, conduz à melancolia e à fantasia.
	Violeta		Calma. Em geral: quanto mais curtas são as ondas, mais desagradável é o efeito, atingindo o máximo no violeta.

Embora o fenómeno cromático exiba diversos comportamentos a ter em conta, conforme exposto, a verdade é que se organiza através de pares opostos, como luz e sombra. O comportamento físico da luz determina reacções opostas, quer na percepção visual, quer na sensação cromática. O que nos leva a concluir que existe uma relação entre os efeitos *óptico-psicológicos* da cor e a natureza da luz visível, a qual, por sua vez, determinou a própria fisiologia da visão humana.

O factor tempo condiciona a percepção da cor na visão, quer através das características da onda de luz, quer através da actividade fisiológica da retina que reage em conformidade. Este aspecto revela-se particularmente importante, na medida em que Kandinsky e Klee, enquanto pintores e músicos, consideraram a possibilidade de estabelecer analogias entre som e cor, enquanto *ressonâncias*.

Não obstante a reacção de Goethe em relação ao número sete das cores do prisma de Newton, Kandinsky e Klee investigaram a montanha onde nascem os dois rios. Se ela lhes dava origem, então devia haver alguma coisa em comum a montante, e talvez a jusante, quanto mais não fosse por uma questão geográfica. Sendo assim, qual o significado da montanha de Goethe? O que existe de comum entre a natureza física das ondas de luz e das ondas sonoras? Qual a relação entre cor e som?

Enquanto fenómenos físicos, cor e som podem ser descritos através de ondas que transportam energia. Embora de natureza física diferente, as ondas de luz e as ondas sonoras propagam-se e deslocam-se, estimulando, respectivamente, a retina e o tímpano. Neste sentido, ambas nascem na mesma montanha.

No entanto, os dois rios correm em direcção contrária. Senão, vejamos. As ondas de luz de maior amplitude e de baixa frequência, associadas ao amarelo, por exemplo, provocam, geralmente, uma sensação de som mais fino, agudo. Mas a onda sonora que lhe corresponde, apresenta, curiosamente, características opostas à onda de luz: uma amplitude menor e uma alta frequência. Dois rios cujos cursos não se encontram enquanto fenómeno físico, devido às propriedades contrárias das duas ondas, mas que, no entanto, encontram correspondências inegáveis enquanto fenómenos sensoriais: o amarelo é geralmente associado ao som agudo, o violeta ao grave. Uma alta frequência sonora é geralmente associada a uma baixa frequência cromática. Varia, portanto, inversamente.

A formação musical de Kandinsky e Klee contribuiu certamente para que, explorando sensações de sinestesia, encontrassem correspondências entre pintura e música, tradicionalmente consideradas a arte do espaço e a arte do tempo. Por este motivo, ambos recusaram a divisão que Gotthold Ephraim Lessing defendeu, em 1766, no seu ensaio *Laoköon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, observando, respectivamente:

O poema de Shakespeare,⁵⁵² a observação de Delacroix,⁵⁵³ testemunham a afinidade profunda das artes em geral, e da música e da pintura em particular. Também Goethe, ao proclamar a existência, escrevia que a pintura devia ter o seu “baixo contínuo”.⁵⁵⁴

Esta escolha dos elementos formais e a maneira de os combinar apresenta, até certo ponto, uma analogia com a relação entre motivo e tema no pensamento musical.⁵⁵⁵

Conhecer os *pontos de analogia* nos cursos dos dois rios vem justificar a análise que temos vindo a fazer sobre as questões físico-químicas e fisiológicas que estão na origem do fenómeno cromático. Na posse de todos estes dados, torna-se possível prosseguir o caminho traçado inicialmente. Seguem-se as relações complementares que as cores estabelecem entre si, geometrizando-se em figuras como o círculo ou a esfera.

A geometria da cor. Relações complementares

- **Um fio condutor: Isaac Newton (1643-1727), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Phillip Otto Runge (1777-1810) e Arthur Schopenhauer (1788-1860)**

Kandinsky e Klee conheciam certamente os estudos da cor que se desenvolveram no início do século XIX na Alemanha, nomeadamente sobre a natureza da luz e sobre o espectro de sete cores que Newton observou nas suas experiências realizadas num prisma de vidro. Sete,⁵⁵⁶ um número forçado para corresponder aos sete tons da escala musical. O anil sobra, se o ponto de partida newtoniano for deslocado da composição e

⁵⁵² Poema de Shakespeare:

O homem que não possui a música em si próprio. Aquele que não expressa a harmonia suave dos sons. Está amadurecido para a traição, o roubo, a perfida. Sua inteligência é morna como a noite, Suas aspirações sombrias como o Erebo.

Desconfia de um tal homem! Escuta a música.

D. E. A., p. 63

⁵⁵³ Apreciação de Delacroix:

Todos sabem que o amarelo, o laranja e o vermelho despertam e representam as ideias de alegria e riqueza.

op. cit. p. 63.

⁵⁵⁴ *op. cit.* p. 63.

⁵⁵⁵ A. E., p. 27.

⁵⁵⁶ Schopenhauer referiu-se às sete cores estabelecidas por Newton:

For although I admit that he teaches in a general manner that white can be produced from colors, yet the sense in which he says it, namely the doctrine that the seven colors are the basic components of light, which is recomposed through their union, is fundamentally false.

2. Every color is the qualitative half of the retina's full activity, to which it is supplemented by another color, its complement. Consequently there are only pairs of color and no individual colors; hence, we cannot assume that seven (an odd number) single colors actually exist.

On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge, trad. Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, pp. 86, 100-101.

recomposição da luz branca para a visão. Ou seja, para as relações entre os pares cromáticos complementares que se manifestam, por um lado, na actividade fisiológica da retina humana, por outro, nas cores-pigmento. Elas correspondem à matéria-prima que os pintores utilizam e cujo comportamento dualista conhecem através do fazer pictórico.

Cerca um século após Newton ter publicado o seu livro, *Óptica – ou um tratado sobre a reflexão, a refração e as cores da luz* (1704), tendo sido postas de parte as formulações matemáticas da Óptica Física, três estudiosos da cor e da visão vão reagir em cadeia, em primeiro lugar, contra a Teoria corpuscular consolidada por Newton, em segundo, contra o número⁵⁵⁷ musical da cores do espectro, em terceiro, contra a divisão da luz branca em raios de luz, cada um deles mais escuro que ela.⁵⁵⁸ São eles, Goethe, Runge e Schopenhauer.

Goethe orientou a Teoria das cores para a fisiologia e para a psicologia. Não é de estranhar, portanto, que Kandinsky e Klee tenham seguido os seus ensinamentos, pois estavam interessados quer na subjectividade da cor, quer nas relações de complementaridade definidas no círculo de seis cores. Os estudos de Goethe, compilados em *Zur Farbenlehre*,⁵⁵⁹ denotam uma clara intenção polémica e derivam, em parte, da necessidade de se opor a Newton, conforme o próprio Goethe constatou:

*Com isso, fiz com que toda a escola (newtoniana) se voltasse contra mim; todos se admiravam de que alguém sem o domínio superior das matemáticas ousasse contradizer Newton, porque pareciam não ter a mais remota ideia de que pudesse existir uma física absolutamente independente das matemáticas.*⁵⁶⁰

A verdade é que, sem o auxílio das *matemáticas*, a intuição de Goethe sobre o fenómeno cromático influenciou decisivamente a revolução pictórica do início do século XX, nomeadamente Kandinsky e Klee. Com *Zur Farbenlehre* (1810), traçou-se o caminho que abriu portas à autonomia dos elementos visuais. Ao primado da cor. Nesse mesmo ano, Runge transformou o círculo cromático de Goethe numa esfera – *Farbenkugel* – e, cerca de seis anos depois, Schopenhauer publicou *Über das sehn und die Farben (Sobre a Visão e as Cores)* (1816), baseando-se quer nos estudos de Goethe, quer nos de Runge. Seis⁵⁶¹ profícuos anos para o estudo da cor.

⁵⁵⁷ No início do século XX, o número 7 será convertido num múltiplo de seis sonoridades através da escala dodecafonista de Schönberg.

⁵⁵⁸ *Como pode a luz branca ser formada por luzes mais escuras que ela?* questionou Goethe. *apud* Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 55. Mas, na verdade, a luz visível tem como síntese aditiva a luz branca.

⁵⁵⁹ Goethe escreveu: *Beiträge zur Optik* (1791) *Geschichte der Farbenlehre* (1805/1806) e *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (1808) .

⁵⁶⁰ *apud* Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 55.

⁵⁶¹ During the first two decades of the nineteenth century, within a span of six years, three of perhaps the most theoretical Works since Leonardo da Vinci's *Trattato della Pittura* (late fifteenth century) were written and published

Através da representação tridimensional do fenómeno cromático, Schopenhauer, em primeiro lugar, confirmou a fórmula matemática da gradação luminosa que distingue e relaciona os três pares de cores opostas e, em segundo lugar, reconheceu nessa fórmula os fundamentos da actividade bipolar da retina humana.

A verdade é que, cerca de cem anos depois de Goethe, de Runge e de Schopenhauer, Kandinsky, Klee, Richard Adolph Hözel ou Johannes Itten, entre outros, interpretaram, desenvolveram e aplicaram na pintura os conhecimentos do modelo bipolar da cor definido nesta cadeia de estudos que alavancaria a mudança de paradigma visual.

Kandinsky centrou a gramática visual nos efeitos *óptico-psicológicos* do cromatismo, manifestando as preocupações da estética psicologista alemã⁵⁶² e socorrendo-se, como Klee, do pensamento categorial por opostos, especialmente adequado à própria origem e natureza bipolar das manifestações cromáticas, quer em termos de luz, de pigmentos ou da própria estrutura da visão humana.

Em suma, a luta das vanguardas e, em particular, a emancipação da arte abstracta, veio permitir que os elementos visuais se transformassem nos protagonistas da génese do visível. Na pintura, a cor passou a valer por si. Ela corresponde à luz visível – radiação electromagnética que se situa entre a radiação infra-vermelha e a radiação ultra-violeta – a que o olho humano é sensível.

Ora, para provar que a luz *não pode ser composta, muito menos de luzes coloridas*, pois as cores são estimuladas junto à luz,⁵⁶³ não sendo derivadas dela, como Newton defendeu, Goethe teve como ponto de partida fundamental o olho humano, pois, na sua opinião, era nele que as *cores fisiológicas* se diferenciavam. Enquanto sensação visual, a cor, embora dependesse da luz, não era, no entanto, a própria luz. Ela constituía uma manifestação humana da luz e, para além disso, tinha o poder de abrir a *janela da alma*. Ou seja, a cor, enquanto sensação, depende do olhar individual. É, tal como a visão, um *fenómeno privado*, nas palavras de Lehrer.

No entanto, para ordenar as cores numa *espécie de caixa de tintas ideal*,⁵⁶⁴ como Klee sublinhou, ou seja, para elaborar a Teoria da cor, era preciso entender como e por que razão as cores-pigmento se relacionam e se misturam entre si.

Continuando o caminho traçado por Goethe, Kandinsky e Klee estabeleceram, por um lado, uma geometria capaz de acolher os movimentos cromáticos entre pares opostos complementares, por outro, as

in Germany: Johann Wolfgang von Goethe's *Zur Farbenlehre* (*Color Theory*, 1810), Arthur Schopenhauer's *Über das Sehn und die Farben* (*On Vision and Colors*, 1916), and Philipp Otto Runge's *Farbenkugel* (*Color Sphere*, 1810).

Introdução de Georg Stahl, *On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge*, trad. Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, p. 13.

⁵⁶² Estamos a referir-nos aos estudos de Krüger, de Volket ou de Lipps, por exemplo, que influenciaram Kandinsky.

⁵⁶³ *Apresentação por Marco Giannotti*

apud Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, trad. brasileira: *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 18.

⁵⁶⁴ E. A., p. 73.

proporções da escala tonal, ou seja, de claro-escuro. Bem como o efeito *óptico-psicológico* do uso da cor na pintura. A influência de Goethe nos dois pintores foi referida diversas vezes nos seus ensaios. Por exemplo, em 1923, Klee começou a sua segunda conferência sobre a Teoria da cor enquanto mestre da forma no Bauhaus, com a seguinte afirmação:

*Vou tentar dizer alguma coisa de útil acerca das cores. Para o fazer não me baseio apenas em mim próprio, mas recorro também sem reservas, para vos transmitir estas coisas úteis, a pessoas da especialidade e a outras [Itten?]. Para mencionar alguns nomes, lembro Goethe, Philipp Otto Runge, cuja esfera cromática foi publicada em 1810, Delacroix e Kandinsky.*⁵⁶⁵

Klee partiu da *Esfera de cor* de Runge para apresentar aos seus alunos do Bauhaus um conjunto de soluções geométricas – esquemas didácticos – que classificavam as cores em duas e três dimensões. Provavelmente influenciado por Itten – que conhecia a esfera de Runge a partir de Adolph Hölzel, seu professor –, Klee interpretou a ordenação cromática proposta por Runge não só através do movimento entre as cores primárias situadas no equador, bem como o movimento tonal entre o pólo Norte (branco) e o pólo Sul (preto).

Para além disso, Klee preocupou-se com o centro da esfera: o Ponto Cinzento. Ponto de encontro, de equilíbrio e de equidistância entre polaridades cromáticas, manifestação da totalidade e expressão geométrica do *Urphänomen (fenómeno primordial)*, em Goethe: todo o fenómeno tende a separar-se e a unir-se.

Nas cores-pigmento, há qualquer coisa de primordial no cinzento. Klee pressentiu-o. Enquanto manifestação da totalidade, o cinzento ora diverge entre luz e sombra, exibindo dois dos seus atributos, ora converge, porque é uno. Munidos de uma lente côncava vemo-lo tanto preto, como branco. Mas munidos de uma lente convexa vemo-lo indiviso. Runge e Klee atribuíram ao cinzento o lugar central, quer no círculo, quer na esfera, pois ele representa a grande diferença que existe entre a síntese aditiva e a síntese subtractiva. Entre cor-luz e cor-pigmento, respectivamente. Vejamos em que condições.

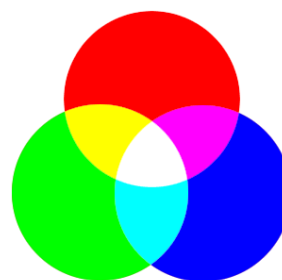
- **Estímulos e manifestações cromáticas: cor-luz e cor-pigmento. Síntese aditiva e síntese subtractiva**

A sensação cromática produz-se através de estímulos luminosos. Já Leonardo da Vinci suspeitava que a sensação cromática derivava da relação entre sombra e luz. Ora, se partirmos da classificação das cores em Goethe, podemos considerar três origens diferentes para os estímulos luminosos essenciais à visão humana que assim se podem descrever: o estímulo fisiológico, a actividade retiniana que permite enviar a informação luminosa ao córtex visual; o estímulo físico, fonte de energia directa (luz colorida) ou dispersão

⁵⁶⁵ *op. cit.* p. 73.

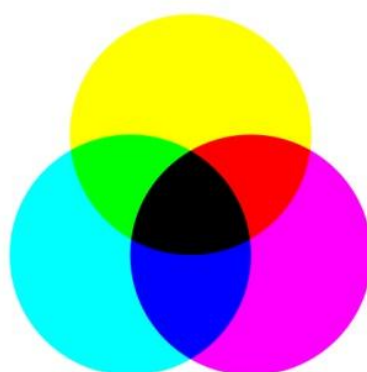
dos raios luminosos da luz branca; o estímulo físico-químico, a organização dos átomos nas moléculas determina a cor aparente percebida na matéria.

Assim sendo, dois tipos de manifestações cromáticas podem ocorrer, embora a visão humana, como veremos, não lhes atribua grande diferença: cor-luz e cor-pigmento. O primeiro tipo, cor-luz, ou luz colorida, é a radiação luminosa visível, que tem como síntese aditiva a luz branca. É também conhecido pelas letras RGB⁵⁶⁶ (red, green, blue), três cores que fazem parte do arco-íris e que podem ser observadas através da refração da luz no prisma de vidro:



Adicionando as três cores-luz primárias – vermelho, verde e azul – é possível produzir as outras três cores secundárias: magenta, amarelo e ciano. Trata-se de um processo de obtenção de cores que é utilizado na impressão gráfica ou no monitor dos computadores, por exemplo.

Na síntese subtrativa, a *cor-pigmento* é a substância material que, conforme a sua natureza, absorve, refracta e reflecte os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela.⁵⁶⁷ Neste caso, quando se obtêm cores por subtração, absorvem-se algumas das frequências de luz.



⁵⁶⁶ RGB é a abreviatura do sistema de cores aditivas formado por vermelho (Red), verde (Green) e Azul (Blue). O objectivo principal do sistema RGB é a reprodução de cores em aparelhos electrónicos como monitores de televisão e de computador, scanners e máquinas fotográficas digitais, assim como na fotografia tradicional. Em contraposição, as impressoras utilizam o modelo CMYK de cores subtrativas. O modelo de cores RGB é baseado na teoria de visão colorida tricromática, de Young-Helmholtz, e no triângulo de cores, de Maxwell.

⁵⁶⁷ *apud* Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 17.

Trata-se de um processo conhecido pelos pintores e que Platão descreveu no *Timeu*:

*[...] cores, chama que escapa de todos os corpos, em que as partes se unem com o fogo da vista para formar a sensação.*⁵⁶⁸

Na verdade, acontece que as moléculas dos pigmentos de cor absorvem frequências específicas e reflectem outras para a visão. As frequências reflectidas são aquelas que os nossos olhos identificam como as cores dos objectos. Cores aparentes, já que, na verdade, são apenas manifestações cromáticas ou comportamentos luminosos. Ver uma cor-pigmento verde, por exemplo, significa que as moléculas do pigmento absorveram o azul e o vermelho e reflectiram o verde. Se o azul absorvesse a totalidade dos raios vermelhos e verdes e o vermelho, a totalidade de raios verdes e azuis, a síntese subtractiva seria o preto. Como isto não acontece na prática, a mistura das três cores-pigmento primárias – amarelo, azul e vermelho – produz o cinzento neutro.

O círculo das cores de Goethe, o arranjo esférico das cores de Runge, a matemática das cores de Schopenhauer, a razão áurea de Itten e a Teoria da cor de Kandinsky e de Klee partem das manifestações cromáticas no olho com origem no estímulo físico-químico que a cor-pigmento proporciona. Na verdade, as cores não são dos corpos, mas sim propriedades que dão origem a manifestações cromáticas no olho e que variam consoante a intensidade da luz que neles incide.

Goethe, ao distinguir três tipos de cor, estava a referir-se a diferentes estímulos da manifestação cromática, cada qual com a sua temporalidade e espaço próprio: quando *pertencem ao olho, cores fisiológicas, são fugidias e difíceis de fixar*, quando observadas *através de meios incolores ou com o auxílio destes, são passageiras*, por fim, quando parecem fazer parte dos corpos, *cores químicas, têm longa duração.*⁵⁶⁹

Independentemente dos diferentes estímulos, depois de processada a informação luminosa, dá-se a sensação cromática. Segundo a Teoria da visão tricromática, de Thomas Young, os cones – constituídos por três espécies de fibrilas nervosas – são capazes de receber e transmitir três sensações cromáticas diferentes – vermelho, verde e azul (RGB) –, consoante o comprimento da onda. No entanto, conforme observou Israel Pedrosa, a mistura das três cores primárias ora dá origem ao branco, ora ao cinzento, ora

⁵⁶⁸ *apud op. cit.* p. 43.

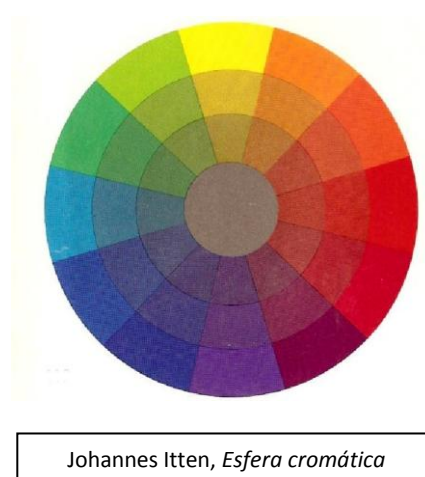
⁵⁶⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, trad. brasileira: Doutrina das Cores, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 46.

adiciona, ora subtrai sombra ou luz, pois a actividade da retina humana, como sabemos, rege-se por arranjos dualistas bipolares:

Para o olho pouco importa se os pontos luminosos que ele mistura provenham de fontes luminosas directas, ou que sejam reflectidos por uma superfície qualquer. O azul e o vermelho em pequenos pontos, quer em cor-luz ou em cor-pigmento, produzem o violeta, o mesmo acontecendo com cada par formado pelas cores primárias. No entanto, se a esses pares adicionar-se a terceira cor primária, o resultado será diferente. A mistura óptica das três cores-luz dará o branco, enquanto a mistura óptica dos pontos luminosos reflectidos pela retícula dos pontos luminosos reflectidos pela reticula da cor-pigmento dará o cinzento-neutro, tal como a mistura das três cores feita na paleta.⁵⁷⁰

Quer isto dizer que a percepção visual da onda de luz associada a uma determinada cor implica a adição de sombra consoante a sua frequência. Mais sombra para o violeta, menos para o amarelo. No entanto, para afinar a saturação dos timbres, por exemplo, o vermelho puro implica a supressão de todo o verde, cor oponente que contém amarelo e azul. Do mesmo modo, o azul puro implica a supressão de todo o laranja, cor oponente que contém amarelo e vermelho e, para ver o amarelo puro, de todo o violeta, cor oponente que contém vermelho e azul.

Esta fórmula parte dos opostos complementares no círculo cromático – sendo a regra: uma primária *versus* uma secundária –, implicando a presença simultânea das três primárias: vermelho, azul e amarelo. E vice-versa. Para ver o verde puro, que contém amarelo e azul, há que suprimir-lhe todo o vermelho, sua oponente. E o mesmo vale para o laranja e para o violeta. Ou seja, as sensações cromáticas dizem respeito a manifestações relacionais complementares que exibem, por um lado, um comportamento de alternância: ora se atraem enquanto unidade, ora se retraem enquanto dualismo. Por outro lado, um comportamento de simultaneidade: a aparência de uma cor primária implica, ao mesmo tempo, a presença e a supressão das outras duas.



⁵⁷⁰ Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 69.

- **A actividade cromática da retina e o círculo das cores-pigmento. A fórmula matemática da alternância luz-sombra**

Schopenhauer reconheceu na *Esfera cromática* de Runge os fundamentos para a fórmula quantitativa entre claro e escuro – *acção* e *paixão*, respectivamente, em Goethe – que traduzem as *metades qualitativas* complementares em que se divide a *percepção intuitiva* da cor:

*Just as red and green are the completely equal qualitative halves of the activity of the retina, so orange is 2/3 of this activity and its complement blue is only 1/3; yellow is 3/4 of the full activity and its complement violet is only 1/4.*⁵⁷¹

No seu *Tratado sobre a visão e as cores*, Schopenhauer encontrou a fórmula capaz de descrever a alternância de luz e de sombra nas 6 cores do círculo, partindo de um postulado: cada cor associada a uma onda de luz contém uma porção de claridade idêntica àquela que a sua complementar contém de escuridão. Assim sendo, é possível estabelecer as seguintes relações numa escala de claro-escuro para o espectro visível, tendo em conta as extremidades preto-branco que já Leonardo da Vinci havia considerado.

Schopenhauer – Actividade bipolar da retina

Preto	Violeta	Azul	Verde		Vermelho	Laranja	Amarelo	Branco
0	1/4	1/3	1/2		1/2	2/3	3/4	1
Escuro	4 escuro	3 escuro	2 escuro		2 claro	3 claro	4 claro	Claro

Sendo assim, para Schopenhauer, os fundamentos do círculo cromático – complementaridade e simultaneidade – são os mesmos que regulam a actividade bipolar da retina. Os *olhos devem a sua existência à luz*,⁵⁷² de acordo com Goethe, e exemplificam, por esse motivo, o fenómeno cromático, ou seja, a luz visível, essa estreitíssima faixa de radiação electromagnética que atinge a retina e que a *percepção intuitiva*, de acordo com Schopenhauer, descodifica, embora com uma ressalva:

*The following ratios [de acordo com a tabela acima apresentada] can of course not be proven for the present and must be accepted as hypothetical.*⁵⁷³

⁵⁷¹ On *Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge*, trad.Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, pp. 66-67.

⁵⁷² Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, trad. brasileira: *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 44.

⁵⁷³ On *Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge*, trad.Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, p. 66.

Se considerarmos esta hipótese, o fenómeno da polaridade manifesta-se no mundo sensível através da alternância de luz e de sombra. Foi a partir desta oposição que Schopenhauer chegou à proporcionalidade aritmética que caracteriza os três pares de cores complementares pois, de acordo com Goethe, a cor é algo de *sombreado, ein Schattiges*. Uma adição de sombra.

Mas, observando a fórmula de Schopenhauer, verificamos, no entanto, que ela não segue as cores reflectidas no prisma óptico de Newton. Pois a cor associada ao comprimento de onda maior, o vermelho, não corresponde à cor-pigmento com menos quantidade de sombra na escala de Schopenhauer. Na verdade, a sensação cromática com maior intensidade luminosa é o amarelo e opõe-se ao violeta, com menor intensidade luminosa. O que nos permite concluir, em todo o caso, que as ondas com maior comprimento, e menor frequência, associadas às cores quentes, são aquelas que produzem sensações cromáticas com maior intensidade luminosa. E as ondas com menor comprimento, associadas às cores frias, o inverso.

Cores do espectro visível

Cor	Comprimento de onda	Frequência
Vermelho	~ 625-740 nm	~ 480-405 THz
Laranja	~ 590-625 nm	~ 510-480 THz
Amarelo	~ 565-590 nm	~ 530-510 THz
Verde	~ 500-565 nm	~ 600-530 THz
Anil	~ 485-500 nm	~ 620-600 THz
Azul	~ 440-485 nm	~ 680-620 THz
Violeta	~ 380-440 nm	~ 790-680 THz

Embora as ondas de luz se manifestem em nós enquanto sensações cromáticas, a verdade é que Schopenhauer as traduziu matematicamente. Procurou decifrar os caracteres com que o livro da Natureza escreve a luz visível, relacionando-os com a música, pois, na sua opinião, assim como o ouvido interno distingue os tons intermédios da escala musical, também a retina o faz para as tonalidades cromáticas.

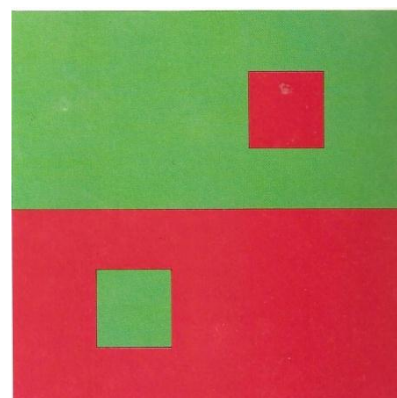
Schopenhauer considerou que as cores derivam do contraste entre luz e sombra. Com o branco e o preto presentes simultaneamente nos extremos da escala, ele estabeleceu relações de proporcionalidade

luminosa entre as cores do círculo cromático de Goethe. A própria fisiologia do olho, adaptada à recepção da luz, bem como o carácter intelectual da *percepção intuitiva*, davam origem à divisão complementar e simultânea das cores.

Partindo da actividade bipolar da retina, defendida por Schopenhauer, Klee e Itten descreveram o fenómeno dos *contrastes simultâneos*, observando, respectivamente:

*A experiência ensina, em primeiro lugar que, quando expomos o olho demoradamente ao vermelho, essa cor, a partir do momento em que começamos a afastar-nos rapidamente, tem um efeito muitíssimo estranho: não um efeito de vermelho, mas sim de verde.*⁵⁷⁴

*Simultaneous contrast results from the fact that for any given color the eye simultaneously requires the complementary color, and generates it spontaneously if it is not already present.*⁵⁷⁵



Johannes Itten, contraste simultâneo.

De certa forma, Klee foi o sucessor de Itten no Bauhaus de Gropius, divulgando aos alunos a Teoria da cor inspirada na esfera de Runge. Após a sua saída, Itten continuou os seus estudos sobre a cor, chegando ao número de ouro do círculo cromático.

- **Itten, em busca da razão áurea para o círculo cromático. A fórmula bipolar da luminosidade cromática**

Embora Itten tenha referido a influência fundamental dos estudos da cor de Goethe, no que diz respeito às interações bipolares no círculo cromático, a verdade é que partiu do modelo de polaridade que a retina humana evidencia, tomando em conta os estudos sobre a visão e a cor de Schopenhauer:

*Color is the qualitatively divided activity of the retina.*⁵⁷⁶

Sendo assim, Itten definiu os seguintes valores que estipulam a relação entre luz e sombra nas seis cores do círculo, partindo da variação de intensidade luminosa em cada uma delas:

⁵⁷⁴ E. A., p. 84.

⁵⁷⁵ Johannes Itten, *The Art of Color, the Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, Nova Iorque, van Nostrand Reinhold Company, 1961, p. 87.

⁵⁷⁶ *On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Phillip Otto Runge*, trad. Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, p. 68.

Amarelo: violeta = 9:3 = 3:1 = 3/4 : 1/4

Laranja: azul = 8:4 = 2:1 = 2/3 : 1/3

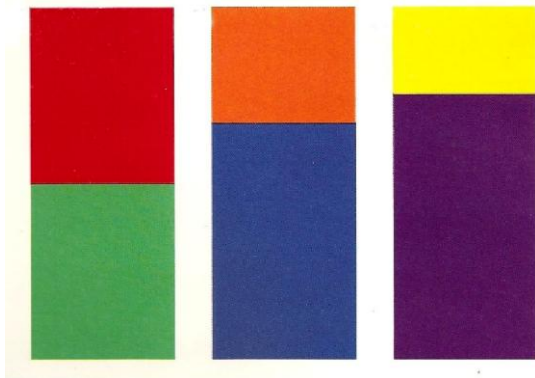
Vermelho: verde = 6:6 = 1:1 = 1/2 : 1/2⁵⁷⁷

O objectivo de Itten foi encontrar um ponto de equilíbrio cromático, neste caso, a harmonia entre cores complementares: uma cor primária *versus* uma cor secundária, uma cor quente *versus* uma cor fria. Itten chegou assim à seguinte fórmula:

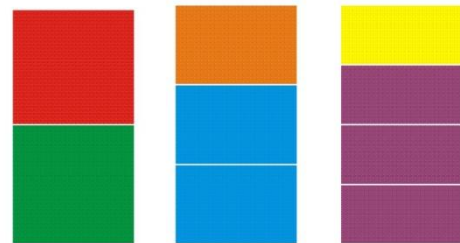
Itten – Harmonia cromática complementar

Violeta	Azul	Verde	Vermelho	Laranja	Amarelo
9	8	6	6	4	3

A partir destas proporções, Itten deduziu que vermelho e verde ocupam áreas idênticas, 1/1, o laranja ocupa 1/2 da área azul e o amarelo, 1/3 da área violeta. Estava assim criada a razão áurea do círculo cromático de Goethe: uma para um, um para dois e um para três.



Johannes Itten, o modo como se relacionam as cores em termos de intensidade luminosa.



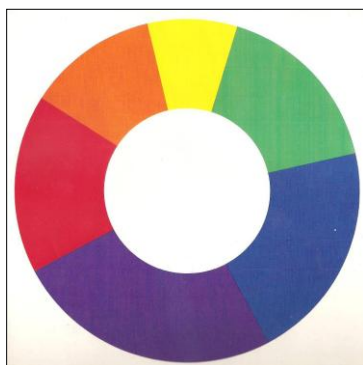
Representação da razão áurea da cor.

E Itten concluiu:

⁵⁷⁷ Johannes Itten, *The Art of Color, the Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, Nova Iorque, van Nostrand Reinhold Company, 1961, p. 104.

*Harmonic areas yield static, quiet effects. Contrast of extension is neutralized when the harmonious proportion are used.*⁵⁷⁸

Itten aplicou a razão áurea da cor no círculo cromático, dividindo-o em três partes iguais. Cada uma delas acolhe um par de cores complementares, de acordo com a seguinte proporção:



First, a whole circle is divided into three equal parts and each third is in turn divided in the proportions for two complementary colors.

One third of the circle is divided for yellow: violet :: 1/4 : 3/4,

Another third is divided for orange: blue :: 1/3 : 2/3, and

*The last third is divided for red: green :: 1/2 : 1/2.*⁵⁷⁹

Johannes Itten, aplicação da razão áurea da cor no círculo cromático.

- **O arco-íris, a notação justa para 7 cores? A questão cósmica das cores puras e o violeta, em Klee**

Na visão, na pintura, na Natureza, as cores provocam-se. Reclamam-se. Incitam à luta. São, portanto, relacionais. Atraem-se enquanto complementaridade e retraem-se enquanto oposição. Embora manifestando grandes contrastes, como o vermelho e o verde, a verdade é que as cores estabelecem relações de grande cumplicidade, acabando por se anularem mutuamente, consubstanciando-se no cinzento.

Klee observou, sobre o fenómeno da complementaridade e da simultaneidade:



O arco-íris, um fenómeno primordial.

1. *Ambas as cores apelam uma para a outra no olho.*⁵⁸⁰

2. *Entre as duas está o cinzento.*⁵⁸¹

Se Schopenhauer considerava a actividade da retina o modelo de toda a polaridade, observável na esfera cromática de Runge, com o seu equador de contrastes de temperatura – entre esquerda e direita –, e a sua

⁵⁷⁸ *op. cit.* p. 104.

⁵⁷⁹ *op. cit.* p. 105.

⁵⁸⁰ Klee descreveu o grito do vermelho e do verde, sensação produzida no olho humano, que Schopenhauer referiu e Itten aplicou na sua teoria das cores.

E. A., p. 84.

⁵⁸¹ *op. cit.* p. 87.

divisão luminosa no hemisfério norte – para cima – e escura no hemisfério sul – para baixo –, Klee reabilitou a representação tridimensional rungeriana, trazendo-a para as suas aulas enquanto mestre da forma no Bauhaus. Sublinhou então a importância dos contrastes, pois a tensão entre pólos significava *vida* e *movimento*. Tratava-se de um fenómeno primordial que, no seu entender, podia ser observado na Natureza através do arco-íris. O que significa que as cores puras deviam ser entendidas numa perspectiva cósmica:

*Este caso único de uma escala das cores puras acontece, e isto é significativo, não totalmente neste mundo, mas sim no reino intermédio da atmosfera, entre a terra e o espaço cósmico, e revela, por conseguinte, um certo grau de perfeição, embora não o máximo, precisamente porque apenas metade deste fenómeno se situa no além.*⁵⁸²

Klee reconheceu que os 7 raios de luz que Newton tinha observado refractados no prisma de vidro não correspondiam às relações cromáticas, manifestando as suas reservas:

No geral o número 7 foi bem aceite. Na música havia também 7 tons principais, dizia-se para reforçar o argumento.

*Por muito que o número 7 me agrada, sob vários pontos de vista, neste caso não acredito nele [aliás, como Goethe, Schopenhauer ou Runge também não acreditavam], pois o vermelho-violeta e o azul-violeta, ou índigo como dizem os manuais, implicam uma hierarquização um tanto excessiva!*⁵⁸³

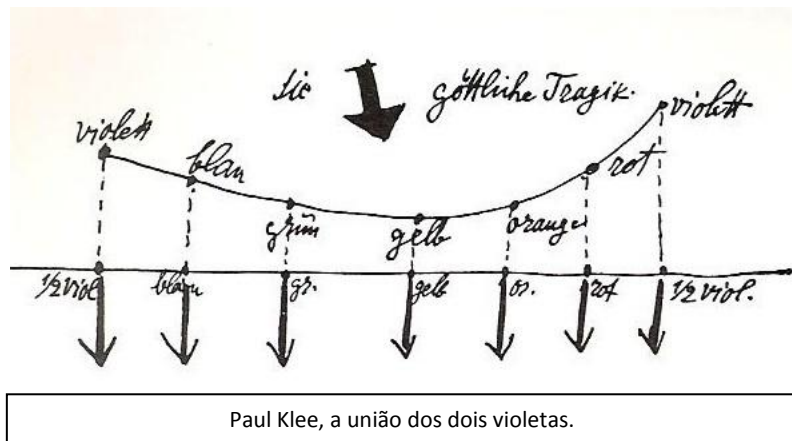
Isto é: sendo a manifestação das cores um fenómeno dualista, o número de cores do arco teria de ser par e não impar. Sobra o anil. E não o vermelho, nem o azul, que se encontram nas extremidades do arco. Ambos próximos do violeta, pois a mistura dos dois é a *essência* do violeta. Para Klee, a representação das cores numa geometria circular, e não em arco, podia ser resolvida através do violeta, que unia a extremidade azul e a extremidade vermelha, exemplificando a sua própria origem:

*Queremos simplesmente dizer que se trata aqui de ambas as metades, que ambas devem tornar-se num todo e os dois violetas num só violeta, e que o cordão seria atado nas suas misteriosas pontas finais, dando origem ao infinito (ao sem-fim).*⁵⁸⁴

⁵⁸² *op. cit.* p. 73.

⁵⁸³ *op. cit.* p. 74.

⁵⁸⁴ *op. cit.* p. 77.



Assim sendo, Klee suspeitava que o violeta constituía o elo de ligação para *mais duas cores puras desconhecidas, para as quais o nosso olho não estaria preparado.*

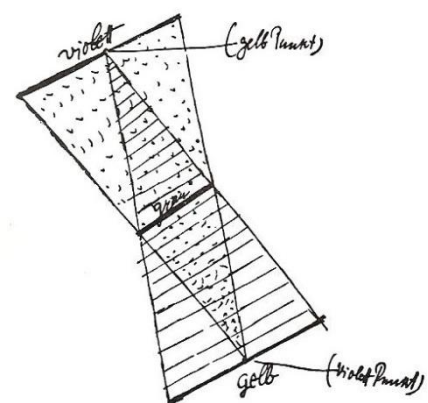
O violeta significava uma porta aberta para o *além*, para o *infinito*, ou seja, nas suas palavras:

Assim, o violeta pode ser assinalado como zona de passagem por onde passa o ataque daquela força que, inversamente, humaniza e transforma as coisas divinas para no-las revelar.

Este processo decorreria de tal modo que o violeta iria forçar o círculo cromático, que se rasgaria, se alargaria para formar uma sequência de pontos cromáticos no arco-íris.⁵⁸⁵

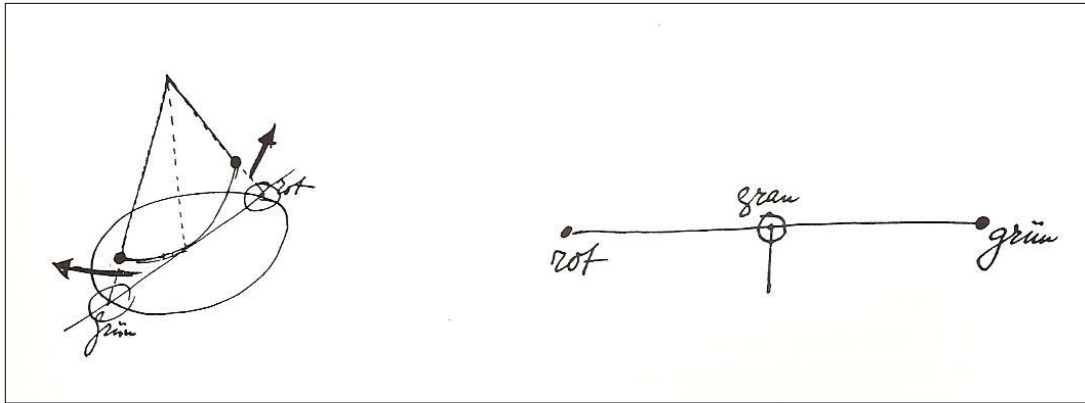
Klee imaginou uma *força* capaz de *rasgar* o círculo, alargando-o de modo a *formar uma sequência de pontos cromáticos no arco-íris*. O violeta, a chave cósmica. No extremo do arco, ele representava a síntese entre a outra extremidade, vermelha e azul. O elo de ligação.

A partir deste postulado, Klee vai apresentar diversos arranjos geométricos para a representação dos movimentos da cor entre as extremidades do arco, pois estava convicto que, ao geometrizar os fundamentos da Teoria da cor, estaria a contribuir para resolver os *enigmas da série cromática*. Era preciso encontrar uma lógica geométrica capaz de interpretar as relações entre as cores do arco-íris e os movimentos cromáticos. Quer fosse em duas ou em três dimensões, quer através da sobreposição de triângulos ou de círculos concêntricos, de pêndulos ou de balanças oscilantes, de anéis ou de setas.



Paul Klee, relações cromáticas.

⁵⁸⁵ *op. cit.* p. 81.



Paul Klee, relações cromáticas: oposição vermelho-verde e cinzento intermédio.

Fosse qual fosse a solução geométrica encontrada – e Klee fez inúmeras propostas –, a verdade é que ele tinha a noção de que a Ciência tinha ainda muito a descobrir sobre a origem da sensação visual através da qual a cor se manifesta:

*A imprecisão dos dois violetas ganha interesse (peso) quando ouvimos os cientistas dizer que, em geral, nas margens tudo se torna como que espectral, que para lá da extremidade vermelha deve haver algo que tem o efeito de calor e que a extremidade azul tem provavelmente o seu mistério, que se manifesta através de um efeito químico.*⁵⁸⁶

Este *efeito químico* a que Klee se referiu manifesta-se através da sensação de afastamento e de frio, típica da onda de luz associada ao azul, de alta frequência e de alta energia. Ao contrário da onda de luz associada ao amarelo, que produz a sensação de proximidade e de calor, de baixa frequência e de baixa energia. A luz visível manifesta-se fisiológica, química e fisicamente através de relações bipolares complementares. O fenómeno da dispersão da luz numa superfície grosseira, como a atmosfera, explica a sensação visual de afastamento provocada pelo estímulo das ondas de alta frequência do espectro visível (violeta e azul).

Klee suspeitava que a sensação cromática derivava de fenómenos físicos muito mais complexos do que o prisma de Newton ou a esfera de Runge podiam descrever. Nas luzes coloridas do arco-íris estava parte da chave do enigma do violeta, cuja onda de luz a ele associado unia as extremidades do arco. Era preciso ter em conta que a mistura do vermelho com o azul indicava que havia mais para além da luz visível, ou seja, as ondas de luz que os humanos não conseguem ver: os raios infravermelhos e os ultravioletas. Invisíveis. E cósmicos, portanto, para Klee.

⁵⁸⁶ *op. cit.* p. 77.

Posto isto, interpretadas as relações cromáticas, falta ainda equacionar uma questão que se colocava às vanguardas artísticas no início do século XX: como se relacionam cor e forma? Qual a fronteira entre ambas? Qual a importância de uma e de outra no novo paradigma visual?

- **Cor e forma pictórica. Equivalência ontológica**

Kandinsky e Klee reconheciam na cor o elemento primordial da pintura. Era através da cor que o Mundo se dava a ver, razão pela qual ela devia ser responsabilizada pela criação de novas existências visuais na pintura. Por este motivo, os dois alunos de Stuck abandonaram o ensino académico em Munique que privilegiava o desenho em detrimento da cor. Ela devia deixar de ser tratada como um simples colorido de formas. Ou de desenhos.

Ora, partindo da definição de forma, enquanto exterioridade, em Kandinsky – [...] *a delimitação de uma superfície por outra* –,⁵⁸⁷ e se a cor ocupar uma determinada superfície, então ela vai comportar-se como forma. Neste sentido, mesmo que consideremos apenas os limites da superfície – o seu contorno – a cor exhibe *elementos mensuráveis*, nas palavras de Klee, os quais correspondem a atributos da forma:

*A cor é, em primeiro lugar, qualidade; em segundo, densidade, uma vez que não é só valor cromático, mas também luminosidade; em terceiro, é também medida, pois ainda tem, além dos valores anteriores, os seus limites, o seu contorno, a sua extensão, os seus elementos mensuráveis.*⁵⁸⁸

Ou seja, em ambos os pintores, cor identificava-se com forma. Um exemplo: para Kandinsky, partindo dos efeitos *óptico-psicológicos*, ao triângulo correspondia o amarelo, ao círculo, o azul e ao quadrado, o vermelho. Na gramática visual nasceu uma nova lógica relacional entre forma e cor, pois a segunda deixou de estar subordinada à primeira. Aliás, o novo paradigma visual procurou precisamente quebrar as tradicionais fronteiras que a história da arte tinha consolidado ao longo de séculos: o modelo «realista».

Kandinsky e Klee ultrapassaram o mundo de ilusão que os olhos conhecem para mergulharem nos mistérios insondáveis da sensação cromática. O que esconde a luz visível, a cor? *Tornar visível* pôs em causa não só a reprodução do visível, mas também o seu conceito. Fechado. Redutor.

Klee transformou o fenómeno cromático numa questão cósmica. Kandinsky numa questão óptico-psicológica. Ambos se interrogaram sobre as ondas de luz que viajam do Sol até à retina humana e nela imprimem uma ilusão óptica, a que chamamos visível. Foi precisamente o próprio modelo da visão humana que os pintores pretenderam ultrapassar, propondo novas existências visuais. «Estranhas» aos olhos

⁵⁸⁷ Enquanto interioridade, a forma foi considerada por Kandinsky, sonoridade inaudível - *Klang*, a cor do som.

D. E. A., p. 65.

⁵⁸⁸ E. A., p. 24.

habitados a ver de acordo com um mecanismo fisiológico que o próprio comportamento da radiação solar deu origem. O visível deixou de se impor na pintura, embora não deixe de constituir uma *cena separada na retina e recriada no córtex*, nas palavras de Lehrer.



Um novo olhar sobre o visível.
Wassily Kandinsky, *Divisão – Unidade*, 1943.

Plano C – Teoria da cor e da forma



Kandinsky, cerca de 1922.

Baixo-contínuo pictórico, em Kandinsky

- **A alma humana. Escutar o visível. Relações de simpatia sensorial (sinestesia)**

Nos seus escritos, Klee não se referiu à alma humana. Kandinsky, pelo contrário, fê-lo inúmeras vezes, nomeadamente em relação ao fenómeno cromático. Klee referiu-se a Deus, enquanto Natureza naturante. Kandinsky, pelo contrário, não invocou Deus para se referir à alma humana. Não lhe atribuiu, portanto, um sentido religioso,⁵⁸⁹ princípio espiritual, imaterial e eterno do homem, mas identificou-a com um espírito que anima o Mundo. Dele emana uma energia espiritual que o pintor russo qualificou de *sonoridade interior (innerlicher Klang)*. «Inaudível». Um «eco». Uma *ressonância*. Semelhante à onda de luz. Invisível. Contudo, visível quando associada à cor, a *tecla* que faz vibrar *o instrumento das mil cordas*: a alma humana.

De acordo com José Miranda Justo, *chega mesmo a suspeitar-se que “alma” não seja outra coisa senão o nome do órgão da “vibração interior”, da sede do “acorde íntimo”*.⁵⁹⁰ Ou seja, no nosso entender, este *órgão* é o cérebro, este *acorde íntimo*, a actividade mental e sensorial a ele associada. Ou seja, *o cérebro ou o espírito*,⁵⁹¹ em Kandinsky. A mente a funcionar, consciente ou inconscientemente. A apreender, a associar, a sentir, a comunicar, a olhar, a escutar. Em suma, a interagir com o Mundo.

⁵⁸⁹ O que não quer dizer que Kandinsky não tenha evocado a dimensão religiosa do ser humano na pintura. Por exemplo, em 1911, evocou o tema de Todos os Santos, utilizando técnicas e modos de representação diferentes: em pinturas sobre vidro, inspiradas na arte popular (*Todos-os-Santos I*), em pinturas a óleo de carácter mais abstracto, evocando o Apocalipse (com o mesmo título, *Todos-os-Santos I*), ou de carácter onírico, evocando o julgamento final (*Todos-os-Santos II*).

⁵⁹⁰ José Miranda Justo, *Kandinsky e o Espírito. Tempo, liberdade e vida na concepção kandinskyana da “vibração interior”*, in n.º 36 da revista *Philosophica*, editada pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa e pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, p. 68.

⁵⁹¹ Partilhamos também da opinião de Javier Arnaldo quando afirmou:

La relación entre los materiales formales y el «alma humana» se entiende que se da sin la intervención de un objeto, de un tercer elemento objeto de imitación. Donde dice «alma» podría decir “espíritu” o “cérebro”.

Javier Arnaldo, *Analogías Musicales* in catálogo da exposição *Kandinsky y sus Contemporáneos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003, p. 27.



Wassily Kandinsky, *Todos-os-Santos I*, 1911

A visão, o sentido mais apurado e mais importante para a vida do ser humano. Os seus olhos, constituem uma autêntica obra-prima, pois 40% de todas as fibras nervosas conectadas ao cérebro estão ligadas à retina, uma prodigiosa membrana. Tão fina e pequena, como complexa.

Sentimos a cor, enquanto manifestação da luz, razão pela qual possuímos um mecanismo biológico – a visão – que permite, em primeiro lugar, captá-la na retina, em segundo, atribuir-lhe um código luminoso e, por fim, percepcioná-la. Escutá-la, em Kandinsky. Pois, para o pintor, todos os sentidos convergem para uma *sonoridade interior, vibração sem objecto (gegenstandslose Vibration)*. Por conseguinte, trata-se de um *processo de carácter interno*, de natureza abstracta e temporal, neste sentido, enquanto frequência sonora. E espiritual, uma qualidade que Kandinsky associou à vida da matéria:

*The world sounds (klingt). It is a cosmos of spiritually affective beings. Thus, dead matter is living spirit.*⁵⁹²

Ora este *espírito vivo* que emana da matéria diz respeito, em grande parte, à sensação cromática que nos permite imaginar o visível. Ou seja, percepcionar. O que significa literalmente: humanizar a luz, associando cores a comprimentos de onda. Do mesmo modo que ouvir implica distinguir determinadas frequências, sendo que os sons graves captados pelo tímpano humano vibram mais lentamente do que os sons agudos.

⁵⁹² C. W. A., p. 250.

Kandinsky quis aproximar-se desta humanidade do olhar, relacionada directamente com o fenómeno físico da cor. Pois *o olho sente a cor. Experimenta as suas propriedades, é seduzido pela sua beleza.*⁵⁹³

Derivando de um fenómeno físico, que lhe atribui propriedades, a cor reunia dimensões essenciais para o ser humano. Ou seja, ela podia ser observada enquanto questão *biológica*, sensorial, psicológica e estética. Facilmente se entende por que razão a cor foi considerada uma *vibração interior*, conceito que possibilita a sua correspondência com o som.

Ora, se, de acordo com Anabela Mendes, o *princípio de necessidade interior*⁵⁹⁴ funciona como *instrumento de aferição*⁵⁹⁵ que permite avaliar a qualidade espiritual da construção pictórica, significa que Kandinsky abriu a porta certa para atribuir à pintura o mesmo poder emocional da música. Ou seja, a cor, enquanto objecto pictórico e enquanto sensação imediata, provoca necessariamente uma *ressonância* tão abstracta e tão pura como o som. Kandinsky denominou-a *pura sonoridade interior (reiner innerer Klang)*. De aparência súbita no olhar, a natureza desta *vibração interior* só podia assemelhar-se ao som da música, propagando-se na matéria.

A cumplicidade entre ver e ouvir contribuiu para sustentar a tese da *viragem espiritual* que Kandinsky procurou liderar nos anos de Munique. Associando a Arte à Ciência, o pintor descreveu dois caminhos paralelos que deram origem a uma revolução cultural e científica, na passagem para o século XX:

Aí [na cidade espiritual] trabalham verdadeiros sábios que dedicam a sua vida à análise exaustiva da matéria, sem temer qualquer pergunta. Até que finalmente põem em questão a própria matéria, sobre a qual repousavam as teorias do universo. A teoria dos electrões, ou seja, a electricidade dinâmica, que vai substituir totalmente a matéria, possui actualmente investigadores arrojados. [...]

*Todo aquele que mergulhar nas profundezas da sua arte, à procura de tesouros invisíveis, trabalha para elevar esta pirâmide espiritual, que alcançará o céu.*⁵⁹⁶

⁵⁹³ D. E. A., p. 57.

⁵⁹⁴ *op. cit.* p. 60.

⁵⁹⁵ *O princípio da innerliche Notwendigkeit representa para Kandinsky um espécie de instância reguladora e supra-sensível que se manifesta no comportamento e no agir individuais, ao contribuir para a elaboração de formas plásticas associadas a um ou vários conteúdos. Mais do que uma mera inspiração, este princípio, também da ordem do metafísico, determina e contamina o percurso da arte em laboração e procura associar, de modo simbólico, a captação de valores culturais e históricos à especificidade material e exposicional reservada à obra de arte. Por outro lado, a innerliche Notwendigkeit implementa, segundo Kandinsky, o exercício da liberdade criadora de que o artista dispõe. Trata-se assim, de uma espécie de instrumento de aferição que intervém de forma directa e evidente no processo evolutivo da criação e que implementa nela a força espiritual que se objectiva na obra de arte.*

Anabela Mendes, *A Perna do Cão e a Tromba do Elefante, Natureza e Arte no Discurso de Kandinsky e Klee*, in *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Germanísticos, Minerva Coimbra, 2011, p. 294.

⁵⁹⁶ D. E. A., pp. 38, 51.

Mas até onde, e em que circunstâncias, se manifesta a *influência directa da cor sobre a alma*? Como ouvir a voz da *necessidade interior*, tendo em vista o conteúdo espiritual da forma? Qual o ponto de partida da gramática visual no que diz respeito à classificação, articulação e avaliação dos seus elementos, enquanto *pura sonoridade interior*? Como ultrapassar os tradicionais cânones de *beleza exterior* que Kandinsky associava ao materialismo ou seja, ao primado da matéria e à imitação do visível, *retrato no sentido banal do termo*?

Questões como estas levaram o pintor russo a pensar sobre o papel da alma humana na génese da forma ou seja, numa construção *de base puramente espiritual*, bem como na gramática visual *que, como qualquer coisa viva, se transforma ao longo das grandes épocas e que, simultaneamente, pode ser sempre utilizada como uma espécie de dicionário*.⁵⁹⁷

Da definição da nossa actual Harmonia deduz-se que na nossa época é mais difícil do que nunca a elaboração de uma teoria perfeita e acabada, a criação de um baixo contínuo (pictórico) para a pintura. Qualquer tentativa nesse sentido não teria mais eficácia que o já citado “método das colheres” de Leonardo da Vinci.

É necessário que o pintor eduque não apenas os olhos, mas também a sua alma, no sentido de a tornar capaz de pesar a cor nas suas subtis oscilações, de desenvolver todos os seus meios, para que, no dia do nascimento da obra, ela receba, não só as impressões exteriores (e talvez suscitar as interiores), mas também seja capaz de agir como força determinante.⁵⁹⁸

Quer isto dizer que estabelecer relações de quantidade para a cor como, por exemplo, no *método das colheres* de Leonardo da Vinci, não era suficiente para avaliar os seus efeitos *óptico-fisiológicos* sobre a alma, pois faltava saber *como* a cor era *capaz de agir como força determinante*. Então, a estrutura gramatical devia orientar-se pelo mesmo farol epistemológico que, na verdade, iluminou todo o pensamento kandinskiano: o *princípio de necessidade interior*. Uma espécie de instrumento de aferição, de acordo com Anabela Mendes – cujo funcionamento permitiu a Kandinsky decretar a submissão da forma (exterior) ao conteúdo (interior) –, uma *nova harmonia*:

The once “lost” and now “found” inner life confers again upon «modern» art, which exists already today, the lost balance of the two elements: the internal and the external. There will arise a “new” harmony or beauty, which, as always, will at first be called disharmony or ugliness.

⁵⁹⁷ *op. cit.* p. 99.

⁵⁹⁸ *op. cit.* pp. 99-100.

*This harmony will consist of the perfect conformity or, subsequently, subjection of the external element (that of form) to the internal (that of content), without regard for any other considerations, including those of the "natural".*⁵⁹⁹

Sendo assim, interessa-nos perceber como se processa a acção da alma que se sobrepõe a qualquer poder normativo, o que não invalidava, contudo, que a gramática visual fosse utilizada como uma *espécie de dicionário* e elaborada como um *baixo contínuo pictórico*, por muito difícil que fosse executar esta tarefa.

Ora, de acordo com Kandinsky, competia à alma concretizar um objectivo essencial para a pintura, para o qual Leonardo da Vinci tinha proposto a utilização de colheres de medida: *pesar a cor nas suas subtis oscilações*. Como acontece na medição da vibração sonora, perturbando «subtilmente» a matéria.

No entanto, era preciso utilizar outro tipo de aferição que consistia em associar *teclas* (aferidas de acordo com determinada notação musical), com os seus sons graves e sons agudos, a determinadas ondas de luz, com as suas frequências, respectivamente, baixas e altas. Quer isto dizer que, para Kandinsky, o fenómeno cromático se manifestava através de *sonoridades* «inaudíveis» que o artista – a *mão* – tocava em surdina através da acção da luz sobre o olho: o *martelo* que fazia vibrar as cordas (a sensibilidade) da alma. Na verdade, não foi por acaso que Kandinsky optou por relacionar a alma com este tipo de instrumento, no qual se inclui o canto. Foi neste sentido que comparou as próprias cordas vocais à cor:

*Fala-se correntemente do "perfume das cores", ou da sua sonoridade. Esta sonoridade é de tal modo evidente, que ninguém pode encontrar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas de um piano e entre a voz de um soprano e o vermelho lacado-escuro.*⁶⁰⁰

Podemos dizer que a maioria das pessoas associa o som agudo ao amarelo-vivo, pois dele emana uma sonoridade estridente. Fina. Pontaguda, como o triângulo. Se assim for, som e cor demonstram a sua correspondência: relações de simpatia sensorial. Portanto, funcionando enquanto sensações. Embora, curiosamente, os sons variem na razão inversa da frequência da onda de luz a que estão geralmente associados. Ou seja, por exemplo, o comprimento da onda de luz à qual associamos o vermelho tem a maior amplitude do espectro visível, enquanto o som agudo que lhe corresponde apresenta a vibração sonora mais rápida – e a menor amplitude da onda – que o ouvido humano consegue captar.

O que não quer dizer que a cor, enquanto sensação visual, *fenómeno privado*, se possa avaliar através de fórmulas matemáticas, do mesmo modo que não se utilizam colheres de medida para avaliar o grau de felicidade ou de angústia. No entanto, aquilo que Kandinsky propôs foi uma aferição sensorial a partir da

⁵⁹⁹ C. W. A., p. 107.

⁶⁰⁰ D. E. A., pp. 59-60.

alma, sabendo que o som e a cor derivam de fenómenos físicos, neste caso o funcionamento das ondas de luz e das ondas mecânicas do som. *Tesouros invisíveis*. Fenómenos que influenciam o olhar e o ouvido.

Sendo assim, a construção da gramática visual kandinskiana baseou-se em leis espirituais que partem da *ponderação do valor interior dos elementos materiais*.⁶⁰¹ Por exemplo, a cor provocava dois tipos de efeitos essenciais na alma, sendo que o primeiro remete directamente para o estudo das cores de Goethe, mais precisamente, para o conceito de *cores fisiológicas*:

1. *Efeito físico superficial, de curta duração, que se apaga quando os estímulos cessam ou quando a alma permanece fechada; o que significa que Kandinsky considerou, neste sentido, a cor enquanto criação humana derivada da visão e não como ready made;*
2. *Efeito óptico-psicológico provocado por uma vibração interior e ligado aos estados de alma, como, por exemplo, o amarelo esfriado pelo azul, ou seja, o verde amarelado: representação cromática da loucura, não da melancolia ou da hipocondria, mas de um acesso de raiva, de delírio, de loucura furiosa.*⁶⁰²

Se a cor demonstrava o poder de estimular as cordas da alma, significa ainda que, conforme observou José Miranda Justo, *todas as sensações convergem na audição, todas elas têm um correspondente sonoro, despertam uma sonoridade*.⁶⁰³

Desta forma, Kandinsky alargou o fenómeno cromático para além da visão, ou seja, às relações de simpatia sensorial, sinestesia:

No caso de um indivíduo altamente evoluído, o acesso à alma é de tal modo directo; a alma é tão aberta a todas as sensações, que qualquer excitação faz reagir instantaneamente outros órgãos: no caso presente, o olho – reacção que lembra o eco ou a ressonância de um instrumento de música cujas cordas estimuladas pelo som de outro instrumento de música vibrem em unísono. Homens com uma sensibilidade apurada são como bons violinos com muito uso, que ao mais pequeno toque vibra intensamente.

*Se aceitarmos esta explicação, temos igualmente que admitir a relação estreita entre a vista, não só com o gosto, mas com todos os restantes sentidos, o que de resto é confirmado pela própria experiência.*⁶⁰⁴

Se a cor actua no corpo através da visão que generosamente a disponibiliza aos outros sentidos, como Kandinsky tão peculiarmente pressentia, trata-se de um processo orgânico que implica necessariamente a

⁶⁰¹ *op. cit.* p. 77.

⁶⁰² *op. cit.* p. 81.

⁶⁰³ José Miranda Justo, *Kandinsky e o Espírito. Tempo, liberdade e vida na concepção kandinskyana da «vibração interior»*, in n.º 36 da revista *Philosophica*, editada pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa e pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, pp. 77-78.

⁶⁰⁴ D. E. A. pp. 59-60.

transformação da visibilidade em sonoridade «inaudível», pois só assim a cor pode aceder a uma dimensão espiritual e musical na alma humana.

Era imprescindível ouvir a pulsação das coisas, vibrando como um todo, pois não bastava simplesmente vê-las, a partir dos dados da visão, para ser capaz de lhes atribuir o seu pleno significado estético. Ver esteticamente implicava perceber não só com os olhos e com o ouvido, mas também com a boca, com o nariz ou com as mãos. Pois existe *uma força real, ainda que mal conhecida, e que pode agir sobre todo o corpo humano: a cor. A cor é biológica,*⁶⁰⁵ *se assim se pode dizer*, observou o pintor. Na verdade, Kandinsky estava atento às diversas perspectivas do fenómeno cromático, nomeadamente aos estudos da cor e da visão, tendo referenciado, nos seus planos de aula, autores como August Kirschmann⁶⁰⁶ – discípulo de Wilhelm Wundt – conhecido pelos seus estudos sobre a percepção da cor, realizados na Universidade de Toronto, entre 1897 e 1909.

De facto, o universo conceptual kandinskiano sofreu uma forte influência da psicologia, ciência da alma. Funcionando enquanto *elo de ligação* entre a face oculta (interior) e a face visível do fenómeno (exterior), o *princípio de necessidade interior* – ligado a um ambiente conceptual psicologista – dava origem a outro princípio importante para a produção artística: *o contacto eficaz com a alma humana.*⁶⁰⁷ Este processo criativo começava pela cor, uma *força real* que podia estender-se a uma vibração inter-sensorial, *ainda que mal conhecida*. Ou seja, este tipo de sinestesia estética não devia ser confundido com uma simples associação – como, por exemplo, quando o amarelo-claro é geralmente associado à impressão de acidez – mas através de uma *vibração interior* muito mais subtil a que só os *bons violinos* podiam aceder. Assim sendo, de que subtileza se tratava? O que permitia transformar essa excitação que o olho recebe *semelhante à acção de um manjar picante no paladar*⁶⁰⁸ numa afecção interior capaz de propiciar uma sedução estética?

⁶⁰⁵ C. B., p. 41.

⁶⁰⁶ August Kirschmann (1860-1932)

August Kirschmann replaced James Mark Baldwin as director of the Psychological Laboratory at the University of Toronto [...]. Kirschmann studied under Wilhelm Wundt at Leipzig and was Wundt's fifth Ph.D student. In the 1890's experimentalists frequently cited Kirschmann's intensive study of control apparatus in Wundt's laboratory [...]. At U of T, Kirschmann acquired international fame for his work on colour perception. The Kirschmann Colour-Mixer became standard equipment in every psychological laboratory.

<http://www.psych.utoronto.ca/museum/kirschmann.htm> .

Consultado em 22 de Março de 2012.

Kandinsky referiu-se ainda a “Wunat”, “Klemm”, “Krüger” e “Russel”(C. B. p. 48.)

⁶⁰⁷ D. E. A., p. 66.

⁶⁰⁸ *op. cit.* p. 57.

- **A sedução estética da luz visível e o carácter construtivo da gramática. Sensação cromática e percepção visual. Forma abstracta e pura sonoridade interior**

Na origem da sinestesia estava assim um processo de sedução estética. Interessa-nos saber em que consistia. Vejamos. Se a cor constituía *um meio para exercer a influência directa na alma*,⁶⁰⁹ isso significa que a luz visível seduz o olho, transformando-se numa subtil afecção interior que depende das propriedades da cor e da sua beleza natural.

Um exemplo. O caso do vermelho, apresentado por Kandinsky aos seus alunos do Bauhaus, em 1925. *Quente e fogueira, a sonoridade interior* do vermelho correspondia ao ponto de *equilíbrio* das figuras geométricas. Ou seja, ao quadrado, que se situa entre a *retracção* do azul (cor associada ao círculo, aos sons graves ou baixos, ao timbre do violoncelo ou do contra-baixo, à linha horizontal e à calma) e o *avanço*⁶¹⁰ do amarelo (cor associada ao triângulo, aos sons agudos ou altos, à sonoridade de uma fanfarra ruidosa, à linha oblíqua e à *loucura furiosa*).

Em Kandinsky, sentimos a necessidade constante de associar o visível à cor – pois não vivemos nós num mundo de ondas de luz? –, bem como esta ao som e à música, por um lado, e aos seus efeitos *óptico-psicológicos* sobre a alma, por outro.

Fundamentada na reacção psico-fisiológica da alma humana a estímulos visuais e auditivos, esta estrutura semântica e sintáctica permitiu que Kandinsky, mestre da forma, ambicionasse estendê-la a todas as outras expressões artísticas – Grande Síntese – independentemente de estilos ou de épocas. Estava em causa a raiz universal da Arte, que tinha como grande referência, para além da pintura, a música. O pintor apreciava o carácter construtivo da linguagem musical, que constituía um exemplo para o seu manual de sedução estética:

*After music, painting will be the second of the arts to be unthinkable without construction, which even today is already the case.*⁶¹¹

Estávamos ainda em 1911. Kandinsky colocou-se na frente de batalha de uma revolução pictórica que se iniciou no princípio do século XX, tendo a pintura abstracta constituído uma das suas mais importantes conquistas. Estava assim em causa o carácter construtivo da Composição Pictórica que encontra algumas analogias com a Composição Musical, assentando, sobretudo, em relações de simpatia sensorial que se podem estabelecer, por exemplo, entre a tonalidade luminosa e a altura⁶¹² do som, entre a proporção

⁶⁰⁹ *op. cit.* p. 60.

⁶¹⁰ C. B., p. 123.

⁶¹¹ C. W. A., p. 107.

⁶¹² *Altura. Localização de um som na escala tonal, dependendo da velocidade da vibração da fonte de produção sonora. As vibrações rápidas produzem sons agudos e as lentas, sons graves. A frequência da nota é igual à quantidade de vibrações por segundo.*

linear e o ritmo inserido em cada compasso,⁶¹³ a qualidade cromática e o timbre de um instrumento ou da voz de um cantor.⁶¹⁴

Ora, tendo a música uma linguagem suficientemente viva e flexível para ser utilizada de modo criativo, Kandinsky tomou-a como exemplo para construir uma estrutura gramatical que permitisse atribuir aos elementos visuais a mesma autonomia de que gozam os meios que a música dispõe para ser composta. Ou seja, o mesmo grau de abstracção construtiva.

Através da exploração de sinestésias, Kandinsky veio demonstrar que a percepção visual, para além de nos revelar um mundo de objectos que o cérebro identifica, deriva da sensação cromática provocada pelas ondas de luz que influenciam, ou determinam, «aquilo que se vê e se faz ver»: o visível.

Na verdade, o papel da cor na legitimação da pintura abstracta revelou-se crucial. Se a sensação cromática propiciava *uma influência directa na alma*, significa que a génese do visível podia realizar-se sem a interferência dos objectos que a crítica e o público do seu tempo esperavam ver representados na pintura. Donde se pode concluir que este contacto directo, súbito e imediato, da cor com a alma, legitima e, simultaneamente, constitui a própria essência da pintura abstracta. A captação excepcional – sedução estética – da *pura sonoridade interior* situa-se no cerne desta questão.

Se o olho sente a cor e se a alma humana se deixa seduzir pela sua beleza, respondendo intensamente como um *bom violino*, então o visível não produz, nem corresponde a, mais do que um «eco». E, se assim for, justifica-se que Kandinsky tenha observado:

*In art, form is invariably determined by content. And only that form is correct which expresses, materializes its corresponding content.*⁶¹⁵

Estando em causa a materialização do conteúdo, então justifica-se ainda que, *em termos abstractos, a questão da forma, em princípio, não exista.*⁶¹⁶ E, se não se verificasse a inversão da ordem dos factores estabelecida por Kandinsky, conteúdo → forma, a questão da forma não existia essencialmente por dois motivos: primeiro, porque a sua origem era necessariamente interior, segundo, porque o conceito de objecto pictórico se tinha alterado a partir do estatuto de autonomia dos elementos visuais que a gramática consagrava e que a pintura abstracta veio celebrar:

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 29.

⁶¹³ Unidade de medida da pulsação rítmica musical (i.e., a valsa tem 3 tempos em cada compasso), como indicado pela armação de compasso.

op. cit. p. 726.

⁶¹⁴ Timbre. *Klangfarbe. Cor do som; aquilo que distingue a qualidade do tom ou voz de um instr. ou cantor [...]*.

op. cit. p. 732.

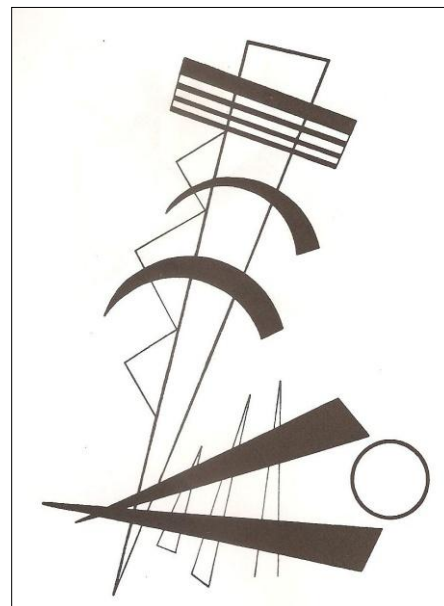
⁶¹⁵ C. W. A., p. 87.

⁶¹⁶ *The question of form does not in principle exist.*

op. cit. p. 248.

As long as the spectator (no longer reader) regards the line on the canvas as a means of delineating an object, he is subjected in this instance also to the effect of the practical-purposive. At the moment, however, at which he says to himself that a practical object plays at most an accidental and not a purely pictorial role within the picture, and that a line sometimes has an exclusively purely pictorial significance, at that moment the soul of the spectator is ready to experience the pure, inner sound of this line.⁶¹⁷

Wassily Kandinsky, *Linha. Pesos acentuados em preto e branco*



O que significa que o olhar devia sentir a *pura sonoridade interior* destas linhas acentuadas pela luz ou pela sombra, desligadas da sua finalidade prática, enquanto contorno da forma. Ou seja, esta pureza formal dizia respeito a um novo objecto pictórico que, no caso da cor, constituía a própria sensação cromática. Por outro lado, a percepção do contorno decorria da tendência «realista» da percepção visual, cuja imposição Kandinsky queria evitar. Como acontecia com a percepção de um sinal de pontuação na escrita, que decorre da sua função gráfica e sintáctica. De uma finalidade meramente prática, sem qualquer função estética, enquanto elemento visual, portanto.

Na verdade, o pintor pretendia que o *espectador*, e não o *leitor*, se desligasse do poder «realista» do contorno para intuir a *sensação real* de que Lehrer falou, a primeira etapa da visão humana, de natureza abstracta e inconsciente. Nada que um olhar habitual, consciente das suas narrativas visuais expectáveis, conseguisse fazer. Contudo, era possível ultrapassar esses hábitos, como Kandinsky sublinhou, referindo-se à visão e ao gesto:

Uma forma material jamais se poderá reproduzir com uma fidelidade absoluta. Quer queira, quer não, o artista depende dos seus olhos, da sua mão, que neste caso são mais artísticas que a sua própria alma, porque ousam ir para além da simples reprodução fotográfica.⁶¹⁸

A sua ousadia consistiu em ultrapassar esta *fidelidade absoluta* imposta pelo modelo Stuck, em Munique, nas aulas de pintura que partilhou com Klee. O seu olhar pictórico procurava a cor, pura sensação. Pintou-a de ouvido, através da sua intuição ultra-sensível. Melodia que só um *violino com muito uso*, como ele,

⁶¹⁷ *op. cit.* p. 247.

⁶¹⁸ D. E. A., p. 67.

conseguia tocar. Tão abstracta como a voz aguda de um soprano. Como o perfume doce da rosa. Como o toque aveludado da flauta.

Por todos estes motivos, Kandinsky sublinhou que as *mãos* do pintor *são mais artísticas que a própria alma*, pois ousam ir para além das expectativas visuais do cérebro humano.

- **Relações cromáticas. Movimento pendular entre opostos**

Definir as relações cromáticas numa *base puramente espiritual*, nas palavras de Kandinsky, implicava algumas dificuldades de avaliação que não se colocam aos outros elementos visuais, como a linha ou o claro-escuro: em primeiro lugar, a difícil tarefa de aferir a qualidade luminosa dos efeitos *óptico-psicológicos* produzidos na alma. Em segundo, a impossibilidade de avaliar uma cor isolada, visto que, como Goethe sublinhou, *é no todo da Natureza* que devemos pensá-la, isto é, enquanto polaridade. *Fenómeno primordial.*

Se a natureza oscila com um leve movimento pendular, o fenómeno cromático evidencia nitidamente este movimento entre opostos, que tanto se podem separar, como unir. Começemos pela estrutura bipolar proposta por Kandinsky que contempla, à partida, uma dupla de *unidades complementares*:

Kandinsky – Dois grandes contrastes

Movimento cromático – dinâmico	
Amarelo – Cor terrestre	Azul – Cor celeste
Para o espectador (corporal) - Excêntrico	Do espectador (espiritual) - Concêntrico
Irradiar, reflectir, brilhar, aquecer, aproximar	Encaracolar, absorver, escurecer, arrefecer, afastar
Movimento tonal - estático	
Branco – Nascimento	Preto – Morte
Resistência eterna	Ausência total de resistência
Aproximação do espectador	Afastamento do espectador
Excêntrico numa forma rígida	Concêntrico numa forma rígida

Se o amarelo irradia a sua força e se o azul se encaracola na sua concha, o que acontece quando ambos se misturam, esverdeando-se em sentidos opostos na escala tonal, isto é, escurecendo, o primeiro, clareando, o segundo? Até que ponto o verde surge junto do trio primário, na medida em que se opõe ao vermelho? Qual o significado desta junção? Como se relacionam os múltiplos efeitos da cor?

Se pensarmos o azul e o amarelo como dois condimentos, sal e pimenta, respectivamente, o verde surge como a hipótese de um tempero equilibrado, isto é, nem muito salgado, nem muito apimentado. Em termos térmicos, temperatura amena. Para Kandinsky, neste sentido, o verde significava imobilidade, o

repouso absoluto que resulta da anulação de dois movimentos antagónicos: amarelo e azul, duas tendências ligadas a uma escala térmica, frio-quente, que se convertem numa unidade crucial. Verde.

Enquanto o cinzento correspondia à neutralidade absoluta, na medida em que não estimula nenhuma oposição no círculo das cores, o verde continha em si uma força activa capaz de se opor, neste caso, ao vermelho. O cinzento não possui inimigos, razão pela qual não oferece resistência, muito pelo contrário, acolhe em si mesmo todas as forças opostas, anulando-as, como acontece com a mistura do trio primário – azul, amarelo e vermelho.

Mas o verde, contendo em si a mistura de dois opostos activos, resultado do arrefecimento do amarelo pelo azul, ou vice-versa, do aquecimento do azul pelo amarelo, terá fatalmente de estimular na retina, junto da luz, o *movimento pendular* de aquecimento até ao pólo oposto. O vermelho. Mas deixemos para mais tarde este aspecto relacionado com a importância do verde nas relações cromáticas.

- **Onde se encontram os cursos dos dois rios nascidos na mesma montanha, cor e som? Sonoridades inaudíveis. A musicalidade da cor.**

Se Goethe reconhecia que *cor e som de maneira alguma podem ser comparados, embora remetam para uma fórmula superior, a partir da qual é possível deduzir cada um deles*,⁶¹⁹ Kandinsky resolveu este entrave ao conferir à alma o estatuto de *instrumento das mil cordas*, inteiramente disponível para ser posto a vibrar. Estava assim encontrada uma *fórmula superior* conjunta que a pintura abstracta veio anunciar: a *pura sonoridade interior* dos elementos visuais, que permite encontrar relações de simpatia sensorial entre pintura e música, correspondências entre ondas de luz e ondas de som. A integração da Arte na Natureza.

Se, de acordo com Goethe, *os efeitos gerais e elementares segundo a lei universal tende a separar e a unir, oscilar, pesando ora de um lado, ora de outro lado da balança*,⁶²⁰ Kandinsky partiu ainda de um outro postulado: se a matéria é uma forma de energia, então *o mundo soa*. E se *soa*, o ponto de encontro entre o curso dos dois rios, inevitavelmente separados, mas nascidos na mesma montanha é, de facto, a alma humana: *nome do órgão da vibração interior*, de acordo com José Miranda Justo, capaz de captar as *ressonâncias interiores* – sonoridades «inaudíveis» – que a pintura provoca.

Nos apontamentos para as suas aulas, em Dessau, o mestre da forma escreveu a equação que permitiu resolver esta dicotomia. Um século antes, a pintura não estava preparada para o fazer, pois a cor funcionava ainda como colorido de desenhos:

*As sensações ópticas e acústicas conduzem às sensações espirituais = psicológicas e psíquicas.*⁶²¹

⁶¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, trad. brasileira: *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 125.

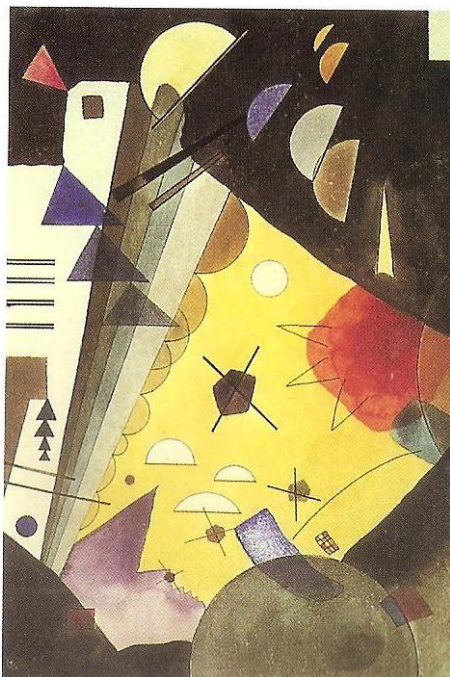
⁶²⁰ *op. cit.* p. 125.

⁶²¹ C. B., p. 161.

Tendo em conta que cor e som *conduziam a estados materiais de alma*,⁶²² sonoridades «inaudíveis», era então possível e urgente construir uma gramática visual inovadora que revolucionasse a pintura. Mas colocava-se outro problema: estabelecido o ponto de encontro entre-os-rios, a alma humana, como era possível então comparar pintura e música? Kandinsky tinha já proposto uma aproximação *relativa* entre cor e som, em *Do Espiritual na Arte*:

*A correspondência entre tons cromáticos e musicais é, bem entendido, relativa. Do mesmo modo que um violão pode desencadear sonoridades variadas que podem corresponder a cores diferentes, também o amarelo pode ser exprimido em nuances diferentes, por meio de instrumentos diversos. Nos paralelismos citados, pensamos sobretudo no tom puramente cromático, de tipo médio, e, na música, no tom médio, sem variações por vibração, surdina, etc.*⁶²³

Quer isto dizer que, para construir o seu *baixo contínuo pictórico*, Kandinsky estabeleceu um valor médio, quer visual, quer sonoro, de modo a levar a cabo a difícil tarefa de classificar e de caracterizar as cores. O pintor sabia que as sensações eram *intraduzíveis por palavras*, pois havia sempre *algo que escapava*. No entanto, criou uma estrutura gramatical que contempla ressonâncias base, efeitos *óptico-psicológicos* e efeitos musicais que atribuem à cor uma verdadeira musicalidade.



Wassily Kandinsky, *Tensão ascendente*, 1924

⁶²² D. E. A., p. 90.

⁶²³ *op. cit.* p. 81.

Estrutura gramatical kandinskiana

Parâmetros de avaliação	Amarelo	Azul
Ressonâncias base	<p>Movimento: excêntrico, dirigido para o espectador - corpóreo.</p> <p>Contraste físico, enquanto cor complementar do violeta.</p> <p>Claro – quente – vertical.</p> <p>Cor terrestre: proximidade.</p>	<p>Movimento: concêntrico, do espectador para o seu próprio centro cromático – espiritual.</p> <p>Contraste físico, enquanto cor complementar do laranja.</p> <p>Escuro – frio – horizontal.</p> <p>Cor celeste: profundidade.</p>
Efeitos óptico-psicológicos	<p>Irradia força: alegria.</p> <p>Inoportuno, atormentador, impõe-se como um constrangimento.</p> <p>Prende o olhar e aproxima-se dele.</p> <p>Excitante, insuportável insolência, loucura furiosa.</p> <p>Quando esverdeia, arrefece.</p>	<p>Enrola-se na sua concha: tristeza.</p> <p>À medida que se afasta, acalma-se e exprime apaziguamento.</p> <p>Afasta-se do olhar, projectando o homem para o infinito, para um desejo de pureza e para uma sede sobrenatural.</p> <p>Quando se esverdeia, aquece.</p>
Efeitos musicais	<p>Torna-se facilmente agudo.</p> <p>Amarelo-vivo: as notas baixas do piano.</p> <p>Amarelo claro, soa como uma trombeta vibrante, tocando cada vez mais alto. Ou soa como uma fanfarra ruidosa.</p> <p>Quanto mais claro, mais se fortalece a sua sonoridade interior, podendo atingir uma intensidade insustentável para o olhar e a alma.</p>	<p>Torna-se facilmente grave.</p> <p>Azul na sua aparência mais solene: sons mais graves do órgão, sonoridade suave.</p> <p>Azul escuro, violoncelo, + escuro, contrabaixo, ++ escuro.</p> <p>Quanto mais preto, mais se fortalece a sua sonoridade interior.</p> <p>Quanto mais claro, menos sonoro (flauta).</p> <p>Quanto mais longínquo e indiferente, mais quietude silenciosa e esbranquiçada.</p>

Parâmetros de avaliação	Vermelho	Verde
Ressonâncias base	<p>Contraste de carácter físico, enquanto complementar do verde.</p> <p>Quente: diagonal.</p> <p>Com imensas ressonâncias interiores que derivam do seu amplo movimento na escala térmica (tanto parece quente, como frio).</p>	<p>Contraste de carácter físico, enquanto complementar do vermelho.</p> <p>Frio.</p> <p>Verde médio: nem quente, nem frio.</p> <p>Anula os movimentos tonais (entre claro e escuro) e os movimentos térmicos (entre quente e frio).</p>
Efeitos óptico-psicológicos	<p>Cheio de vida, fogoso e agitado, corpóreo. Centrado em si próprio, manifesta um imenso e irresistível poder.</p> <p>Vermelho saturno (claro e quente, análogo ao amarelo-médio): evoca energia, decisão, alegria e triunfo.</p> <p>Vermelho cinábrio (médio): perpetua estados de alma intensos, paixão incandescente e regular; contém uma força intrínseca que, em contacto com o azul, se apaga como o ferro incandescente na água.</p> <p>Não se reconcilia com os tons frios, que lhe retiram o significado e a ressonância. Os vermelhos saturno e cinábrio, embora tenham características idênticas ao amarelo, por um lado, não possuem a personalidade extravagante deste último, por outro, aproximam-se com menos intensidade do espectador e ardem por si próprios.</p> <p>Vermelho frio, por exemplo, o charão: torna-se mais profundo e mais incandescente quando se junta ao azul ultramarino, mas não chega a perder o seu elemento activo (a sua luminosidade) como o verde-escuro.</p> <p>Deixa sempre transparecer o seu carácter.</p>	<p>Repouso absoluto, a cor mais tranquila, imóvel, calma, enfadonha e inexpressiva.</p> <p>Efeito passivo (sem movimento), aborrecido, não contém alegria, não pede nada, não chama, sem desejo.</p> <p>Vaca gorda, sã e imóvel, que ao ruminar contempla o mundo com os seus olhos vagos e indolentes.</p> <p>Progressão para o verde: carácter doentio, representação cromática da loucura, não da melancolia ou da hipocondria, mas de um acesso de raiva, de delírio, de loucura furiosa.</p> <p>Satisfeito e limitado em todos os sentidos.</p> <p>Nunca perde o seu carácter passivo e de indiferença, seja com mais azul, seja com mais amarelo.</p> <p>Verde com mais azul, mais sério e pensativo, tendência para o repouso.</p> <p>Verde com mais amarelo, tendência para a indiferença.</p>

Efeitos musicais	<p>Sonoridade do violoncelo: possui a vivacidade da paixão e a amplitude dos sons médios e graves.</p> <p>Vermelho claro e frio (framboesa): acentua o carácter corpóreo, libertando uma alegria jovem e pura e uma frescura virginal, estados de alma aos quais correspondem os tons elevados, claros e vibrantes do violino ou os sons límpidos, alegres, seguidos de pequenas campainhas ou guizos de cavalos.</p> <p>Vermelho lacado escuro: voz de um soprano. Soa também como uma fanfarra onde predomina o som forte, obstinado e inoportuno do clarim.</p> <p>Som da tuba, por vezes do rufo ensurdecido do tambor.</p>	Verde absoluto, sons amplos e calmos, de uma gravidade média do violino.
------------------	---	--

Parâmetros de avaliação	Laranja	Violeta
Ressonâncias base	<p>Contraste de carácter físico: complementar do azul.</p> <p>O vermelho conserva-lhe a seriedade.</p>	<p>Contraste de carácter físico: complementar do amarelo.</p> <p>Vermelho arrefecido. Afasta-se logo que o vermelho é absorvido pelo azul.</p>
Efeitos óptico-psicológicos	<p>Homem consciente da sua força.</p> <p>Dá ainda uma impressão de saúde.</p>	Doentio, triste, extinto.
Efeitos musicais	<p>Soa como um sino da igreja.</p> <p>Voz de contralto ou viola interpretando um largo.</p>	Vibrações surdas do corne inglês, da flauta de cana. Quando é profundo lembra os sons graves do fagote.

Parâmetros de avaliação	Branco	Preto
Ressonâncias base	Claro – nascimento	Escuro – morte
Efeitos óptico-psicológicos	Qualquer cor sobre ele perde a sua ressonância; por vezes, decompõe-se, deixando atrás de si um rasto sonoro quase imperceptível. Universo cujo silêncio se estende até ao infinito, onde as cores, enquanto propriedade de substâncias materiais, se desvanecerão. Resistência eterna, vida, pureza imaculada, alegria. Silêncio absoluto na alma que se estende até ao infinito. Não é um silêncio morto, antes transborda de possibilidades vivas.	Qualquer cor sobre ele ganha uma sonoridade mais viva e uma nova força. Equivale ao encerramento da forma no círculo. Um nada sem possibilidades, um nada “morto” depois do sol morrer. Ausência total de resistência, nenhuma possibilidade, tristeza. Como um silêncio eterno, sem esperança de futuro.
Efeitos musicais	Ressoa como ausência de som, equivale a uma pausa numa frase musical.	Exteriormente, é a cor mais desprovida de ressonância.

Esta estrutura gramatical corresponde às regras fixas na pintura, princípios que recordam o baixo contínuo, pois também a música tem a sua gramática, observou Kandinsky. No entanto, ressaltou:

*Mas é uma gramática que, como qualquer coisa viva, se transforma ao longo das grandes épocas e que, simultaneamente, pode ser sempre utilizada como uma espécie de dicionário.*⁶²⁴

Como *qualquer coisa viva* que se vai adaptando ao seu habitat natural, a gramática kandinskiana ainda hoje pode ser utilizada como *uma espécie dicionário*, em qualquer disciplina de educação artística ou em qualquer ateliê de pintura. Principalmente por aqueles que se interessem pela ressonância «inaudível» e musicalidade da cor.

⁶²⁴ *op. cit.* p. 99.

- ***Tensões recíprocas, a vida no Plano Original (P. O.)***.⁶²⁵ **O significado da ilusão espacio-temporal**

Em *Ponto Linha Plano*, Kandinsky desenvolveu as normas de uma nova lógica formal, anteriormente enunciadas em *Do Espiritual na Arte*. Articulou o léxico com os enunciados e as propriedades constitutivas dos elementos visuais num crescendo de complexidade sem, no entanto, perder o arranjo bipolar da estrutura gramatical que acabámos de sintetizar. No entanto, introduziu um dado novo no problema, que diz respeito à génese do visível na pintura: o Plano Original (P. O.). Pois era agora necessário avaliar em que medida as propriedades das sonoridades lineares, formais e cromáticas estabeleciam *tensões recíprocas* com o P. O. Trata-se de uma *superfície material chamada a suportar a obra*, que Kandinsky considerou como um *ser vivo, autónomo*.

Ora, tanto Kandinsky, como Klee, foram buscar à música o termo Composição para se referirem à pintura. Nas palavras do primeiro, uma Composição Pictórica implicava a *organização precisa e lógica das forças vivas contidas nos elementos sob a forma de tensões*.⁶²⁶ Para explicar esta ideia, comum a Klee, vejamos o exemplo da linha que manifesta o comportamento dinâmico do ponto, movendo-se sobre o P. O. Ela sofre o impulso de uma *força*, espiritualmente viva, em primeiro lugar, porque deriva do gesto e do olhar comandados pela mente, em segundo, porque se manifesta através de tensões que cria no P. O., suporte da sua materialização, como sublinhou Kandinsky:

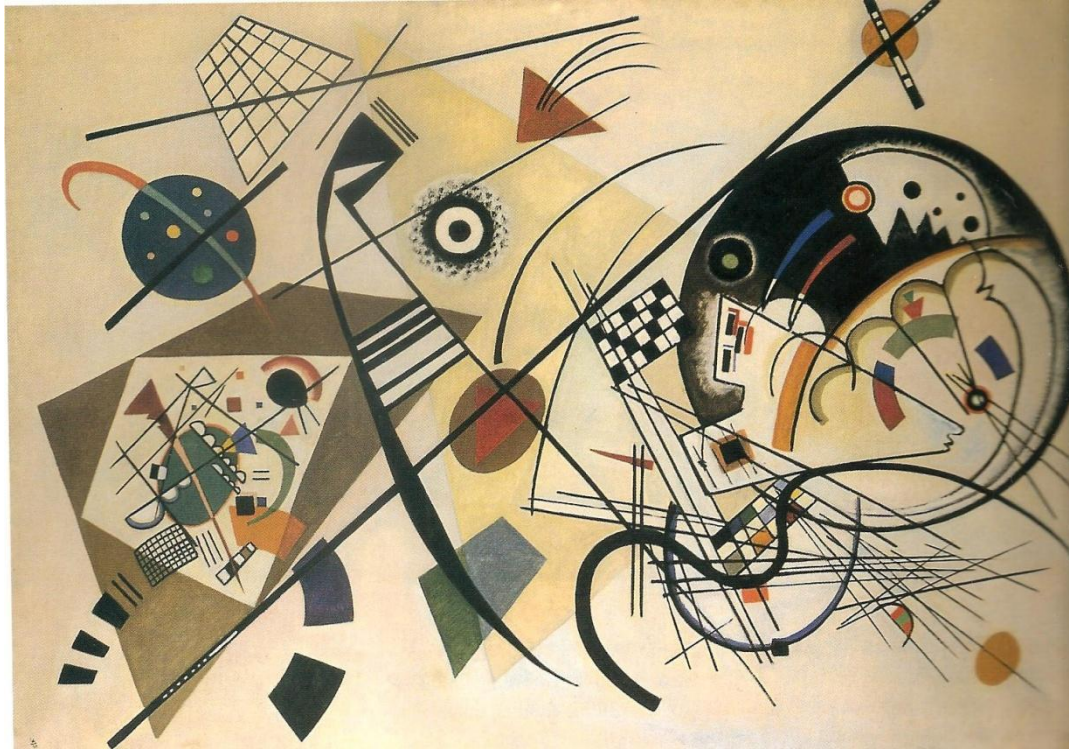
Tirando a diferença de características (definida pelas tensões interiores) e também o processo de formação, a origem das linhas é a mesma: a força.

*A acção de uma força dá vida ao material e esta vida exprime-se através de tensões. Estas, por seu lado, dão expressão interior ao elemento. O elemento é o resultado efectivo da acção de uma força no material.*⁶²⁷

⁶²⁵ Abreviatura para *Plano Original* usada por Kandinsky em *Ponto Linha Plano*.

⁶²⁶ P. L. P., p. 92.

⁶²⁷ *op. cit.* p. 91.



Wassily Kandinsky, *Traço contínuo*, 1923

Quer isto dizer que o elemento linha resulta desta *força* que actua sobre a matéria, animando-a. Trata-se de um movimento formal. Esta vida assim gerada exprime-se através de *tensões recíprocas* com o P. O. Assim sendo, Kandinsky propôs três objectivos que desenvolveu na gramática visual, leccionada enquanto mestre da forma no Bauhaus e proposta em *Ponto Linha PLano*:

1. *Encontrar a vida;*
2. *Tornar perceptível a pulsação;*
3. *Verificar a ordem de tudo o que vive.*⁶²⁸

Comecemos pelo primeiro objectivo: como encontrar a vida? E que vida?

Em Kandinsky, a *vida* é a *vida espiritual* de um mundo que *soa*. Ora, para encontrá-la, era preciso perscrutar o visível, escutar a sua *ressonância interior* como se de uma vibração sonora ou *psíquica* se tratasse. Neste sentido, *sonora* significa imaterial, invisível, «inaudível». Em suma, espiritual. Todas estas qualidades apontam para o tempo, a dimensão que tradicionalmente faltava à pintura.

Ora, do *princípio de necessidade interior* decorre a possibilidade de criar um *espaço desmaterializado*, que resulta do abandono da perspectiva euclidiana. Sem esta tradicional ilusão, a pintura de Kandinsky abriu

⁶²⁸ *op. cit.* p. 141.

caminho para uma outra ilusão através da espacialidade do tempo. Vejamos como ele explicou este novo truque ilusionista a propósito de um ponto que se libertou da superfície, para *planar* no espaço:

*É evidente que a transformação do plano material e, por consequência, no carácter geral dos elementos em relação ao plano devem ter, em vários campos, consequências determinantes. Entre as quais verificamos uma mudança da noção de tempo: o espaço identifica-se com a profundidade e, por consequência, os elementos tendem para ela.*⁶²⁹

Significa isto que a ilusão da profundidade, simultaneamente espacial e temporal, se modificava num espaço imaginário, onde os elementos podem flutuar. Soar. Trata-se de uma *ressonância interior* que implica *uma mudança da noção de tempo*, uma mudança nos nossos hábitos visuais. Na própria noção de profundidade. Vejamos como Kandinsky descreveu esta nova lógica formal do espaço-tempo pictórico:

*Foi com conhecimento de causa que designei o espaço nascido de uma desmaterialização como “indefinível” – a sua profundidade é, no fim de contas, completamente ilusória e furta-se às medidas materiais. Neste caso, o tempo não pode encontrar uma expressão numérica e apenas poderá agir relativamente. Como, em contrapartida, a profundidade ilusória se torna completamente real do ponto de vista pictural, precisamos de um certo lapso de tempo – talvez difícil de medir – para seguir os elementos que se dirigem para a profundidade[...].*⁶³⁰

Pois bem, em primeiro lugar, Kandinsky identificou tudo aquilo que não quer na pintura: as *medidas materiais*. O seu horror à linearidade, ao rigor, aos números, pois, numa Composição Pictórica, o todo não é igual à soma das suas partes. Duas pinceladas de amarelo, em vez de uma, podem significar menos, em vez de mais. Tudo é relativo, portanto. Foi neste sentido que ele rejeitou o materialismo, o principal inimigo do seu compromisso ontológico com *o espiritual na Arte*.

Em segundo lugar, este *espaço indefinível* só podia ser relativo, ou seja, como ele referiu, *talvez difícil de medir*, mas capaz de ser intuído a partir de um *olhar educado*. Kandinsky estava a referir-se, certamente, à captação deste tempo que *apenas poderá agir relativamente*, na medida em que depende do observador. E não de qualquer processo mecânico que o possa medir, enquanto profundidade, como acontecia na perspectiva central: *expressão numérica* e, portanto, um espaço material. E, acrescentou, para concluir:

⁶²⁹ *op. cit.* p. 140.

⁶³⁰ *op. cit.* p. 140.

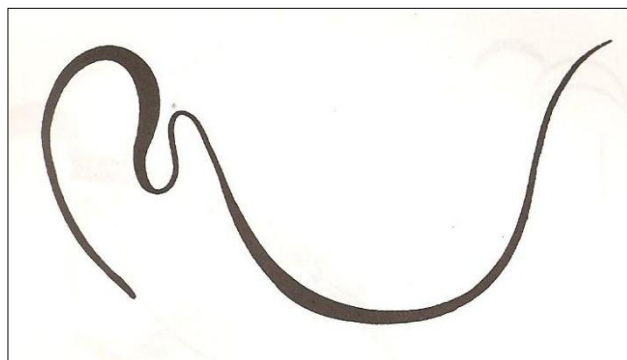
[...] a transformação do Plano Original material num espaço indefinível permite o crescimento da noção de tempo.⁶³¹

Este acréscimo à *noção de tempo* está, portanto, ligada à relatividade espaço-temporal. Algo que a relatividade restrita veio apresentar à Ciência: o tempo passou a ser, tal como o espaço, relativo a cada observador. Talvez Kandinsky, atento às descobertas científicas, se estivesse a referir precisamente à fundamentação do relativismo – embora a migração de conceitos da Ciência para a Arte não seja pacífica, ou melhor fácil de concretizar, como sabemos –, tendo afirmado:

*Um acontecimento científico libertou-me de um dos maiores obstáculos que encontrara no meu percurso. Foi a cisão do átomo. A queda do átomo correspondia, na minha alma, à queda do mundo inteiro.*⁶³²

Livre da cisão entre matéria e energia, foi este «conteúdo-tempo», *sonoridade interior* que, sem *obstáculos*, interessava a um olhar musical, capaz de sentir a *duração*⁶³³ das linhas na distância percorrida pelo movimento do ponto, que Bergson comparou à ponta do dedo passeando sobre o papel, pura *sensação muscular*. Kandinsky estaria provavelmente a pensar, neste caso, precisamente numa sucessão temporal, puro movimento:

*Quanto mais uma linha curva é movimentada mais se alonga a duração.*⁶³⁴



Wassily Kandinsky, *Linha ondulada livre com diminuição de espessura – posição horizontal*

⁶³¹ *op. cit.* p. 140.

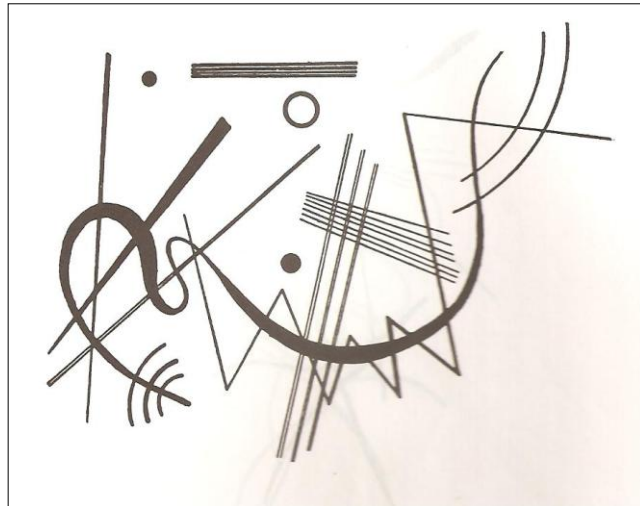
⁶³² Hugo Braga, *Noite e Som Amarelo*, Co-produção do Centro Cultural de Belém e Lais Guia, Ana Sacadura, Lisboa, 2003, p. 16.

⁶³³ *O elemento tempo é em geral mais perceptível na linha do que no ponto - o comprimento corresponde à noção de duração.*

P. L. P., p. 96.

⁶³⁴ *op. cit.* p. 96.

Vejamos agora a questão da linha melódica que, neste caso, nas palavras de Kandinsky, se *produz organicamente a partir de pontos* [instantes] *repetidos*, de acordo com Bergson, já não se trata de duração, mas de justaposição:



Wassily Kandinsky, *Linha*. A mesma linha ondulada, acompanhada por linhas geométricas

*A maior parte dos instrumentos de música corresponde ao carácter linear. O volume do som dos diferentes instrumentos ao aumento de espessura da linha: o violino, a flauta, o piccolo, produzem uma linha muito fina; de uma linha mais grossa produzida pela violeta e pelo clarinete chegamos, graças aos sons mais graves do contrabaixo e da tuba, até às mais espessas.*⁶³⁵

Recordando Bergson, temos então a considerar dois tipos de linhas: por um lado, o gesto que dura, portanto, concebido como duração, fuído contínuo, indivisível e invisível, por outro, a marca visual da sua trajectória, justaposição, portanto, concebido como tempo espacializado, medido, divisível (*pontos repetidos*), visível. Em ambos os casos, o movimento. Ora, se Kandinsky decretou que os elementos visuais funcionavam como *ressonâncias interiores*, significa que, enquanto *valores absolutos*, eles correspondem à concepção bergsoniana de duração, e, enquanto *valores relativos*, de tempo espacializado. Denotam, portanto, estas duas concepções de tempo, interligando-as.

⁶³⁵ *op. cit.* p. 96.

Sendo assim, vejamos como Kandinsky interpretou uma linha melódica, transpondo-a para uma justaposição de pontos:

Streicher u. Cl.
 Strings and clarinet.
 Beethoven's Fifth Symphony (the first bars).

Fig. 11
 The same, translated into points.

In der Coda
 Str. Holz Hörner Trp. Pauke
 strings + woodwind + trumpets
 horns timpani

Fig. 11
 The same, translated into points.

Coda.

strings + woodwind + trumpets
 horns timpani

Wassily Kandinsky, *Linha melódica traduzida em pontos*

De facto, o pintor pensou visualmente uma linha melódica e desenhou-a. Ao *torná-la visível*, espacializou a sua ressonância «inaudível». Parece que ouvimos o som vibrando nas cordas dos violinos, na abertura da Quinta Sinfonia de Beethoven. Verificamos que é possível interpretar esta linha melódica tanto em altura (Kandinsky colocou pontos mais em cima e outros mais em baixo), como em ritmo (há um padrão perceptível, nomeadamente no espaçamento entre os pontos), como em intensidade (há um aumento do tamanho dos pontos até ao maior, ou seja, em termos sonoros, até ao mais forte) ou, ainda, como em textura (neste caso, fina, pois só existe uma voz).

Para além desta tradução pontilhista da música, Kandinsky referiu-se ao timbre dos instrumentos musicais, relacionando a cor do som (*Klangfarbe*) com dois elementos visuais: ponto e linha.

O órgão é um instrumento tipicamente linear enquanto o piano é um instrumento que revela a ideia de ponto.⁶³⁶

Significa isto que o timbre do piano se assemelha ao ponto e o timbre do órgão ao movimento do ponto sobre o papel, a linha, apesar do gesto do músico ser idêntico nos dois instrumentos musicais.

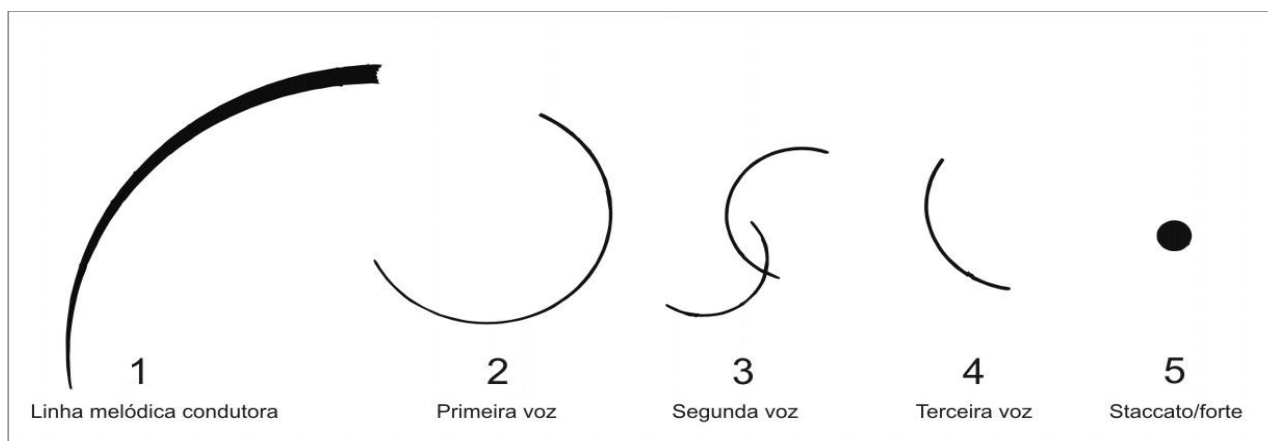
Wassily Kandinsky, *Linha. Relação de uma linha curva livre com o ponto – ressonância das linhas curvas geométricas*



Ora, se observarmos atentamente este desenho de Kandinsky, verificamos que parece corresponder a uma ideia musical. Interpretámo-lo através de uma sequência representada em baixo. Trata-se de uma linha melódica condutora (1) – a curva mais forte, a mais negra e a mais larga, embora se estreite, ou se apague, na sua descida para a esquerda – que comporta três vozes diferentes: uma mais aguda (2), a primeira voz, duas mais graves entrelaçadas (3), a segunda voz, e outra ainda mais grave (4), ou ainda mais em baixo, a terceira voz.

Sendo assim, a linha melódica condutora é descendente e vai diminuindo de intensidade até ao momento de silêncio, que, por sua vez, vai dar origem ao ponto final da obra: um único som em *Staccato*⁶³⁷ e forte.

Kandinsky apreciava Schönberg, logo este desenho melódico sugere uma leitura atonal dos sons.



Sequência que corresponde à interpretação musical do desenho de Kandinsky, em cima, à direita.

⁶³⁶ *op. cit.* p. 96.

⁶³⁷ *Staccato. Separado. Processo de tocar uma nota (indicado por um ponto sobre essa nota) de maneira a encurtá-la e desse modo a «separá-la» da seguinte, atribuindo-lhe uma duração menor do que o seu valor nominal.*

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 687.



Klee, tocando violino
(pormenor), 1900.

Na realidade, era preciso pensar musicalmente para imaginar a linha e o ponto sobre o plano da forma que Kandinsky o fez. Um universo de analogias que também era familiar a Klee. Vejamos como o pintor russo se referiu a um determinado gesto do músico, que corresponde ao movimento da mão, desenhando um ponto.

Podemos verificar que, na música, a linha representa o modo de expressão predominante. Tanto em música como em pintura, afirma-se pelo volume e pela duração. [...] Tempo-Espaço e Espaço-Tempo foram [noções] demasiado divididas.

*Os graus de intensidade do pianissimo ao fortissimo encontram equivalente no crescimento e diminuição da linha ou ainda no seu grau de clareza. A pressão do gesto sobre o arco corresponde exactamente à pressão do gesto na ponta do lápis.*⁶³⁸

Analogias pictóricas e musicais. Este foi certamente um debate na Casa dos Mestres. Kandinsky e Klee sentados na mesa do jardim, é possível que tenham desenhado a linha melódica da Quinta Sinfonia de Beethoven, utilizando pontos: em cima ou em baixo, mais ou menos espaçados entre si, maiores ou menores em tamanho. Kandinsky desenhando linhas finas, pressionando a ponta do lápis de acordo com a pressão do gesto de Klee sobre o arco do seu violino. O tempo, espacializando-se.

Continuemos com o segundo objectivo: como era possível *tornar perceptível* uma *pulsção* que nos lembra o bater ritmado do coração humano?

Em Dessau, no segundo semestre de 1931, Kandinsky explicou aos seus alunos um assunto que poderia ter debatido, no dia anterior, com Klee:

*O ritmo, sinónimo de proporção; o meio de expressão essencial em todas as artes. O ritmo define a proporção e até mesmo uma arquitectura pode ser em ré maior ou em mi bemol.*⁶³⁹

Ambos os pintores tinham conversado sobre a estrutura do edifício do Bauhaus que podia, por analogia, ligar-se à forma de uma obra musical. Vejamos em que medida. Em primeiro lugar, na variação das proporções entre os espaços, na estrutura modelar que sustenta a volumetria do edifício ou nos ritmos arquitectónicos. Na verdade, as várias secções que compõem uma obra musical articulam-se em andamentos rápidos e lentos – à velocidade do som, na música, correspondem distâncias entre dois espaços, na arquitectura –, nas suas tonalidades e nas suas modulações – a acentuação variável de partes

⁶³⁸ P. L. P., pp. 96-97.

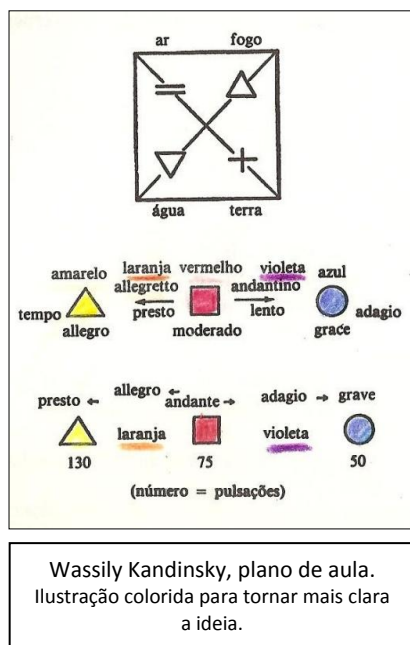
⁶³⁹ C. B., p. 161.

da estrutura composta por módulos, como uma janela, por exemplo. Em suma, as analogias dizem respeito às melodias e às harmonias que dão vida à estrutura de uma obra musical. E por que não, de uma obra arquitectónica, se pensarmos a sua forma em termos musicais?

Preparando futuros arquitectos, os exercícios de desenho, propostos por Kandinsky, diziam respeito a *tensões recíprocas* criadas pelos diferentes ritmos que permitiam ouvir a *pulsação* e o ritmo das linhas e dos pontos. Deste modo, os elementos visuais tinham sido dotados literalmente de uma vida própria, bem diferente do espaço tradicionalmente representado a três dimensões, em que o tempo era, como o espaço, uma *medida material*.

Mesmo quando se tratava, por exemplo, da representação de um cavalo a galope, era preciso ter em conta que as linhas e as cores não exprimiam em si mesmas o movimento (duração), mas antes pretendiam representá-lo através de um objecto que parecia movimentar-se. Neste caso, a linha cumpria apenas a sua função de contorno da forma, não funcionando como objecto pictórico. Mas, se assim funcionasse, tratava-se de um objecto tão *útil* como uma cadeira, observou o pintor russo.

Ritmos, sequências, alternâncias, concordâncias, discordâncias, em suma, tensões, constituem conceitos-chave que se identificam com a *pulsação* do tempo vivido. Ora, os compassos, na notação musical, representam uma forma de dividir quantitativamente e em grupos, os sons de uma composição, tendo como base pulsações e repousos. Assim sendo, os compassos definem a unidade de tempo, a pulsação e o ritmo da composição.



Embora Kandinsky tenha afirmado que *não queria pintar música*,⁶⁴⁰ a verdade é que também se serviu do seu pensamento musical para ensinar a gramática visual.

Recorrendo a mais uma analogia entre música e pintura, ele estipulou os andamentos das três figuras geométricas – quadrado, triângulo equilátero e círculo – associadas às três cores primárias – respectivamente, vermelho, amarelo e azul –, conforme podemos observar neste plano para uma aula, em Dessau. O quadrado (vermelho) representa um andamento moderado, mas quando se passa dele para o triângulo (amarelo), os andamentos tornam-se mais rápidos (*presto, allegretto, allegro*⁶⁴¹); pelo contrário, quando se passa do quadrado para o círculo (azul), os andamentos tornam-se mais

⁶⁴⁰ *I do not want to paint music.*

C. W. A., p. 400.

⁶⁴¹ Vejamos, por exemplo, a definição de *Allegro* que corresponde à sonoridade inaudível do triângulo amarelo: *Alegre, isto é, rápido, animado, brilhante.*

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 27.

lentos (*adantino, lento, adagio*). Ou seja, se olharmos para a direita, algo se retarda, e, para a esquerda, o oposto. Em suma, o amarelo desperta mais vivacidade (andamentos rápidos – 130 pulsações por ciclos/segundo) e o azul inspira mais tranquilidade (andamentos lentos – 50 pulsações por ciclos/segundo). No projecto estético de Kandinsky, o espaço pictórico quadrimensionalizou-se, pois nele soam vibrações. Sentimos (escutamos) o tempo que se espacializou no ritmo das pinceladas, na intensidade das linhas, na sua espessura que varia de acordo com os sons mais graves da tuba, na intensidade dos pontos que lembram a pressão do gesto do violinista sobre o arco, na coloração da linha que varia conforme o timbre do órgão ou da flauta, no som agudo e vivo do triângulo amarelo ou no som grave e tranquilo do círculo azul.

Apenas a seta do tempo, fluindo, se pensarmos, como de olhos fechados, em todas estas sonoridades, sem precisarmos de ver o cavalo, galopando numa sucessão imaginária de passos. A *sonoridade interior* dos elementos visuais constituía uma condição essencial para a criação de uma ilusão quadrimensional que, curiosamente, partia de qualidades temporais *interditas*, de certa forma, à música. Vejamos quais:

*O que o emprego das formas musicais permite à música é interdito à pintura. Em compensação a música não contém algumas qualidades da pintura. Por exemplo, a música dispõe de duração. Mas a pintura oferece ao espectador – vantagem que a outra arte não possui – o efeito maciço e instantâneo do conteúdo total de uma obra.*⁶⁴²

Ora, este *efeito maciço* de tudo poder escutar em simultâneo, escapava à música. Podemos imaginar todos os acordes de uma peça musical, soando no mesmo instante temporal? Uma enorme amálgama acústica. Impedida a sucessão temporal, tornavam-se indistintos ao ouvido. O que seria? Mas cabia à pintura propiciar a espacialização do tempo. *O efeito maciço e instantâneo*, um atributo exclusivo da temporalidade pictórica. Só o tempo espacializado adquire esta *vantagem*.

Terminemos com o terceiro objectivo: como *verificar a ordem de tudo o que vive?*

Quer isto dizer que era preciso verificar a organização dos ritmos e das pulsações no P. O., pois *tudo o que vive*, vive em tensão entre repouso e movimento. Estático e dinâmico. Ponto e linha. Piano e violino.

Para concretizar esta verificação, Kandinsky propôs que se definissem as leis das *tensões recíprocas*, bem como as consequências estéticas que advinham da transformação do P. O. em *plano fecundado*, no preciso momento em que as linhas e as cores o invadem para nunca mais ser o mesmo. Ou seja, para constituir um espaço-tempo pictórico, uma nova categoria estética.

O acto de desvirginar o P. O. resultava da responsabilidade do artista que assim lhe confere o estatuto de Composição Pictórica. Maltratar este ser *dócil* e receptivo que é o P. O. significava, para o pintor, cometer

⁶⁴² D. E. A., p. 50.

um *assassinio*: cabia ao artista tratá-lo na justa medida dos anseios de um organismo *vivo*, com aspirações superiores. Não só o artista devia ser generoso para com o P. O., como este se demonstrava, à partida, inteiramente disponível para receber uma intervenção adequada. Como se de uma pauta se tratasse, esperando pela escrita da música.

- **O ponto, elemento primordial da forma. Ponto geométrico, ponto final e ponto material**

Kandinsky atribuiu ao ponto o estatuto de *elemento primordial da forma*. Como Klee. Ambos no Bauhaus. Quando o ponto se movimenta, dá origem à forma. Este é o seu comportamento dinâmico. Mas, enquanto elemento estático, havia que distinguir três tipos de pontos:

1. Ponto geométrico: invisível, imaterial e silencioso. Manifesta uma *significação interior* latente, remota e abstracta. Elemento negativo;
2. Ponto final: visível, material e mudo. Enquanto sinal de pontuação significa interrupção. Pertence à escrita e a sua utilidade levou-o a adquirir uma sonoridade nula. Sendo assim, a sua significação exterior barrou-lhe o acesso a uma *ressonância interior*;
3. Ponto material: visível e sonoro. *Pura sonoridade interior*. Enquanto elemento positivo e primordial da forma, exprime a sua *significação interior*. Fala. Ouve-se como um som curto, separado de outro. Uma nota em *Staccato*. Quando submetido a uma força exterior, move-se e comporta-se como linha. Ou, ainda, quando uma linha nasce da ligação de pontos, sem intervalos, funcionando como nas notas em *Ligato*.

No primeiro tipo, Kandinsky descreve-nos um ponto geométrico que manifesta um estado de letargia, no qual reina um ambiente de *laconismo absoluto*. Um elemento que pertence ao formalismo da matemática. No segundo tipo, descreve-nos um minúsculo círculo negro que serve para interromper a escrita. Trata-se de um *não-ser*⁶⁴³ que, ao encontrar-se materializado pelas necessidades gráfica e sintáctica da linguagem verbal, é comparável ao número zero.

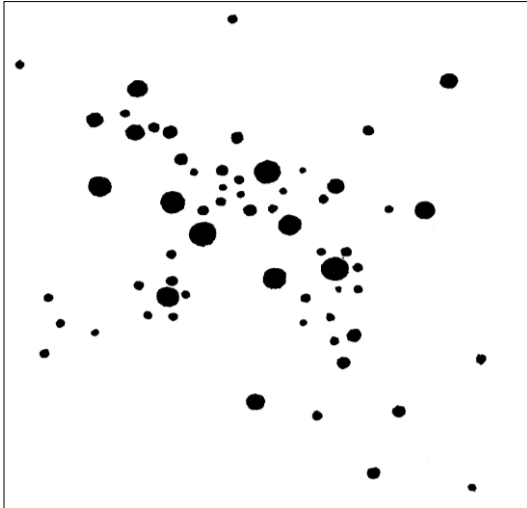
Ou seja, está no limite da sonoridade, pois não se ouve interiormente. Funciona como os infra-sons⁶⁴⁴ (ondas sonoras extremamente graves com frequências abaixo da faixa audível do ouvido humano). Kandinsky considerava-o um *elemento negativo*, sem vida sensível. Um silêncio, mais ou menos longo, consoante o tipo de leitura. No entanto, para além de estabelecer a *união entre o silêncio e a palavra*,⁶⁴⁵

⁶⁴³ P. L. P., p. 35.

⁶⁴⁴ Infrassons são ondas sonoras extremamente graves, com frequências abaixo dos 20 Hz, portanto abaixo da faixa audível do ouvido humano que é de 20 Hz a 20.000 Hz.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Infrassom>

⁶⁴⁵ P. L. P., p. 35.



Wassily Kandinsky, *Ponto. Tensão temperada em direcção ao centro*

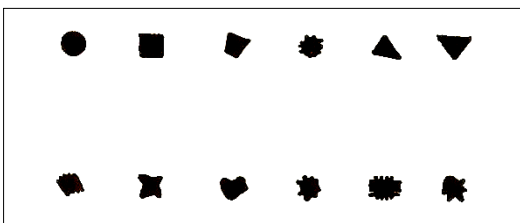
este *ponto submisso* podia libertar-se da sua mudez, começando a viver espiritualmente. Ficava assim desimpedido o acesso à sua *significação interior*, permitindo a transformação para um *elemento positivo*.

Este ponto estético, sedutor e puro, constitui o terceiro tipo. Para Kandinsky, cabia ao pintor atribuir um equivalente sonoro ao ponto material, pois só assim ele adquiria o verdadeiro estatuto de elemento primordial da forma. Vejamos então quais as características deste ponto que se atreveu a deixar a sua função de sinal de pontuação, materializando-se no P. O. e estabelecendo com ele *tensões recíprocas*.

• **Características do ponto material. Equivalentes sonoros**

O ponto material é aquele que interessa à pintura. Ao desenho. Imaginamo-lo redondinho. Ele resulta da marca deixada pelo súbito encontro da extremidade do lápis com o P. O. e, ao exprimir-se exteriormente, ao tornar-se visível, ocupa uma área mínima, onde se inscreve. Dimensionado pelos seus contornos, o ponto começa idealmente por ser infinitamente pequeno. E, interiormente, caracteriza-se por ser *a forma mais concisa*.⁶⁴⁶ Unidade de tempo, propiciadora de ritmos.

Mas, se aumentar de tamanho, a sua existência será posta em causa. Começa então a desaparecer para dar lugar a uma *superfície nascente*⁶⁴⁷ que invadiu outra, sobrepondo-a. Exteriormente, o ponto material caracteriza-se pela nitidez e precisão da sua forma simples.



Wassily Kandinsky, *formas do ponto*.

Sendo os seus contornos geralmente circulares, nada o impede de adquirir outras formas, geométricas ou livres, pontiagudas ou arredondadas.

Ao exprimir-se exteriormente, enquanto forma, ele significa um instante formal e um acto fecundante. Interiormente, manifesta-se através de uma escuta, *vibração sem objecto*.

O ponto. Sensação abstracta, *acorde íntimo* de uma *força viva* que se caracteriza por uma produção sonora *breve, firme e rápida*, comparável aos pingos da chuva a bater na vidraça. O seu equivalente sonoro sugeria

⁶⁴⁶ *op. cit.* p. 41.

⁶⁴⁷ *op. cit.* p. 39.

a Kandinsky, na música, *a breve repercussão do tambor – tum – ou o som metálico do triângulo da música – tlim – ou, ainda, na Natureza, os golpes secos do pica-pau– toc.*⁶⁴⁸

Introvertido por natureza, portador de uma força que o atrai irremediavelmente para o seu interior, fecha-se em si mesmo, mesmo que os seus contornos angulosos tendam a expandir a sua forma. Imobilizado num mundo à parte, isolado por todos os lados, como uma ilha no meio do oceano, permanece imóvel, mantendo a sua posição, o que faz dele um elemento estático. Mas, em todo o caso, um elemento positivo, conforme exposto.

Se os elementos visuais e a sua interacção no P. O. se avaliavam através de uma *vibração interior*, neste sentido, a gramática visual kandinskiana é também, conforme exposto, um tratado da alma humana, pois ocupa-se da qualidade e da afinação das suas cordas. Se as cordas estivessem afinadas, nada impedia que a Composição Pictórica fosse construída de forma idêntica à de uma Composição Musical. O que levou Kandinsky a observar:

*Se a ressonância harmoniosa corresponde por inteiro ao fim pictural dado, essa ressonância harmoniosa deve ser considerada o equivalente de uma composição. Ela torna-se a própria composição.*⁶⁴⁹

Se a *ressonância harmoniosa* correspondesse inteiramente à pintura, como se de uma partitura se tratasse, então essa sonoridade «inaudível» que os músicos sabem ler e ouvir tornava-se a própria Composição. Se um pintor souber pensar musicalmente, chega facilmente a esta conclusão.

No entanto, a música faz-se ouvir através de ondas sonoras, que derivam da vibração das moléculas. O que significa que *a mais imaterial das artes*,⁶⁵⁰ nas palavras de Kandinsky, sem a propagação do som através da matéria está, na verdade, condenada ao silêncio. Como o *ponto submisso*, cumprindo a sua função sintáctica entre duas palavras.

Através do funcionamento do ponto, Kandinsky demonstrou uma das suas teses mais importantes: o visível possui um equivalente sonoro. Por este motivo, o seu olhar não se contentava exclusivamente com as aparências, conforme sublinhou em *Ponto Linha Plano*:

Nada é visível e compreensível ou, melhor dizendo, sob o visível e o compreensível escondem-se o invisível e o incompreensível. Encontramo-nos hoje, no limiar de uma época e de uma caminhada – uma só – que nos levará às profundidades e que, a pouco e pouco, se torna perceptível. Entretanto, pressentimos já em que direcção devemos procurar o degrau seguinte e é essa a nossa esperança.

⁶⁴⁸ *op. cit.* p. 42.

⁶⁴⁹ *op. cit.* p. 45.

⁶⁵⁰ D. E. A., p. 49.

*Apesar das contradições, à primeira vista inultrapassáveis, o homem dos nossos dias já não se contenta com as aparências. A sua visão ganha acuidade, a sua percepção agudiza-se e aumenta o seu desejo de perceber o interior das coisas através do seu aspecto.*⁶⁵¹ *Eis por que nos é impossível sentir a pulsação interior de um ser tão silencioso e apagado como o plano original.*⁶⁵²

O *Plano Original*, um mundo que não soa, pois não possui vida interior. Um silêncio material à espera que uma onda sonora nele se propague, dando origem a um palco de *tensões recíprocas*. A uma conversa com perguntas e respostas.

- **A linha, elemento secundário e dinâmico. *Rectas concisas e rectas livres***

Do ponto à linha dá-se *um salto do estático para o dinâmico*,⁶⁵³ observou Kandinsky, pensando no movimento do traço. E acrescentou: *a linha é portanto o maior contraste do elemento originário da pintura que é o ponto*. O que significa que a linha é um elemento secundário ou derivado, e, para além disso, opõe-se ao ponto, enquanto elemento primário e estático. Um instante na temporalidade pictórica.

Na verdade, o que acontece é que o ponto se comporta como linha devido a um comando que vem do cérebro e dá origem ao movimento da mão – gesto – numa determinada direcção, deixando no P. O. um rasto. Um som. Neste sentido, a linha era, para Kandinsky, o *produto* e também o *maior contraste* do ponto, pelo dinamismo que apresenta. Pela tensão excêntrica. Pelo caminho que decide tomar. Pela temporalidade que exprime. Pela possibilidade de desenhar. Pela ligação que estabelece com outros pontos.

O ponto nasce da sua própria negação, a linha.

Ora, Kandinsky considerava duas componentes essenciais da linha: *a tensão – força viva do movimento* – e a posição no espaço. Era ainda possível definir as suas *ressonâncias base* que constituem um fio condutor da estrutura gramatical.

⁶⁵¹ Adivinhamos aqui o *princípio de interiorização do visível*, em Klee: *Através do nosso conhecimento do seu interior, o objecto alarga-se para além da sua aparência. Através do conhecimento que a coisa é mais do que o seu exterior dá a conhecer.*

E. A., p. 47.

⁶⁵² P. L. P., p. 129.

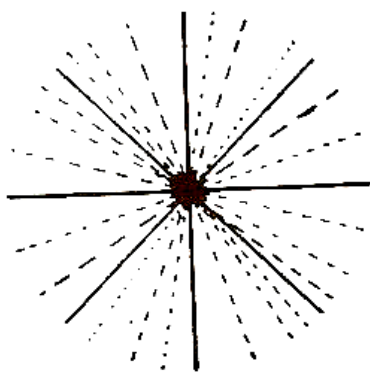
⁶⁵³ *op. cit.* p. 61.

Kandinsky – Posição das linhas rectas no espaço

Ressonâncias base	Linha horizontal ⁶⁵⁴	Linha vertical ⁶⁵⁵	Linha diagonal ⁶⁵⁶
Temperatura	Movimentos frios	Movimentos quentes	Movimentos frios-quentes
Tonalidade	Preto	Branco	Cinzento intermédio
Cor	Azul: cor celeste	Amarelo: cor terrestre	Verde / vermelho
Efeito <i>óptico-psicológico</i>	Profundidade, passiva, feminina	Altitude, activa, masculina	Equilíbrio perfeito entre opostos

As diferenças da inclinação das linhas situadas entre horizontal e vertical definiam sonoridades interiores intercalares que tendiam para o frio ou para o quente, para o cinzento escuro ou para o cinzento claro, respectivamente.

Ao deslocar-se entre horizontal e vertical, a linha obliquava-se, formando um ângulo de 45°. Dentro da categoria das linhas oblíquas, a diagonal distinguia-se da horizontal e da vertical por ser portadora de uma maior tensão interior, na medida em que parece tender, tanto para uma, como para outra, denotando, por



Wassily Kandinsky, *Esquema de variações de temperatura*

esse motivo, o máximo movimento. Distinguia-se ainda das linhas livres – aquelas que não se encontram nem na vertical, nem na horizontal ou na diagonal – por denotar uma sólida ligação com o plano, pois estava a meio caminho, digamos assim, entre horizontal e vertical.

Se imaginarmos uma linha a girar como os ponteiros de um relógio, reconhecemos como ela passa pela posição das três *linhas rectas concisas* definidas por Kandinsky – horizontal, vertical e diagonal –, dando origem ao círculo. Inscrito numa linha curva fechada, equidistante do seu centro: a circunferência. A ela corresponde o quadrado, se pensarmos em linhas rectas.

Para além destes três tipos de linhas, que resultam da rotação do raio da circunferência em torno do seu centro, Kandinsky constatou a existência de uma infinidade de outras *linhas rectas livres*. Com ou sem centro comum, elas distinguem-se das três *linhas rectas concisas*, sobretudo das duas primeiras – horizontal e vertical –, não só pela sua direcção no espaço, mas também pelas suas *ressonâncias base*, que oscilam entre tensões opostas: o azul que arrefece e recua no seu escurecer e o amarelo que aquece e se

⁶⁵⁴ A linha horizontal revela-se então como a *forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos frios*. *op. cit.* p. 62.

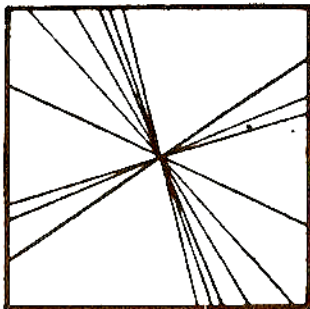
⁶⁵⁵ A linha vertical revela-se então como a *forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos quentes*.

op. cit. p. 62.

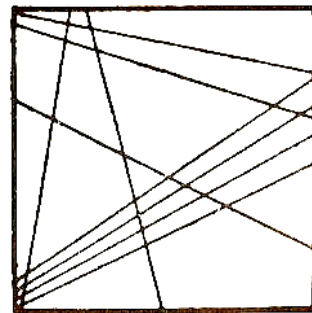
⁶⁵⁶ A linha diagonal revela-se como a *forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos frios-quentes*.

op. cit. p. 62.

aproxima no seu clarear. Entre os dois extremos, o verde, diagonal, par complementar do vermelho. As relações cromáticas geometrizadas a partir da posição que as linhas rectas ocupam no espaço.



Wassily Kandinsky, *Linhas rectas livres com centro comum*






Wassily Kandinsky, *Linhas rectas livres sem centro comum*

• **Sonoridades lineares, formais e cromáticas. Linhas quebradas (ângulos). Semi-círculo cromático**

Para Kandinsky existiam infinitas linhas quebradas, mas apenas três pertencem às *categorias esquemáticas* a que correspondem sonoridades principais: aguda, recta e obtusa. Trata-se de uma progressão linear que decorre da alteração da direcção inicial da recta que sofre a acção de uma segunda força que a desvia, quebrando-a. Kandinsky construiu uma escala de sonoridades lineares que integrou num sistema abrangente de *indicações esquemáticas das relações linha – forma – cor*, sintetizadas nesta tabela:

Kandinsky – Relações de simpatia entre ângulos, formas geométricas e temperatura cromática

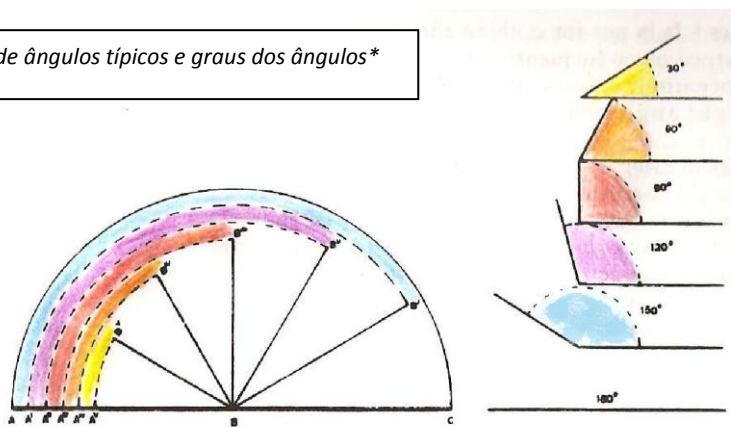
Linhas quebradas	Efeitos <i>óptico-psicológicos</i>	Forma geométrica	Temperatura cromática
Ângulo agudo 	Tenso, activo	Triângulo equilátero 3 ângulos de 60º (180º)	Amarelo Quente (+)
Ângulo recto 	Objectivo, dominador	Quadrado 4 ângulos de 90º (360º)	Frio-quente (+ -) Vermelho
Ângulo obtuso 	Inábil, fraco, passivo	Círculo (360º)	Frio (-) Azul

A partir destas relações de simpatia, deduz-se o seguinte: se o ângulo for agudo, as linhas quebradas tendem para a diagonal e para o triângulo, se for recto, para a vertical e para o quadrado, e se for obtuso, para a horizontal e para o círculo.

Por sua vez, estes três ângulos dão origem a um conjunto de movimentos cromáticos inscritos numa forma semicircular que Kandinsky descreveu deste modo:

Quanto mais agudo é o ângulo, mais se aproxima do calor agudo, e inversamente, depois do ângulo recto, o vermelho, o calor diminui progressivamente tendendo cada vez mais para o frio até atingir o ângulo obtuso (150°), ângulo tipicamente azul, que faz pressentir a linha curva e que tende, no seu desenvolvimento, para o objectivo final: o círculo.⁶⁵⁷

Wassily Kandinsky, *Sistema de ângulos típicos e graus dos ângulos**



*Ilustração colorida para tornar mais clara a ideia de Kandinsky.

A partir de uma lógica assente na exclusão de partes, Kandinsky aplicou ao triângulo e ao círculo a estrutura normativa estabelecida para as sonoridades lineares e cromáticas, justificando assim as cores atribuídas a estas duas formas geométricas. Quanto ao círculo, constituía um caso à parte, pois, observou, *as linhas rectas não saberiam produzi-lo.*⁶⁵⁸ Partindo das cores primárias, o pintor consolidou a articulação dos grandes eixos da estrutura gramatical. Vejamos como:



– Se no triângulo temos dois lados diagonais (vermelhos ou verdes) e um horizontal (azul ou preto), por exclusão de partes sobra o amarelo ou o branco. Justifica-se então que o triângulo esteja associado ao amarelo, assim como aos ângulos agudos. Manifesta-se uma progressão do frio na base que aquece até ao vértice superior do triângulo, pico máximo do calor; movimento para o quente;

⁶⁵⁷ *op. cit.* p. 75.

⁶⁵⁸ *De qualquer modo, o círculo é um caso à parte entre as três formas originárias – as linhas rectas não saberiam produzi-lo. op. cit., p.77.*





– Se no quadrado temos dois lados verticais (amarelos ou brancos) e dois lados horizontais (azuis ou pretos), por exclusão de partes sobra o vermelho. Justifica-se então que o quadrado esteja associado ao vermelho, assim como aos ângulos rectos. Manifesta-se uma temperatura média, fria no lado inferior e no lado superior, e quente nos dois lados verticais; movimento quente-frio;



– O círculo só pode ser azul, pois dá-se o fim da progressão até ao pico máximo do arrefecimento (azul), quando o ângulo se obtusa até à horizontal. Ela permanece gelada, isto é, não recebe qualquer calor por parte do amarelo ou do vermelho; movimento para o frio.

Kandinsky partiu destes postulados. Tratava-se da ciência da arte. O que o levou a observar numa nota de rodapé, em *Ponto Linha Plano*:

Em química, não é usado um sinal de igualdade para estabelecer analogias mas sim um  que indica as relações. O meu objectivo é demonstrar as relações «orgânicas» dos elementos da pintura. Mesmo na impossibilidade de demonstração, ou seja, de provar integralmente as identidades, indicarei as relações interiores através de duas setas:  Não receamos o erro: a verdade revela-se muitas vezes através dos enganos.⁶⁵⁹

• A relação verde – anil

Finalizamos com o problema que nos propusemos abordar anteriormente, ou seja, o papel particular do verde nas relações cromáticas. Uma cor do círculo cromático que parece sobrar do *Sistema de ângulos típicos*. Coloca-se então a seguinte questão: qual a razão pela qual o verde aparece ao lado do vermelho na linha diagonal e por que razão desaparece ele nas relações semicirculares dos movimentos cromáticos?

Em primeiro lugar, porque se trata de uma cor complementar e, como tal, inseparável do seu par, o vermelho. Em segundo, por que cabe ao verde o mesmo papel apaziguador do cinzento, isto é, ele exerce uma *acção espiritual*, que decorre da capacidade e da necessidade de gerar uma *unidade complementar*. Mas, no entanto, *existe no verde uma vitalidade totalmente inexistente no cinzento*,⁶⁶⁰ observou Kandinsky. Talvez por este motivo ele não tenha dado ao cinzento o protagonismo que Klee lhe deu nas relações cromáticas.

Se o amarelo e o azul são cores *activas*, isto é, *contêm movimento em si mesmas* – excêntrico e concêntrico, claro e escuro, quente e frio – então o verde possui essa mesma vitalidade, que o cinzento não possui, pois deriva da paridade preto-branco, na qual, para Kandinsky, não existe uma *força realmente activa (capaz de se mover)*.⁶⁶¹

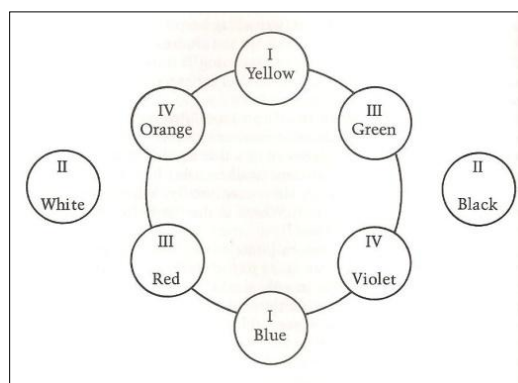
⁶⁵⁹ *op. cit.* p. 77.

⁶⁶⁰ D. E. A., p. 80.

⁶⁶¹ *op. cit.* p. 80.

O pintor atribuiu uma importância particular ao verde, porque ele representa a união das duas cores primordiais associadas, como em Goethe, ao fenômeno do claro-escuro: o amarelo e o azul que correspondem, na escala tonal, ao branco e ao preto, cuja síntese é, por sua vez, o cinzento. Ambos partiram da manifestação da luz no olho e, como tal, o estudo da cor devia subordinar-se à escala de intensidades tonais, entre branco (nascimento) e preto (morte), à qual correspondia na escala de intensidades cromáticas, o amarelo e o azul. Sendo assim, o verde desaparece do *Sistema de ângulos típicos* porque representa um ponto de equilíbrio, semelhante, em certos aspectos, ao cinzento, conforme exposto. Na verdade, o verde resulta da mistura do par cromático relativo ao fenômeno luz-sombra: amarelo e azul.

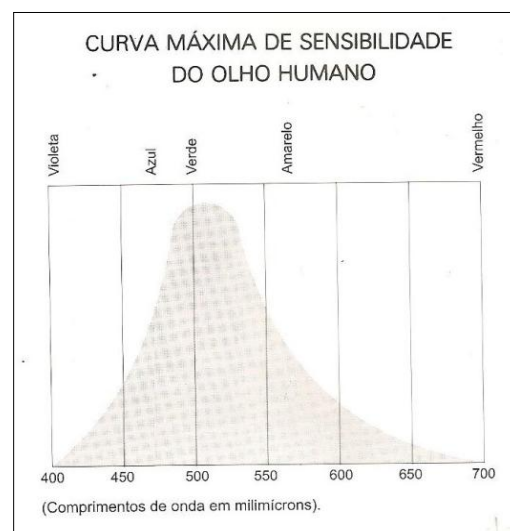
O pintor russo utilizou tanto o semicírculo de cinco cores, que exclui o verde, como o círculo de seis cores que utilizou para acomodar os três pares de contrastes, relações entre pólos de energia contrária: vermelho-verde, azul-laranja e amarelo-violeta. Nele podemos observar todos os movimentos da luz visível: o azul e o amarelo esverdeando-se, o amarelo e o vermelho, alaranjando-se. O vermelho e o azul, arroxando-se. Descrição do fenômeno que diz respeito à síntese das cores-pigmento.



Wassily Kandinsky, *Círculo cromático*

Parece-nos possível estabelecer uma relação entre o aparecimento do anil no prisma de Newton e a ausência do verde na escala semicircular de Kandinsky. Ou seja, o verde parece estar na origem das duas opções – embora em Newton o anil decorra de uma analogia musical, como sabemos –, pois se a luz se gradua entre o azul e o amarelo, neste movimento cromático situa-se o verde, ora azulado, denominado anil, para o lado escuro da escala (sombra), ora amarelado, para o lado claro (luz).

Newton e Kandinsky atribuíram ao verde um significado especial. Pois bem, sabe-se hoje que *o comprimento da onda que produz a sensação de verde é o ponto mais alto da sensibilidade do olho humano*,⁶⁶² conforme se pode observar no gráfico.



Kandinsky correu riscos, mas não se enganou, pois a Ciência veio demonstrar as suas suspeitas a partir da sensibilidade máxima do olho humano à onda de luz a que associamos o verde médio. Na verdade, havia

⁶⁶² Israel Pedrosa, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999, p. 68.

qualquer coisa diferente nesta *sonoridade interior* – e não é a cor, isso mesmo? –, tendo em conta que ela está situada entre o azul e o amarelo. Polaridade essencial também para Goethe.

Também Klee suspeitou desta particularidade do verde ao referir-se ao problema do anil no prisma de Newton. No entanto, foi Kandinsky que lhe deu a devida importância nas relações cromáticas e o associou a *sons amplos e calmos, de uma gravidade média do violino*. Verde, *sons amplos, gravidade média*: no cume da sensibilidade do olho humano?

Contudo, não nos podemos esquecer que uma coisa é a sensação cromática, outra a descrição do fenómeno físico, que corresponde a um determinado comportamento da «realidade objectiva». Na nossa reflexão, procuramos apenas encontrar alguma ligação que possa eventualmente existir entre uma coisa e outra, tendo em conta a multiplicidade de traduções que se podem fazer do mesmo fenómeno. Cada uma delas aplica-se, em primeiro lugar, à visão do Mundo em que se insere e na qual encontra a sua própria legitimidade. No entanto, a nossa convicção é que, de facto, podem existir alguns pontos de encontro que vale a pena relacionar, a sensibilidade do olho humano e a Teoria da cor, em Kandinsky.

Curiosamente, as relações de vizinhança estabelecidas, quer no gráfico anterior, quer no arco-íris coincidem, com as duas extremidades, violeta e vermelho, correspondendo ao grau mínimo de sensibilidade cromática, pois marcam a fronteira do espectro visível. A partir desses comprimentos de onda, respectivamente, menor e maior, estão situados os raios nocivos ao olho humano, os ultravioletas e os infravermelhos, com as suas frequências, respectivamente, alta e baixa.



Klee, 1921

Mecânica pictórica, em Klee

- **Nas asas da intuição, a centelha criativa. Um olhar sobre o espaço-tempo**

Os escritos de Klee, enquanto mestre da forma no Bauhaus, testemunham as suas orientações pedagógicas subordinadas ao *diálogo com a Natureza, condição sine qua non para o artista*.⁶⁶³ Obra pictórica e obra teórica caminharam em paralelo, entre uma profunda reflexão sobre a génese do visível, partilhada com os alunos e com outros mestres. Nomeadamente com Kandinsky, com quem Klee discutiu certamente questões cruciais para a gramática visual, como a relação entre Arte e Natureza ou a necessidade de criar um *baixo-contínuo pictórico*. Estava em causa uma estrutura gramatical

⁶⁶³ E. A., p. 46.

que não só definisse com rigor os seus elementos e os seus mecanismos funcionais, mas também permitisse variações, ou irregularidades, a partir das normas estabelecidas. Enfim, que constituísse um estímulo para a criatividade, e não um entrave.

Aliás, é possível traçar um fio condutor comum à gramática visual que ambos os mestres da forma construíram, fruto da sua experiência pictórica, musical e pedagógica: por um lado, a autonomia dos elementos visuais – *ressonâncias* – face a quaisquer modelos de representação, por outro, a necessidade de criar princípios orientadores para a génese da forma, apesar do carácter irracional e sensível da criação artística. Para Kandinsky, tratava-se sobretudo da possibilidade de aceder aos *guias espirituais*.⁶⁶⁴ Contudo, Klee sublinhou que a intuição tinha também um papel importante a desempenhar na investigação científica:

Quando a intuição se junta à investigação exacta, acelera o progresso desta investigação e produz avanços. Nas asas da intuição, a exactidão consegue, por vezes, ser superior. [...]

*Também na arte há espaço suficiente para a investigação exacta, e as portas que lhe dão acesso estão abertas há algum tempo. Aquilo que na música já foi feito no decorrer do século XVIII está agora no domínio plástico. A Matemática e a Física fornecem os instrumentos para isso sob a forma de regras que podem ser seguidas ou infringidas.*⁶⁶⁵

Os artistas deviam investigar. Neste caso, o visível, tema de eleição das pesquisas kleeneanas, centradas na Natureza naturante. Nas *asas da intuição*, a gramática visual, uma ciência da arte, podia voar mais alto, seguindo, no entanto, o exemplo da música que dispõe de uma linguagem universal rigorosamente estruturada e com os seus padrões de aplicação. Não esquecendo que a criação artística depende absolutamente de *um certo fogo*,⁶⁶⁶ em Klee, de uma *vibração viva*,⁶⁶⁷ em Kandinsky. Conceitos que apontam para o desempenho primordial que a inteligência emocional tem nas decisões humanas, mesmo

⁶⁶⁴ *Só a intuição pode reconhecer os guias espirituais que levarão ao reino do futuro.*

D. E. A., p. 37.

⁶⁶⁵ E. A., p. 51.

⁶⁶⁶ *Um certo fogo aviva-se numa ânsia de devir, transmite-se através da mão, propaga-se à tela e sobre ela salta como uma faísca, fechando o círculo donde veio: regressando ao olho e continuando (regressando a um centro de movimento, da vontade, da ideia).*

[...] Nesse círculo supremo há um último mistério por trás da pluralidade de sentidos e a luz do intelecto vai-se apagando tristemente.

E. A., pp. 41-42, 44.

⁶⁶⁷ Referindo-se ao seu programa experimental proposto, uns anos antes, à Academia Russa de Artes e Ciências. Aliás, também Kandinsky descreveu a centelha criativa, distinguindo as questões que envolvem a “*construção*” e a “*composição*”:

[...] 2. The questions of how these elements are structured, without the living pulse of the work of art – a question of construction.

3. The question of how these elements and construction are to be subordinated to a mysterious law of pulsation – a question of composition.

C. W. A., p. 516.

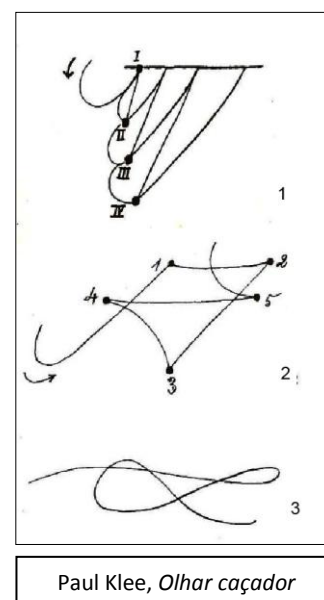
naquelas em que, à partida, se exige maior objectividade e frieza de atitudes. As *asas da intuição*, uma capacidade *superior*. De facto, na Arte, trata-se de uma verdadeira «centelha criativa».

A criatividade adquiriu certamente uma relevância pedagógica na docência de Klee no Bauhaus. Contudo, as raízes do seu pensamento encontram-se espalhadas pelos seus diários. Depois de regressar da viagem à Tunísia, em Abril de 1914, o pintor delineou as chaves-mestras do que denominou *o novo romantismo*,⁶⁶⁸ ou seja, a *organização do movimento*, o oposto de Ingres, *que dizem, observou, teria organizado o repouso*. Delineou-se então um «novo naturalismo» baseado num estado de *Empatia* que se manifestava neste postulado:

*La création vit en tant que genèse sous le visible surface de l'œuvre.*⁶⁶⁹

Por um lado, a *criação* ou força criadora da Natureza, por outro, o *movimento formal*,⁶⁷⁰ a génese da forma na *superfície visível da obra*. Trata-se de uma «construção» em que os elementos constitutivos se estruturam como se fizessem parte de um organismo vivo, desempenhando funções precisas e articuladas entre si. Como na Natureza.

De facto, Klee foi um investigador do visível. Procurou desvendar os mistérios daquilo que a mente imagina a partir da luz que penetra no olho. E daquilo que o pintor precisa de imaginar para *tornar visível* o que quer que seja. Na verdade, produz-se um movimento e contra-movimento, um vaivém de perguntas e respostas: o olhar magicando a sua obra. Tudo se passa no espaço-tempo, pois até o primeiro gesto, o primeiro desvio dos olhos, *even this first move is temporal, whether it remains flat or leads to space: it takes time*.⁶⁷¹ Sempre a mesma ideia de que o tempo está constantemente a ser especializado na génese da forma. Através do gesto. Do olhar. Em suma, do movimento que permanece *cristalizado* na obra.



Vejamos na imagem em cima a interpretação de Klee acerca dos movimentos do olhar sobre a pintura. *Tornar visível* implicava perceber o funcionamento da visão. O pintor interrogava-se: por que razão se focaliza o olhar em determinados pontos do espaço-tempo pictórico (1)? Tratando-se de um *olhar caçador*, como atraí-lo para a sua presa? Grandes contrastes, pinturas bem arquitetadas, incitam o olho a movimentar-se, dando *saltos*, observou o pintor, como um *animal* à procura dos pontos de vista mais

⁶⁶⁸ *Ingres, dit-on, aurait organisé le repos. J'aimerais, au-delà du pathos, organiser le mouvement. (Le nouveau romantisme).*

J., p. 298.

⁶⁶⁹ *op. cit.* p. 297.

⁶⁷⁰ *La genèse en tant que mouvement formel constitue l'essentiel de l'œuvre.*

op. cit. p. 298.

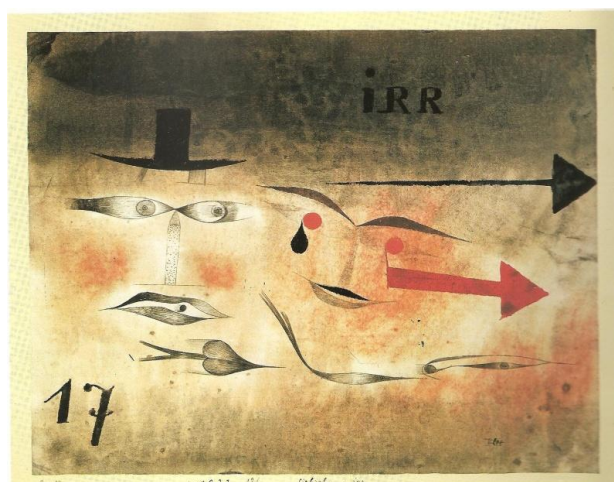
⁶⁷¹ E. A. I, p. 357.

Mas afinal em que consistia essa viagem *nas asas da intuição* através de uma misteriosa *força* espiritual, «centelha criativa», capaz de pôr a circular uma sucessão de imagens entre olhar e gesto?

*Em todo o caso, temos de revelar esta força nas suas funções, tal como ela se revela em nós próprios. Provavelmente ela própria é uma forma de matéria, mas enquanto tal não perceptível com os mesmos sentidos que nos permitem perceber as modalidades conhecidas da matéria. Ela tem de funcionar em união com estas. Na fusão com a matéria, tem de se transformar numa forma viva, real.*⁶⁷⁴

Se a força criadora é uma *forma de matéria*, então Klee estaria certamente a par das últimas descobertas da Ciência que vieram pôr de lado a concepção de matéria inerte, opondo-se à energia. Se Albert Einstein decretou que a matéria era precisamente uma forma de energia, não é de estranhar que Klee tivesse imaginado a existência de uma *força*, vibrando na própria matéria. Aliás, como também Kandinsky o fez, decretando o seu compromisso ontológico com o *espiritual na Arte*. Este olhar que Klee descreveu, é um olhar activo, perscrutador, vivo. Totalmente dependente da luz solar, como Goethe já havia constatado nos seus estudos sobre a cor.

Quando Schopenhauer afirmou que *a luz não existiria senão a vissemos*, Goethe respondeu-lhe: *Não, o senhor não existiria se a luz não o visse.*⁶⁷⁵ O que nos faz pensar também no esforço de integração da Arte na Natureza levado a cabo por Kandinsky e por Klee, não separando, portanto, o homem do mundo solar em que vive, nem renegando o carácter intersubjectivo do visível.



Paul Klee, *Dezassete, Irr*, 1923

- **Ressonâncias cósmicas. A tensão estática-dinâmica**

Os alicerces do pensamento estético kleeneano assentam no reconhecimento de que *everything (the world) is of a dynamic nature.*⁶⁷⁶ Trata-se de uma afirmação simples, mas crucial. Pois o conceito de movimento universal determinou, em grande parte, os princípios da gramática e os exercícios propostos para os cursos leccionados por Klee, bem como o

⁶⁷⁴ E. A., p. 55.

⁶⁷⁵ *apud* Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, trad. brasileira: *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p. 15.

⁶⁷⁶ E. A. I, p. 5.

dinamismo patente nas formas da sua obra pictórica. O exemplo da seta traduz na perfeição a ideia de movimento, tendo o pintor recorrido frequentemente a este poderoso ícone da espacialidade do tempo. Para um mestre da forma interessado em ensinar *a partir da Natureza*, era importante reconhecer que, embora a força da gravidade condicionasse a mobilidade, atraindo os corpos para o centro da Terra, nada impedia que, no *domínio estático*, as coisas que parecem estar em repouso, na verdade, se movam no espaço-tempo. Vejamos o exemplo de uma árvore. As suas funcionalidades orgânicas implicam diversos tipos de movimentos: de natureza contínua, a circulação da seiva, de natureza cíclica, o crescimento das folhas e dos frutos ou de natureza interactiva, a fotossíntese. Foi neste sentido que Klee considerou o *mundo de natureza dinâmica*. Nele se manifestavam *ressonâncias cósmicas*.

Sendo assim, o grande desafio que se colocava à *mecânica pictórica* – gramática visual – que o pintor leccionou no Bauhaus passava pela criação de movimento, precisamente através da tensão estática-dinâmica. Ou seja, o conflito inevitável entre a força de gravidade – fio-de-prumo, vertical, estado de imobilidade imperativa – e o movimento do Cosmos – livre da gravitação e, portanto, incondicional, para Klee.

Vejamos um outro exemplo dado por ele e que nos permite entender esta relação telúrico-cósmica baseada no movimento universal.



Paul Klee, *Saída de barcos*, 1927

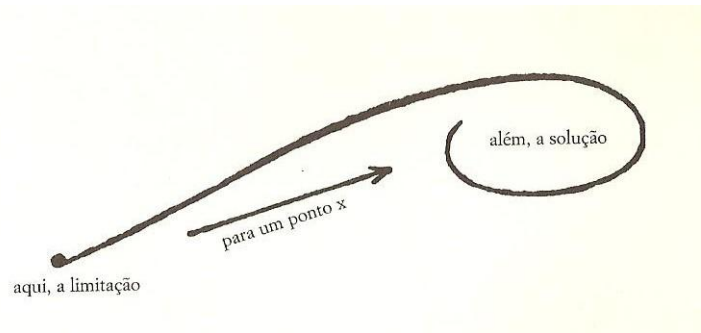
E agora: que experiência tem o homem moderno que caminha no convés do navio?
1. o seu próprio movimento, 2. o andamento do navio, que pode ser no sentido contrário, 3. a direcção e a velocidade da corrente 4. a rotação da terra, 5. a sua órbita, 6. as órbitas de luas e astros à sua volta.

*Resultado: um complexo de movimentos no universo, tendo como centro o Eu no navio.*⁶⁷⁷

Sem a posse desta chave epistemológica – *tensão estática-dinâmica* – as normas gramaticais definidas por Klee perdem grande parte da sua poética naturalista. Entender a origem e o funcionamento das linhas ou das cores implica considerá-las elementos cósmicos. Embora a Humanidade estivesse sujeita às leis da

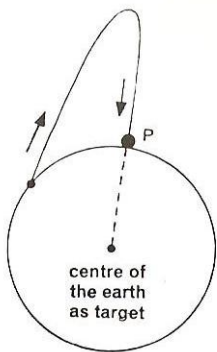
⁶⁷⁷ E. A., p. 43.

gravitação que condicionam o seu movimento na Terra, o desenho podia manifestar o carácter dinâmico do Cosmos. Aqui, na Terra, *a limitação*, além no Cosmos, *a solução* para o novo naturalismo.

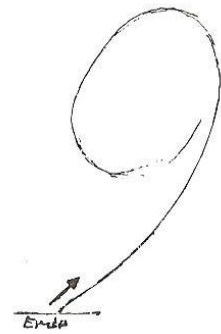


Paul Klee, a solução: movimento livre.

Assim sendo, a tensão estática-dinâmica, terrestre-cósmica, ponto-linha, constitui a essência da *mecânica pictórica*. As *ressonâncias cósmicas* fazem-se sentir num mundo dualista, ou melhor, elas estão na origem da própria tensão entre os opostos.



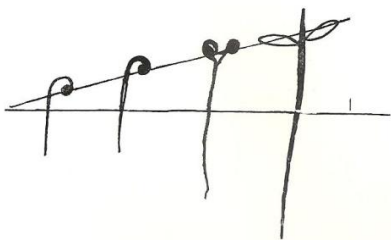
Paul Klee, Curva terrestre



Paul Klee, Curva cósmica



Le point prêt à éclore à la moindre occasion de son mouvement latent, prêt à se mouvoir, prêt à prendre une direction ou des directions. Prêt à devenir ligne.



Paul Klee, Ponto-semente

- **O estatuto metafísico do ponto e o seu comportamento favorável ao movimento**

Proferida em 1924, a conferência de Jena constitui um autêntico programa pedagógico para o estudo a partir da Natureza. Ao referir o objectivo de encontrar nas formas naturais um exemplo de criatividade, Klee pretendia que os jovens Bauhäuseler, futuros designers, investigassem a origem da forma e da cor, observando a força criadora da Natureza. O mestre recorreu a vários exemplos – *pequenas*

coisas, dizia – que demonstram a necessidade de fundamentar a sua pedagogia numa visão panteísta, tornando-a familiar aos alunos.

Nas suas aulas, falava-se da expansão do Universo, desenhando-se continuamente. Dos pontos que germinam como sementes de girassol lançadas à terra. Das linhas que se estendem como ramos de árvore à procura de luz ou das cores que reclamam a presença das suas complementares, escurecendo irremediavelmente ao anoitecer. Se estava em causa o diálogo com a Natureza, as normas da gramática visual deviam tomá-la como exemplo, não como um cânone de beleza exterior, mas como manifestação do naturante.

Klee atribuiu ao ponto o estatuto metafísico de potência cósmica desenhadora: ele constitui uma espécie de habitáculo onde existe um *movimento latente*. Esperando pela altura de germinar, para assim estruturar as formas. Como aquele *ponto vivo primordial que possui alguns átomos vivos, cinco pigmentos elementares vivos, ideais e determinantes da forma*.⁶⁷⁸ o Ponto Cinzento. Assim sendo, o *movimento formal*, a germinação do ponto e a geometria da forma constituíam o fundamento do espaço-tempo pictórico:

*All figuration is movement, because it begins somewhere and ends somewhere. The cardinal question: how shall I represent the movement from here to there? Involves a factor of time.*⁶⁷⁹

A concepção deste *factor tempo*, que os músicos conheciam bem, levou Klee a imaginar uma certa *aptidão* da matéria-energia, neste caso, o comportamento das partículas, pois também o som nasce do ataque à matéria. Vejamos mais um exemplo que nasceu da imaginação fértil de um investigador do desenho da Natureza, interessado em perceber como a matéria «vive», estruturando a forma:

On peut se représenter dans ce cas les lignes de l'attaque qui se produit sur la matière. [...] Cette disposition, cette aptitude de la matière réside en un comportement des particules favorable au mouvement. Ces particules s'adaptent aux lignes de force définies par l'intervention du vivant et s'organisent en petites formations que l'on peut désigner sous le nom de canaux, de capillaires.

*De cette manière : tout d'abord la vie, ensuite l'habitable, on se dirige déjà vers le minuscule. L'union auparavant coordonnante de l'idée et de la matière donne naissance à la matière animée. A ce moment, la ligne d'attaque, originellement droite, subit une modification et se transforme en une ligne ondulée, vibrante, légèrement oscillante. [...]*⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ E. A., p. 64.

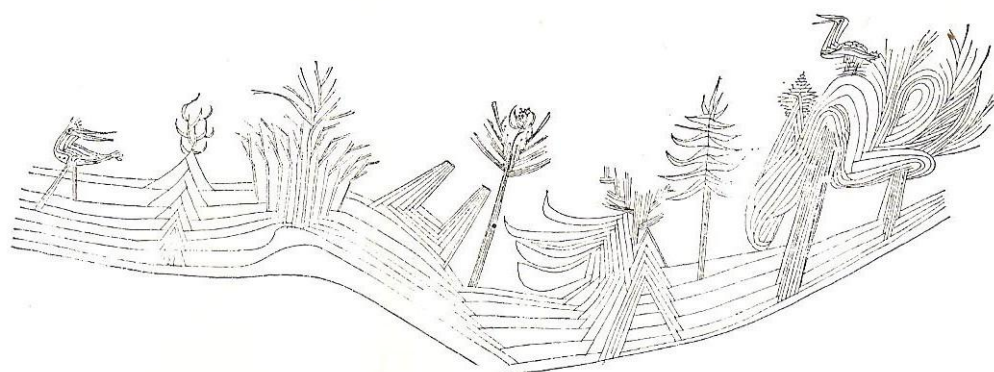
⁶⁷⁹ E. A. I, p. 195.

⁶⁸⁰ E. A. II, p. 49.

É o que acontece com a onda sonora que ataca, ganha corpo e cai. Mas também as ondas de luz se movimentam em curvas e contracurvas - *linhas cósmicas*, nas palavras de Klee. Esta vibração permite que a energia dos fótons desenhe na nossa mente o mundo que conhecemos. O ponto material *comportava-se* como energia linear em determinadas situações, que Klee descreveu como *favoráveis* ao movimento. Vejamos mais um exemplo que, neste caso, diz respeito às linhas que a maré deixa sobre a areia molhada da praia:

De quelle façon la matière peut-elle être saisie par cette première expression de la vie? Question du causatif. [...]

*L'eau qui s'écoule lorsque la mer baisse imprime son dessin dans toutes les caractéristiques de son "flux", avec une finesse et en relief qui constituent l'essence même du flux.*⁶⁸¹



Paul Klee, *Parque exótico de pássaros*, 1925

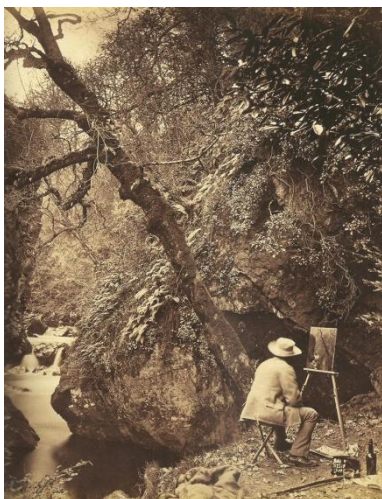
Como estudar a Natureza junto dos alunos, se já não fazia sentido copiá-la com os detalhes de uma fotografia pré-rafaelita, por exemplo? O que devia substituir a obsessão de reproduzir o visível, de o «imitar»?

Curiosamente, um crítico atento aos primeiros passos da fotografia aconselhou os pintores pré-rafaelitas a estudarem o trabalho de certos fotógrafos como John Payne Jennings, Henry White ou James Sinclair com o seguinte objectivo:

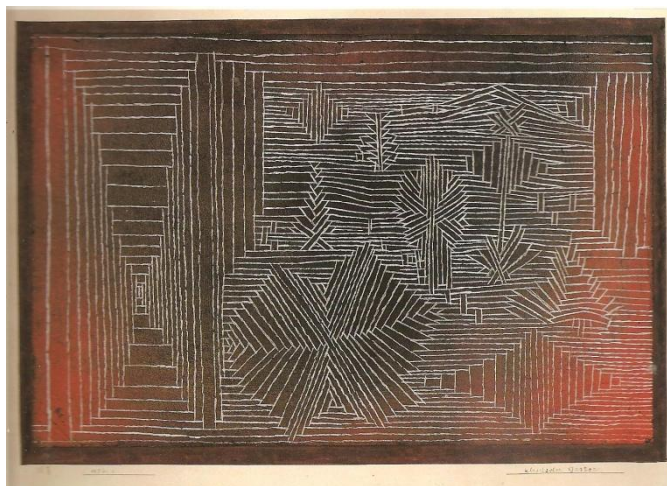
*Apprendre comment le soleil peint, comment il révèle chaque ligne la plus fine des troncs et des feuilles – tout en faisant se fondre toutes choses en une seule.*⁶⁸²

⁶⁸¹ *op. cit.* p. 48.

⁶⁸² *apud* Diane Waggoner, *Paysages et Effets de Nature le Goût du Détail*, in *Une Ballade d'Amour et de Mort, Photographie Préraphaélite en Grande-Bretagne 1848-1875*, catálogo da exposição no Musée d'Orsay, Paris, 2011, p. 21.



John Payne Jennings, *Rocha de Dargle*, cerca de 1869



Paul Klee, *Jardim clássico*, 1926

Este olhar tanto não interessava a Klee, mestre da forma, como, paradoxalmente, de facto, também lhe interessava. Mas se a Arte não devia *reproduzir o visível*, então qual a vantagem em *aprender como o sol pinta*? Se cabia ao artista *tornar visível*, então a aprendizagem teria de ser necessariamente diferente. Os alunos de Klee precisavam de sentir-se intermediários do Naturante, manifestando-se *em cada linha mais fina dos troncos e das folhas*. Esta era a «imitação» que interessava ao novo naturalismo e que Klee ensinava. Os Bauhäuseler tinham à sua frente um mestre da forma que falava de uma Natureza que não desenha, pois Ela é o próprio desenho. A linha «desenhante». O sol que «se» pinta. Não sabemos se a mensagem chegou aos seus destinatários, mas parece-nos suficientemente clara e convincente para o ter feito.

Senão vejamos um segundo exemplo dado, no qual Klee recorreu às ondas mecânicas do som, propagando-se através da matéria. Pretendia demonstrar o estímulo que leva o ponto a dar um *passeio* pela forma, adoptando, por este motivo, o *comportamento das partículas favorável ao movimento*:

Vous connaissez sans doute cette jolie expérience des figures sonores. On recouvre de sable fin une mince plaque de bois ou de métal. En frottant le bord de la plaque avec un archet de violon, on provoque une vibration qui se transmet à la plaque. C'est cette mise en vibration que constitue le phénomène essentiel. Elle confère à la matière (sable) une structure rythmée qui se traduit par un ordre rythmique précis. Par conséquent, tout d'abord impulsion à la vibration, ou encore volonté ou besoin de devenir vivant, plus transformation en un phénomène matériel et enfin expression visible de celui-ci par une nouvelle disposition de la matière.

Nous sommes l'archet, nous sommes volonté d'expression: la matière est un intermédiaire et les figures du sable sont l'ultime résultat formel. La connexion essentielle se situe au niveau de l'archet (vibration) et de la

*matière. C'est comme la matière était fécondée et que cette loi lui conférât une vie propre. Le sable est accessoire, couche extérieure, couche secondaire.*⁶⁸³

O trabalho do artista representava a energia que o arco do violino transmite à matéria, perturbando as suas moléculas, fazendo-as vibrar, produzindo *ressonâncias* lineares. Como acontecia na metáfora do piano, em Kandinsky: o martelo produzindo *ressonâncias* cromáticas nas suas mil cordas. Recorrendo à metáfora do violino, Klee poderia ter adoptado o conceito kandinskiano de alma. Não foi por acaso que cada um dos pintores escolheu o instrumento com o qual se identificava mais, Kandinsky com o piano, a cor, Klee com o violino, a linha.

- **Formalismo e Forma viva**

Tendo o movimento como ponto de partida, Klee fez derivar da tensão telúrico-cósmica o conceito de *formação* ou *movimento formal*, ao qual opôs o *formalismo*, *forma morta* ou *forma sem função*. O oposto de *forma viva* que não podia ser considerada uma mera soma das suas partes, pois devia primar pela sua coerência orgânica, enquanto todo funcional:

*Every organism is an individual, that is to say, cannot be divided. In other words, one cannot take anything away without disturbing or even destroying the function of the whole. Nor can anything be added.*⁶⁸⁴

De facto, ao substituir a *forma sem função (formalismo)*⁶⁸⁵ pela *forma viva*, Klee aproximou-se do conceito de *conteúdo*, em Kandinsky, sabendo que a expressão externa ou forma material deriva de uma *necessidade interior*. Ora, também Klee a ela se referiu, neste caso, em relação à profundidade no espaço-tempo:

*All this is a struggle for space. The struggle is not determined by outward necessity, the aim is inward aim.*⁶⁸⁶

Num certo sentido, os conceitos de *função* e de *conteúdo* equivalem-se, pois pretendem dar legitimidade à origem interior e ao carácter orgânico da forma, razão pela qual Klee rejeitou o *formalismo*:

⁶⁸³ E. A. II, pp. 44-45.

⁶⁸⁴ E. A. I, p. 229.

⁶⁸⁵ *O formalismo é forma sem função.*

E. A., p. 63.

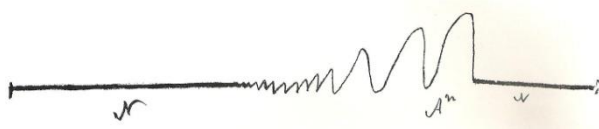
⁶⁸⁶ E. A. I, p. 49.

The form produced on the surface is based on a function. A spiritual function requires expression.

*This expression is based on the elements. Dematerialized elements. The required expression is obtained not by material but by ideal elements. The ideal elements liberate the expression and fix it clearly on the plane.*⁶⁸⁷

Klee sublinhou o ponto de partida para a génese da forma: funções espirituais que requerem uma expressão externa através de *elementos ideais*. *Valores absolutos, pura sonoridade interior*, em Kandinsky. *Deve aferir-se tudo pelo acontecer natural e pela sua lei, tendo em conta que o trabalho recebe uma forma para poder funcionar, ser um organismo funcional.*⁶⁸⁸ Sendo assim, era preciso evitar que os alunos apreciassem, observou o mestre da forma, a *forma sem função (formalismo)* e *devorassem o quadrado, o triângulo, os círculos e toda a espécie de formas transformadas, como arames e triângulos sobre uma barra, círculos em alavancas, cilindros, esferas, cúpulas, cubos mais ou menos elevados e em múltiplas combinações.*⁶⁸⁹

Pelo contrário, na *forma viva*, voltou a observar, *ficam vestígios do movimento* inerente à própria acção de criar. Razão pela qual reclamou o seu maior cavalo de batalha, certamente partilhado com Kandinsky:



*La forme ne doit donc jamais être considérée comme un achèvement, un résultat, une fin, mais comme une genèse, un devenir, un être.*⁶⁹⁰

Paul Klee, norma e irregularidade no movimento.

A defesa de uma forma activa, viva, expressão externa de *funções espirituais*.

- **A natureza da Composição Pictórica e a tentação de uma interpretação figurativa**

Pintar, para Klee, significava compor, ou construir, uma estrutura formal, uma *forma viva* com as suas *funções espirituais*, razão pela qual Pierre Boulez, nos três textos compilados no seu livro, *Le Pays Fertile*, veio demonstrar que a convicção de Stockhausen estava certa:

*Plus tard, il y a quelque trente ans, Stockhausen m’offrait Das bildnerische Denken (La pensée créatrice), ce livre qui contient les leçons du Bauhaus, en me disant, autant qu’il m’en souvienne: “vous verrez, Klee est le meilleur professeur de composition”.*⁶⁹¹

⁶⁸⁷ *op. cit.* p. 39.

⁶⁸⁸ E. A., p. 59.

⁶⁸⁹ *op. cit.* p. 63.

⁶⁹⁰ E. A. II, p. 269.

Na verdade, o grande objectivo estético tanto de Klee, como de Kandinsky, foi criar uma obra que pudesse ser apelidada de Composição Pictórica, tendo em conta algumas analogias entre a arte de compor música e a génese da forma visual, conforme observou o primeiro:

Esta escolha dos elementos formais e a maneira de os combinar apresenta, até certo ponto, uma analogia com a relação entre motivo⁶⁹² e tema no pensamento musical.⁶⁹³

Também neste sentido, para Kandinsky, a pintura abstracta – com um *método de criação e de realização particularmente puro* - devia basear-se num vocabulário definido para o efeito e numa gramática que devia *conter as regras de construção e corresponder a um tratado de composição.*⁶⁹⁴

Certamente que Klee se identificava com este ponto de vista. Contudo, sabia que, durante a construção da obra, composta de uma combinação de diversos *momentos formais*, existia um ponto crítico: precisamente quando o artista podia cair na [...] *tentação da interpretação figurativa. Pois, com um pouco de imaginação, qualquer obra mais elaborada se presta a ser comparada às obras conhecidas da natureza.*⁶⁹⁵ O busílis desta questão estava nos hábitos «realistas» da própria visão que levavam o artista, e sobretudo o público, a dedicar-se, nas palavras de Klee, *à caça dos seus objectos mais queridos no quadro.*⁶⁹⁶ Assim sendo, *estas propriedades associativas deram origem aos mais apaixonados mal-entendidos entre o artista e o público.*⁶⁹⁷

Levar avante uma lógica formal abstracta constituía um desafio para o próprio olhar do pintor, quando confrontado com as suas próprias expectativas visuais. Com a necessidade de representar o galo a cantar para transmitir as impressões do amanhecer. Na sua tese de doutoramento, Worringer, manifestando o pensamento de Theodor Lipps, aliás, próximo dos ideais do *espiritual na Arte*, em Kandinsky, explicou em que medida se podia exercer a autonomia dos elementos visuais, enquanto elementos abstractos:

⁶⁹¹ Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 8.

⁶⁹² *Motivo. A figura rítmica e melódica autónoma e inteligível mais pequena que existe (p. ex. as primeiras 4 notas da 5ª Sinf. de Beethoven). Todo o «tema» tem talvez vários motivos e quase todas as passagens musicais são de desenvolvimentos de algum motivo [...].*

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 773.

⁶⁹³ E. A., p. 27.

⁶⁹⁴ Falando sobre a importância da teoria pictórica, Kandinsky sublinhou:

A pintura abstracta iria ser chamada a dar a estas primeiras teorias [dos impressionistas] uma base muito clara e um método de criação e de realização particularmente puro.

Foi por ter em conta o carácter objectivo dos processos pictóricos que a teoria alcançou esta clareza indispensável tanto na base como na teoria. Hoje temos o direito de supor que a teoria pictórica entrou numa via científica para chegar, sem dúvida alguma, a um ensino preciso.

F. P., pp. 26-27.

⁶⁹⁵ E. A., p. 27.

⁶⁹⁶ *op. cit.* p. 28.

⁶⁹⁷ *op. cit.* p. 27.

*La valeur d'une ligne, d'une forme, tient pour nous à la valeur de la vie qu'elles renferment. Elles ne doivent leur beauté qu'au sentiment vital qu'obscurément nous épanchons en elles.*⁶⁹⁸

Também Klee foi beber a este filão vitalista que caracterizou o movimento da estética psicologista. O valor que atribuiu aos *momentos formais* decorria da *vida* e da *função* que desempenhavam na *mecânica pictórica* e não daquilo que eventualmente podiam representar, observando:

*To paint well is simply this: to put the right color in the right place.*⁶⁹⁹

Tal como acontece na Composição Musical, pois cada nota ocupa o seu lugar certo na partitura. No entanto, enquanto Kandinsky *colocou um sinal de igual* entre abstracção e realismo, tendo em conta a origem espiritual da forma (*conteúdo*) e a natureza abstracta dos elementos visuais, Klee veio propor outra estratégia, *legitimando* assim, de outro modo, o *figurativo*:

*Este Sim ao figurativo pode, então, sugerir este ou aquele ingrediente que mantém uma relação inevitável com o objecto já formulado; com atributos figurativos que, se o artista tiver sorte, se deixam inserir num lugar que, formalmente, ainda os pede, como se esse lugar desde sempre lhes estivesse reservado. O conflito tem menos a ver com a questão da existência do objecto do que com o aspecto particular deste objecto, com a sua natureza.*⁷⁰⁰

Quer isto dizer, em primeiro lugar, que o *conflito* entre o carácter figurativo e o carácter abstracto da forma dependia das associações que a mente faz. Em segundo, que um carácter não invalidava a presença do outro, muito pelo contrário, pois este *conflito* constituía um estímulo para a imaginação. Em terceiro, que a fronteira entre eles era ténue, pois dependia do poder «imaginativo» da visão.

Ambos os pintores legitimaram o figurativo, diluindo a fronteira entre realismo e abstracção. De facto, tudo o que vemos, é imaginado de acordo com os nossos preconceitos figurativos. Klee parecia ter plena consciência desta situação quando falou aos seus alunos sobre as aparências, isto é, sobre as ilusões ópticas que a visão «nos faz ver» e que pertencem ao universo figurativo:

Within the will to abstraction something appears that has nothing to do with objective reality. Free association supplies a key to the fantasy and formal significance of a picture. Yet this world of illusion is

⁶⁹⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986, p. 51.

⁶⁹⁹ E. A. I, p. 39.

⁷⁰⁰ E. A., p. 28.

*credible (Dieses Welt des Scheins ist dennoch etwas Glaubwürdiges). It is situated in the realm of the human.*⁷⁰¹

Embora o olhar humano procure sempre referências conhecidas, expectativas da visão, a cisão entre as duas tendências tradicionalmente opostas – abstracção e figurativo – não passa de um mito que a história da arte acarinhou desde sempre. No início do século XX, Klee encontrou a chave para uma *nova dimensão* que conciliava o objecto figurativo e a lógica formal da abstracção. Na conferência de Jena, depois de atribuir um papel bem modesto ao artista, enquanto *mediador* das forças da Natureza, o pintor esclareceu o seu ponto de vista sobre esta questão:

*Obras que podem ter o nome abstracto de construção, mas que poderão ter nomes concretos como estrela, vaso, planta, animal, cabeça ou pessoa, segundo as associações comparativas que podem provocar.*⁷⁰²

Foi esta *nova dimensão*, alargada ao livre movimento do Cosmos, que caracterizou a pintura de Klee. Trata-se de uma pacífica, saudável e imaginativa convivência entre forma abstracta e forma realista, cada uma interagindo com a outra. Foi assim diluída a fronteira culturalmente aceite durante séculos e que também Worringer procurou desmistificar.

- **Um ponto atrevido: a origem da linha. Energias estruturantes e construtoras da forma**

Ao atribuir ao ponto um estatuto metafísico, Klee comparou-o a uma semente que o artista lança à terra para que germine e dê frutos. Também Kandinsky imaginou o ponto, enquanto *força intrínseca*,⁷⁰³ fecundando espiritualmente o Plano Original. Ora, em Klee, o elemento primordial da forma estava neste ponto que se atreveu – *geritze Punkt (ponto atrevido ou estimulado*⁷⁰⁴), enquanto *energia latente*⁷⁰⁵ – a comportar-se como linha, tornando-se o elemento estruturante da forma e da sua delimitação.

Sendo a construção do organismo formal a tarefa prioritária do artista, intermediário divino, foi atribuído então ao ponto a função de semente, capaz de ser estimulada a agir. A germinar. Klee falou dela aos seus alunos, em Weimar, no dia 5 de Novembro de 1923:

⁷⁰¹ E. A. I, p. 262.

⁷⁰² E. A., p. 29.

⁷⁰³ P. L. P., p. 47.

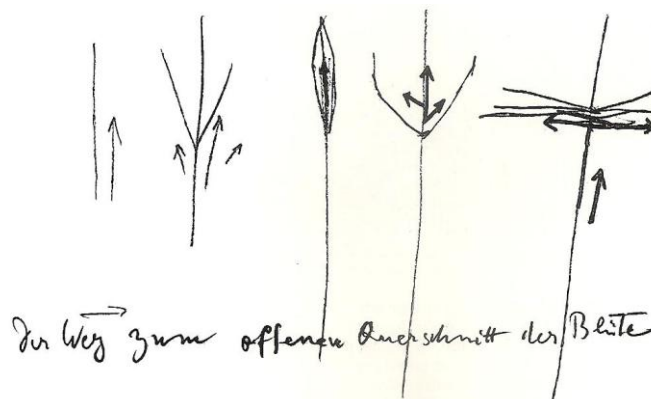
⁷⁰⁴ Ambas as traduções se aplicam, neste caso, pois o ponto tanto se atreve a mover-se, como também tem de ser estimulado por uma força exterior para o conseguir fazer.

⁷⁰⁵ *Le point stimulé, énergie latente.*
E. A. II, p. 25.

Je voudrais à cette occasion me servir de l'exemple de la graine. Malgré sa petitesse primitive, la graine est un centre de forces particulièrement chargé d'énergie. Elle renferme en elle l'impulsion précise qui permettra la réalisation de formes parfaitement distinctes. L'une produira une violette, l'autre un tournesol, et tout cela ne procède pas du hasard ; à chaque fois, selon la graine utilisée, on aura de nouveau une violette ou un tournesol.

(On peut se fier à ce que les graines sont triées, emballées et étiquetées avant d'être vendues dans le commerce.)

Chaque graine est le résidu d'une espèce particulière et le talisman permettant la régénération de cette espèce.⁷⁰⁶



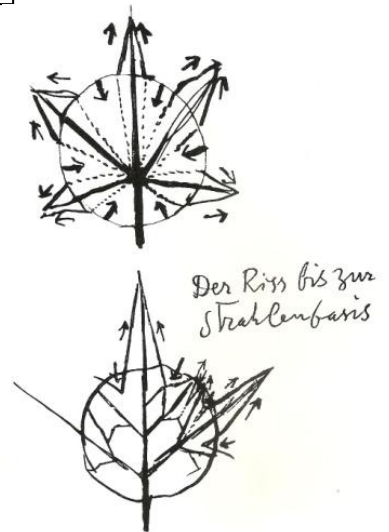
Paul Klee, A via para o corte transversal e aberto da flor

Da ponta do lápis sobre o papel surgia, em primeiro lugar, o ponto – *talismã* regenerador –, em segundo, o estímulo necessário – o movimento – para que o artista se atrevesse a desenhar – ou a intermediar – uma *forma viva*, organismo formal com as suas *funções vivas*. Neste sentido, não era despropositado que Klee pensasse que Deus (ou Natureza) se encontrava à venda em saquinhos de sementes.

Na verdade, o estudo da natureza kleeneano partiu deste ponto atrevido. Estimulado. Seminal. Cinzento. Cosmogénético. Instante atómico. Elemento primordial da forma. – Também o *Eu* na sua fase embrionária original, célula estaminal, é um ponto, observou Klee.

Fascinado pela metamorfose das plantas, tal como Goethe, Klee detectou a presença quer de *energias estruturantes (formgliederner)*,

cuja função permitia determinar a estrutura interna da forma natural, constituída pelas nervuras da folha, quer de *energias construtoras de formas (formbildender)*⁷⁰⁷. A partir do movimento de circulação da seiva,



Paul Klee, O recorte até à base dos raios

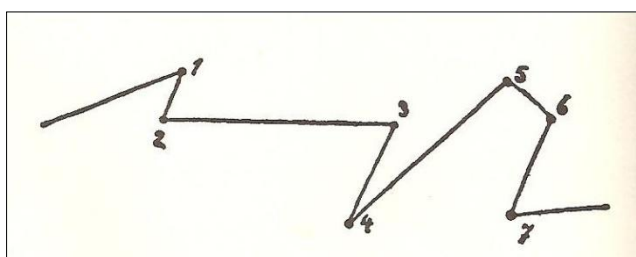
⁷⁰⁶ *op. cit.* p. 25.

⁷⁰⁷ *op. cit.* p. 25.

eram definidas as características do contorno, neste caso da folha de plátano, em forma de estrela com cinco bicos.

Contudo, este estímulo a que o ponto estava sujeito podia também manifestar-se noutra situação: quando em vez de um, dois pontos davam origem a um segmento de recta. *Energia linear* com princípio e fim.

*Line. A point discharges its tension towards another point. The casual principal is the will inherent in reciprocal tension. Essence of a dimension.*⁷⁰⁸



Paul Klee, *Uma linha activa retardada, movendo-se entre determinados pontos*

Sendo assim, o comportamento do ponto podia determinar o início e o término do seu movimento sobre o plano. Ao imobilizar-se no espaço-tempo, o ponto assumia a sua categoria, aparentemente estática, de *energia latente*. Significa isto que a mão que desenha e que estimula o ponto a mover-se, a atrever-se, pode funcionar, ora como acelerador, ora

como travão. Tudo depende do impulso do gesto, cuja energia, ao esgotar-se, faz com que a linha interrompa, suave ou abruptamente, o seu percurso com um ponto final, expressão de um destino previamente traçado e para o qual o ponto se sente irremediavelmente estimulado. Numa perspectiva cósmica, o ponto manifestava a sua intenção de fecundar a matéria. Na verdade, o seu próprio atrevimento sexual: *tornar-se linha*, perturbando a matéria.

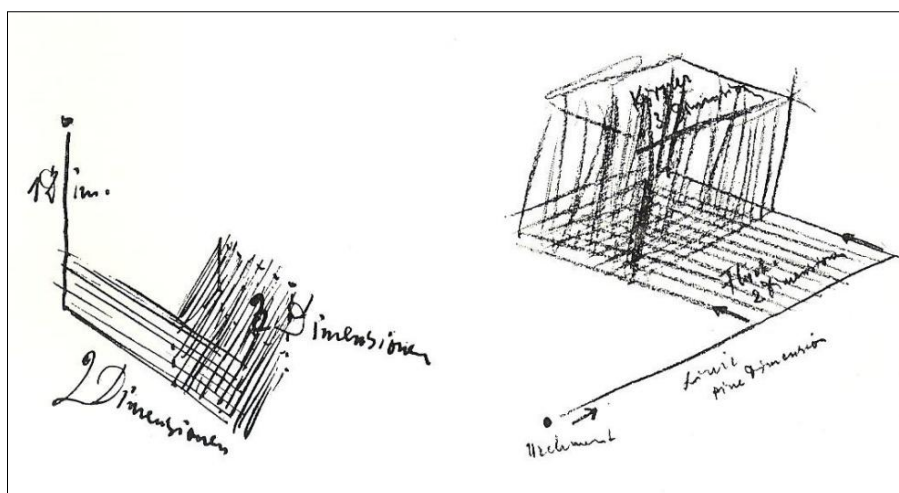
*Le point n'est pas dénué de dimension, c'est un élément de la surface infiniment petit, qui, en tant qu'agent, exécute le mouvement zéro, c'est-à-dire qu'il est immobile.*⁷⁰⁹

Sendo assim, o *ponto material* não corresponde à nula duração, pois só o *ponto geométrico* pode ser considerado *ponto morto*. Fora do espaço-tempo. Neste sentido, o *ponto material* é um instante espacializado no espaço. A evolução do ponto para a linha, da linha para a superfície e da superfície para o volume, implica deslocação, movimento.

⁷⁰⁸ E. A. I, p. 125.

⁷⁰⁹ E. A. II, p. 301.

Quando um ponto se torna movimento e linha, isso requer tempo. O mesmo acontece quando uma linha se transforma em superfície. Do mesmo modo, quando as superfícies se movem para formar espaços.⁷¹⁰



Paul Klee, a linha, uma dimensão, o plano, duas dimensões, o volume, três dimensões.

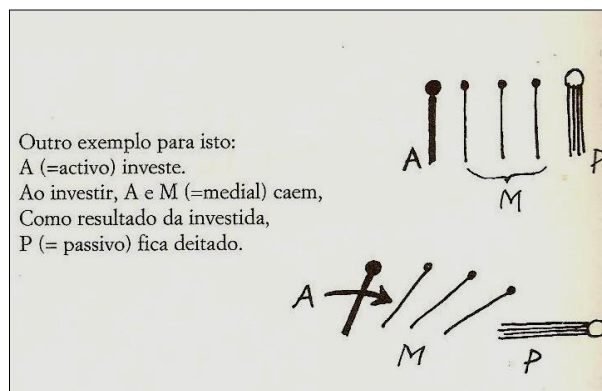
Neste sentido, observou Klee, a linha não é mais do que o *resultado de duas superfícies* ou *uma horizontal à altura do olhar*. Portanto, no seu *estado puro*, ela não existe, concluiu. Ela resulta do movimento, do tempo. Mas se imaginarmos um cordel atado a um balão, o que é senão uma linha? O que é afinal uma linha?

- **Uma leitura musical do espaço-tempo pictórico**

A *mecânica pictórica* traduz o pensamento musical de Klee. Ele considerava possível ler visualmente o movimento, pois a pintura era composta de *momentos formais*.

Para explicar aos alunos a estrutura gramatical, com as *funções activa, medial e passiva*, Klee recorreu ao exemplo do som. Quando o músico interpreta uma nota, uma frase ou peça musical tem de controlar o ataque, em *A*, o corpo, em *M*, e a queda do som, em *P*.

– *Que gradações, desde uma simples nota a uma sinfonia cromática luxuriante!* observou Klee na conferência de Jena, referindo-se aos movimentos tonais e cromáticos, pensados musicalmente. Para os exemplificar, recorreu à representação de setas.

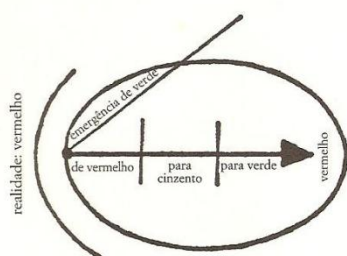


Outro exemplo para isto:
 A (=activo) investe.
 Ao investir, A e M (=medial) caem,
 Como resultado da investida,
 P (= passivo) fica deitado.

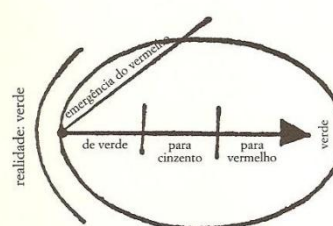
Paul Klee, leitura gráfica do som.

⁷¹⁰ E. A., p. 41.

A seta cromática vermelho-verde



A seta cromática verde-vermelho



Paul Klee, *Setas cromáticas*

Ora, Kandinsky desejava, conforme exposto, que a pintura tivesse o seu *baixo contínuo*,⁷¹¹ o que, em música, diz respeito a uma harmonia orientadora da linha melódica.⁷¹² Referindo-se a Goethe e à sua *expressão profética que parece anunciar a situação actual da pintura – ponto de partida da sua evolução*,⁷¹³ o pintor estava certamente a pensar na necessidade urgente de criar uma gramática visual para a pintura, independente de cânones de *beleza exterior*: 1º a cor; 2º a forma,⁷¹⁴ sublinhou. Trata-se dos meios mais puros da *mecânica pictórica*, sobre os quais também Klee reflectiu, estabelecendo que a cor encontrava no fenómeno do arco-íris a norma fundamental da *pureza cromática*. A partir dele podiam ser deduzidas todas as leis que regulam as ondas de luz, às quais a visão humana associa as cores que o olho está preparado para reconhecer. Do mesmo modo que o ouvido consegue reconhecer uma determinada gama de sons numa melodia.

Um arco-íris dividido em seis partes, um número presente na escala dodecafonista da música atonal de Schönberg. Ou no teclado cromático de Scriabine,⁷¹⁵ *uma experiência muito secundária que é apenas uma possibilidade entre outras*, observou Kandinsky, em *Do Espiritual na Arte. Secundária*, tendo em conta que seu objectivo era apenas *aumentar o efeito musical por meio do tom de cor correspondente*.⁷¹⁶

⁷¹¹ De acordo com Javier Arnaldo, este *baixo-conínuo* kandinskiano consistia precisamente em *plantearse las leyes que regulan en la representación los elementos pictóricos*.

Javier Arnaldo, *Analogías Musicales* in catálogo da exposição *Kandinsky y sus Contemporâneos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003, p. 15.

⁷¹² Por melodia entende-se:

Uma sucessão de notas, variáveis em altura, que tem uma forma organizada e reconhecível.

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 449.

⁷¹³ D. E. A., p. 63.

⁷¹⁴ *op. cit.* p. 63.

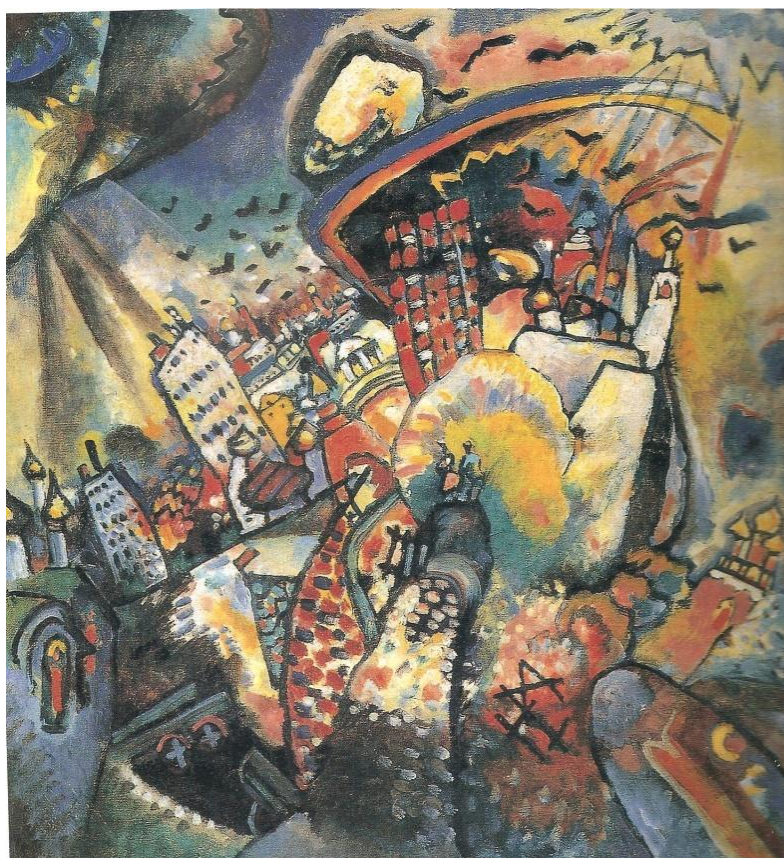
⁷¹⁵ Curiosamente, como aconteceu com Kandinsky, Alexander Scriabine, *a partir de 1905 sofreu influências da teosofia e da mística de Mme. Blavatski*.

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 650.

⁷¹⁶ D. E. A., p. 107.

Cerca de seis anos depois, de regresso a Moscovo, o pintor escreveu a Gabriele Münter, explicando o que pretendia com a sua experiência pictórica que devia entregar-se a um *guia infalível, o princípio de necessidade interior*, crucial para a sua gramática, baseada na sonoridade «inaudível» dos seus elementos:

*Gostaria muito de pintar uma grande paisagem moscovita – tirar elementos de todo o lado e reagrupá-los num quadro – partes fracas e partes fortes, e misturar tudo tal como o mundo é uma mistura de diversos elementos. Deverá funcionar como uma orquestra.*⁷¹⁷



Wassily Kandinsky, *Moscovo I*, 1916

Quer isto dizer que a Composição Pictórica devia organizar-se através de funções semelhantes às de uma orquestra. Sobre esta questão, um dos membros do grupo dos giselistas, nos anos de Munique, a baronesa von Werefkin, sublinhou o que, muito provavelmente, terá discutido com Jawlensky e com Kandinsky nas reuniões na casa da Giselastrasse:

*Quem puder transformar uma impressão visual num canto de cores é um maestro da visão.*⁷¹⁸

⁷¹⁷ *apud* Ulrike Becks-Malorny, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, 2007, p. 115.

⁷¹⁸ [...] *Quien puede transformar una impresión visual en un canto de colores es un maestro de la vision.*

Kandinsky e Klee foram mestres da visão. Enquanto músicos, ambos sentiram um forte apelo por ideias extra-pictóricas, encontrando analogias entre a Composição Musical e a Composição Pictórica, conforme temos vindo a demonstrar.

Em Novembro de 1923, numa aula em Weimar, provavelmente depois de ter discutido com Kandinsky sobre este assunto, Klee também se referiu à *necessidade interior como base da construção da forma (Die innere Notwendigkeit als Basis der Formbildung)*.⁷¹⁹ Não admira, portanto, que Pierre Boulez tenha encontrado nos escritos de Klee uma inspiração para o seu trabalho, pois constituíam, na verdade, uma leitura musical do espaço-tempo pictórico:

*Les exemples que j'étais en train de déchiffrer avaient rarement quelque chose à voir avec de la musique, souvent rien, mais il y avait toujours des conséquences à en tirer pour mon propre travail.*⁷²⁰

- **Uma lógica de alternância: função *activa, medial e passiva*. Norma e irregularidade.**

Klee considerava o desenho uma arte de depuração,⁷²¹ pois a linha constituía o elemento visual mais limitado, isto é, aquele cuja essência era apenas a sua dimensão. À linha seguiam-se, por ordem crescente de complexidade, o claro-escuro que, para além de ser avaliado enquanto dimensão, podia ainda ser pesado enquanto quantidade de luz e de sombra. E, por fim, a cor, à qual ainda se podia acrescentar, para além da dimensão e da tonalidade, o timbre. Ou seja, aquilo que, na música, significa *Klangfarbe*, a cor do som; aquilo que distingue a qualidade do som ou voz de um instrumento ou de um cantor, por exemplo, a flauta do clarinete, o soprano do meio-soprano.⁷²²

No entanto, a linha, embora mais limitada, enquanto noção geométrica, apresentava efeitos estéticos essenciais para a construção da forma. Klee, mestre nesta arte de depuração, adoptou um traço simples, esquemático e espontâneo, mas cuja expressividade se baseou, em muito boa parte, na análise do comportamento atrevido e dinâmico do ponto. Vejamos alguns exemplos desta actividade linear:

apud Javier Arnaldo, *Analogías Musicales* in catálogo da exposição *Kandinsky y sus Contemporáneos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003, pp. 38-39.

⁷¹⁹ E. A. II, p. 25.

⁷²⁰ Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 8.

⁷²¹ Alusão de Klee a uma afirmação de Max Liebermann, pintor e gravador alemão que, entre 1899 e 1911, colaborou na formação da *Berliner Secession*.

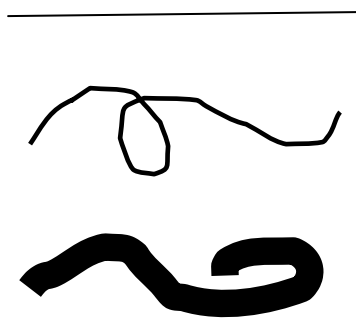
E. A., p. 24.

⁷²² Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 732.

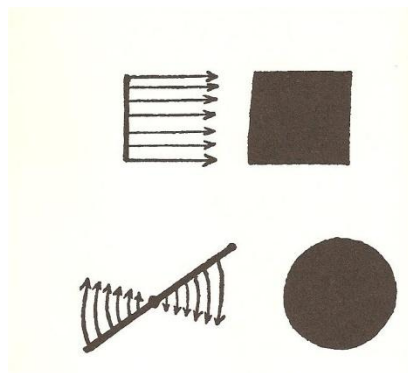
As proporções no campo linear podem depender, por exemplo, dos ângulos: esses movimentos angulosos em ziguezague, em oposição a um traçado linear mais horizontal, provocam ressonâncias expressivas opostas.

E do mesmo modo, nesta perspectiva ideal, é também diferente o efeito produzido por dois casos de configuração linear onde, por um lado, é visível uma coesão forte e, por outro, uma dispersão frouxa.⁷²³

Trata-se de *ressonâncias expressivas* que produzem um determinado efeito estético que, podia, eventualmente, depender do material riscador, muito importante, por exemplo, em relação à espessura do traço: um risco fino, *energia linear* desenhada por um lápis de ponta afiada; um risco grosso, *energia de superfície* desenhada por um lápis de ponta pouco afiada; por fim, uma mancha, *energia de espaço* resultante, por exemplo, da acção de um pincel. A origem da superfície podia estar ainda na deslocação da linha, cuja passividade decorre precisamente da sua própria anulação, como acontece no caso do quadrado e do círculo, pintados de negro, como podemos observar na imagem à esquerda.



Espessura do traço.



Paul Klee, *Formação activa de uma superfície*

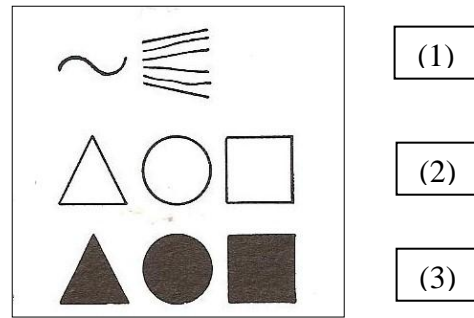
Mas seria possível definir uma harmonia orientadora, a partir da qual se pudessem criar infinitas combinações visuais de linhas ou de superfícies, por exemplo?

Klee resolveu esta questão através de uma organização estrutural muito simples que partiu das formas geométricas principais – circunferência, quadrado e triângulo. Não se preocupou em associá-lhes cores. Como o fez Kandinsky. Mas antes em associá-las ao *movimento formal* e às funções da linha.

Assim sendo, na circunferência, detectou um movimento livre, no quadrado e no triângulo, movimentos condicionados pelos vértices. Interessava-lhe conhecer o *modus operandi* natural, as funções das energias estruturantes que constroem formas pentagonais como a folha de plátano, cujas propriedades geométricas a matemática se encarregou de definir.

⁷²³ E. A., p. 29.

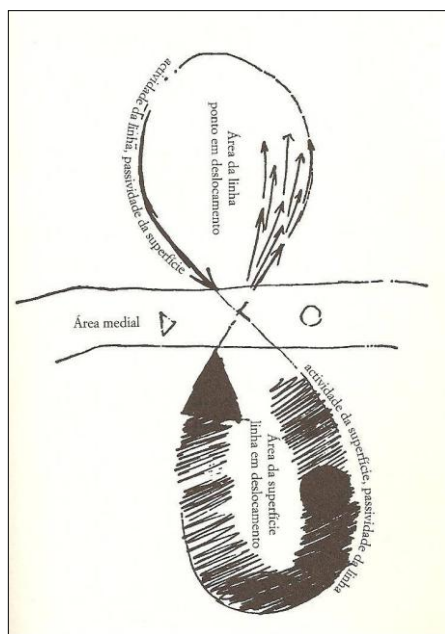
Na gênese destas três formas geométricas principais estavam implícitas três funções essenciais – *activa, medial e passiva* – as quais, neste caso, determinavam três tipos de caracteres mecânicos: *linearen (lineares) (1), medialen (mediais) (2) e flächigen (superficiais) (3)*. Exemplificando, respectivamente, Klee veio apresentar, na imagem à direita, um grupo de linhas abertas (1) e dois grupos de linhas fechadas (2) e (3).



Paul Klee, caracteres mecânicos.

Em relação aos exemplos 2 e 3, as linhas podiam funcionar enquanto contorno (2) ou deixar de funcionar enquanto linearidade (3), dando origem ao efeito de superfície.

Destas *ressonâncias expressivas* derivavam, portanto, dois pontos de vista opostos, em relação ao seu funcionamento: *linear e de superfície*. Entre eles, um ponto de vista que estabelecia uma ponte, *área medial*, como a função de *interlúdio*⁷²⁴ na música.



Paul Klee, *Actividade e passividade da linha e da superfície*

Estamos, portanto, perante uma lógica de alternância. Ou seja, sob o ponto de vista linear, se a linha se encontra *activa*, enquanto contorno, a superfície permanece *passiva*. Sob o ponto de vista da superfície, o contrário: se a linearidade é anulada – tornando-se, por esse motivo, *passiva* –, a superfície sai favorecida, activando-se.

Se o preenchimento interior da forma, de uma circunferência, por exemplo, provocar o nascimento de uma superfície, neste caso, de um círculo, o *carácter linear* perde o conflito e o *carácter superficial*, ganha-o. O que acontece é que os caracteres trocam de posições numa determinada lógica formal. Ora um, ora outro. Conforme exposto. Esta bipolaridade constitui a estrutura da gramática kleeana, pois os elementos visuais estão subordinados a *funções vivas*, organizadas em alternância. O que significa que os elementos interagem, modificando-se consoante o pólo estrutural a que pertencem.

Os exercícios propostos permitiam que Klee demonstrasse aos seus alunos como as normas não serviam para ser aplicadas rigidamente como se fossem ladrilhos de um chão de mármore, por exemplo. Pois, na pintura, a geometria constituía apenas uma determinada harmonia orientadora.

⁷²⁴ *Peça musical tocada entre outras peças, como uma passagem de órgão tocada entre os versos de um hino, ou entre actos de uma peça, ou entre cenas de uma ópera [...].*

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 349.

Vejamos o caso do tabuleiro de xadrez. Klee criou inúmeras variações a partir da sua estrutura geométrica rigorosa e da sua natureza quadrangular. Deste modo, deu origem a uma espécie de xadrez orgânico.



Paul Klee, *Tabuleiro de cor*, 1930

No Bauhaus, o mestre da forma não pretendia avaliar conhecimentos de geometria dos seus alunos, mas sim a sua capacidade de aplicá-la enquanto *ressonância expressiva*. Assim sendo, as formas não deviam ser traçadas a regra e esquadro, como no tabuleiro de xadrez, demonstrando deste modo as propriedades geométricas do quadrado. Na verdade, a estrutura orgânica pretendida não coincidia exactamente com a norma geométrica mas, contudo, derivava da sua aplicação, ou seja, obedecia-lhe enquanto princípio orientador.

Aliás, encontramos nos planos de aulas de Klee o apelo à desobediência das normas em si, tendo em vista o desenvolvimento da criatividade, criando irregularidades através da produção de organismos formais:

Rules made to be broken:

divisive formation (pictorial division)

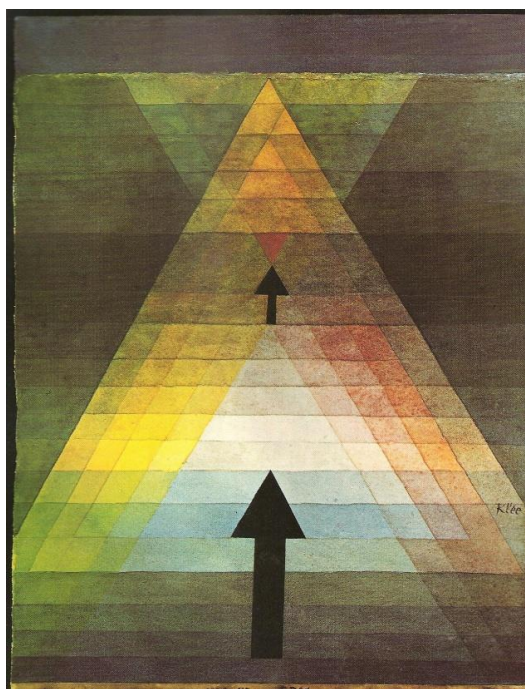
multiplying formation (pictorial multiplication)

form as addition (pictorial addition, combined by summation)

form as subtraction (pictorial subtraction, definitely separative)⁷²⁵

Este «saber quebrar a norma», as medidas absolutas no espaço e no tempo, define um dos grandes desafios que Klee propôs aos aprendizes da forma. As duas matemáticas a que também Kandinsky aludiu: a dos sentidos (a irregularidade) e a das fórmulas (a norma).

- **A poética do movimento e da temporalidade no espaço: a flecha, o pêndulo, a balança, o pião e o equilibrista.**



Paul Klee, *Eros*, 1923

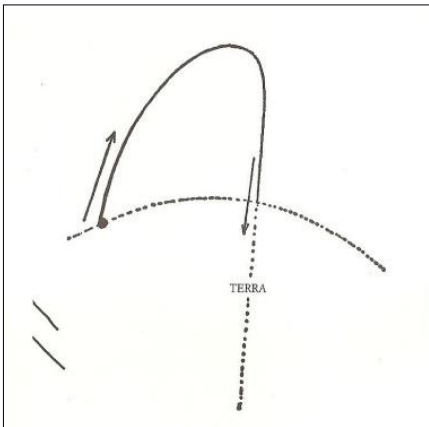
*O pai da seta é o pensamento: como é que eu alongo o meu raio de alcance até um certo ponto? Para lá deste rio, deste lago, daquele monte!*⁷²⁷

⁷²⁵ E. A. I, p. 159.

⁷²⁶ *En analysant ainsi une réalité, en conceptualisant par les flèches un univers où les forces sont en jeu, la flèche devient elle-même une réalité. Une réalité dont Klee va partir pour découvrir une poétique de la flèche.*

Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 151-152.

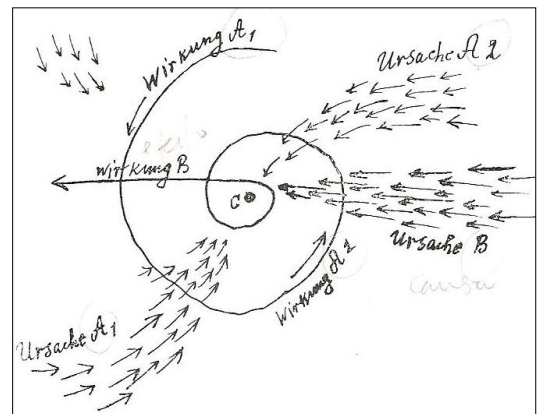
⁷²⁷ E. A., p. 150.



Paul Klee, *Curva terrestre que termina como recta (teoricamente, no centro da Terra)*

A poética da seta está relacionada com o alargamento do pensamento ao Cosmos e com a possibilidade de trazer para a pintura o seu livre movimento, pois este símbolo ancestral representava para Klee *a synthesis of cause and effect*.⁷²⁸ Ou seja, causa enquanto estímulo. Movimento, enquanto efeito. Causa enquanto ponto, *energia latente*. Efeito, enquanto linha, *energia linear*, elemento estruturante e construtor da forma, conforme exposto. Causa enquanto arranque do som, efeito enquanto corpo, e, por fim, a sua queda inevitável para o centro da Terra, em termos gravíticos.

Na imagem à direita, vejamos um outro exemplo que pretende ilustrar a *síntese da causa (Ursache) e do efeito (Wirkung)* no movimento. O *efeito A 1*, uma espiral, sofrendo a acção de duas forças concêntricas (*causas A 1 e A2*) e de uma terceira força (*causa B*) que vai alterar o efeito inicial para um novo efeito (*efeito B*). Contrariando as expectativas iniciais, a espiral desviou-se em direcção ao infinito. A chuva de setas de tendência excêntrica (*causa B*), ao desafiar as outras duas *forças hostis ao movimento (causas A1 e A2)*, pois concorrem para o ponto central (C) (estático), inverte a tendência concêntrica da espiral, dando origem ao referido *efeito B*: um comportamento favorável ao domínio cósmico.



Paul Klee, *Síntese da causa e do efeito*

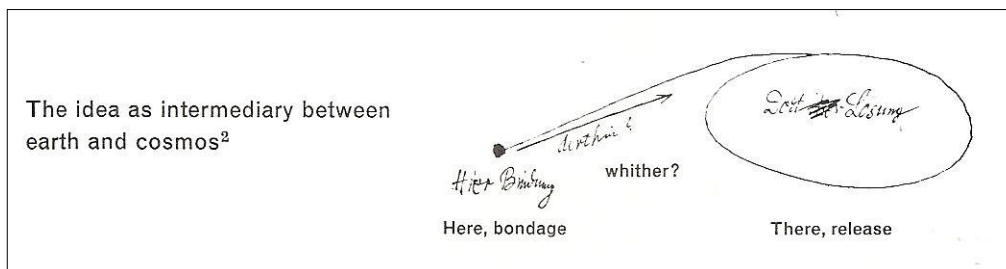
Klee serviu-se da representação da flecha para exemplificar a estrutura dualista e complementar da gramática visual, «unidade dual», nomeadamente o conceito de *tensão terrestre-cósmica*, referindo-se ainda à existência humana, sujeita a um jogo de forças opostas:

A capacidade ideal do ser humano para medir como lhe apraz o que é deste mundo e do outro e, ao contrário, da sua impotência física, a origem do trágico humano. Este conflito entre poder e impotência constitui a ambivalência da essência do humano. Metade do ser humano tem asas e a outra metade tem grilhões.

⁷²⁸ E. A. I, p. 419.

O pensamento como intermediário entre terra e mundo. Quanto mais longa a viagem, mais sensível o trágico. O ter de se tornar movimento em vez de o ser.⁷²⁹

Ou seja, o ter de vencer a imposição vertical do fio-de-prumo, tornando-se movimento, em vez de ser o movimento em si mesmo, como acontece apenas no domínio cósmico.



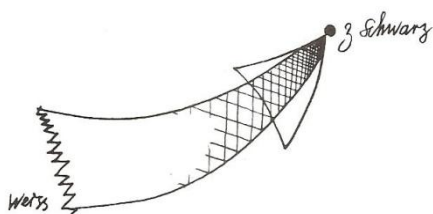
(2)The concept of "terrestrial cosmic tension" (terrestrial-static, cosmic-dynamic).

Paul Klee, «Entre» a Terra e o Cosmos, a ideia.

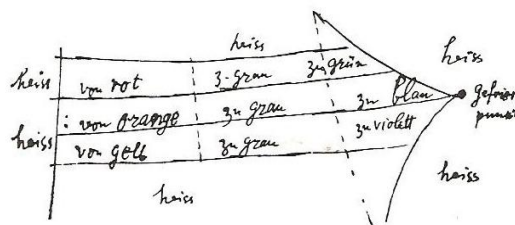
Meio prisioneiro da gravitação, meio livre, com *asas*, enquanto parte integrante do próprio movimento contínuo do Cosmos, o homem recorreu à possibilidade de lançar a flecha, constituindo-se assim como *intermediário*, enquanto pensamento, entre *metades* complementares, como a Terra e o Cosmos.

A poética humanista da flecha aponta precisamente para a busca de soluções de *compromisso* ou de equilíbrio, colocando o homem perante a sua natureza dualista. *Meio-meio*. Como uma ponte entre duas margens. Como a parte da Composição Musical que é tocada entre as várias secções da obra, *interlúdio*.

Klee utilizou ainda a representação da seta para exemplificar o movimento tonal e o movimento cromático. Por exemplo, uma seta *negra* que parte do branco até atingir a ausência total de luz, o preto. Ou ainda *setas quentes e frias*, do vermelho ao verde, do laranja ao azul, do amarelo ao violeta. Na zona intermédia, o cinzento. Ponto de equilíbrio, *compromisso* (ponte) entre opostos.



Paul Klee, Seta preta

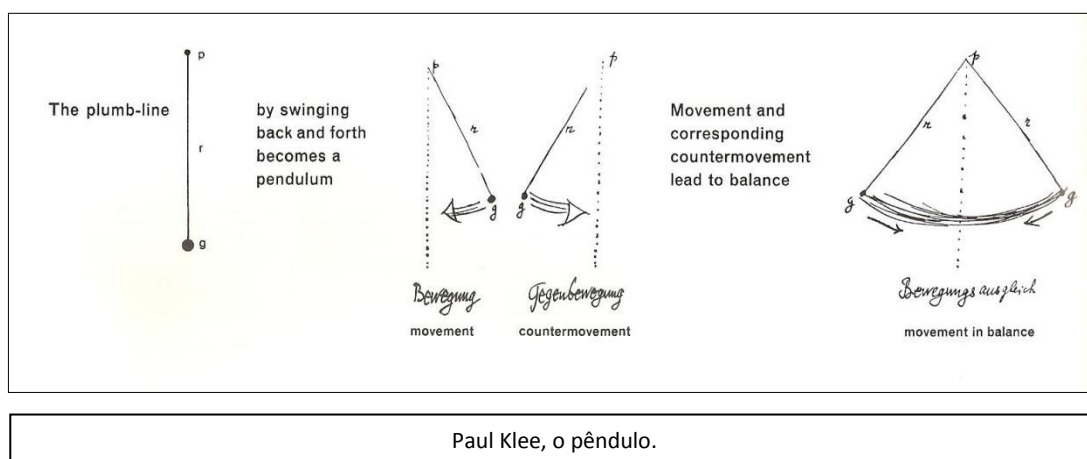


Paul Klee, Arrefecimento cromático

⁷²⁹ E. A., pp. 150-151.

Nestas duas setas, Klee sintetizou, por um lado, a causa da visão humana, a luz visível, por outro, os seus efeitos produzidos na mente: a quantidade de sombra – claro-escuro – e a qualidade cromática – cores quentes e cores frias – associada a cada uma das ondas de luz. Engenhosamente elaboradas, estas ilustrações demonstram até que ponto o pensamento visual de Klee se tornou visível, contribuindo para clarificar as suas ideias, integrando-as numa poética dinâmica e humanista, com algumas analogias musicais, como no caso do pêndulo, *a very interesting little instrument*⁷³⁰, observou Klee. Sobre o qual esclareceu:

*Do fio-de-prumo nasce o pêndulo, através de um movimento de vaivém.*⁷³¹



Trata-se de um instrumento de medida que consiste num peso suspenso por uma linha oscilante a partir de um ponto fixo – o centro de uma circunferência. Esta oscilação funciona através de uma sucessão de raios no espaço-tempo. Unidades de medida espaço-temporal. Para além de manifestar uma função temporal, ou rítmica, o movimento do pêndulo simboliza ainda o pensamento categorial por opostos, que ora oscila para um lado, ora para outro, bem como o equilíbrio «entre» opostos, neste caso, o exemplo de um movimento e de um contra-movimento. Vaivém. Um compromisso «entre» o domínio terrestre e o domínio cósmico:

*In between statics and dynamics, lies an intermediate realm, whose symbol, the pendulum, represents a compromise between the two realms.*⁷³²

⁷³⁰ E. A. I, p. 386.

⁷³¹ E. A., p. 147.

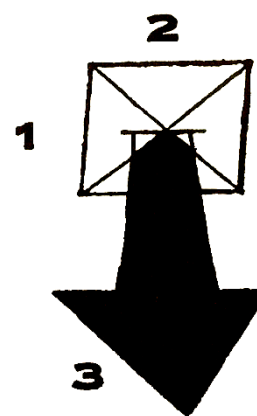
⁷³² E. A. I, p. 387.

Quer isto dizer que o pêndulo exemplificava a posição ideal protagonizada pelo *domínio intermédio*, ou seja, pela necessidade estabelecer uma ponte entre forças complementares. O que significa, nas palavras de Klee, um *compromisso, miraculoso*.⁷³³ «Entre» = fio-de-prumo, a palavra-chave de um universo dualista complementar, a possibilidade de realizar outra síntese crucial para a gramática visual e o funcionamento dos seus elementos:

*Seen in cosmic terms the earth provides the basis for a static-dynamic synthesis.*⁷³⁴

Ora, esta tensão constitui precisamente o *pré-requisito* para o movimento, tendo em conta que o repouso é a norma no domínio terrestre e o movimento a norma no domínio cósmico. Assim sendo, Klee considerava que existiam três *elementos mecânicos* essenciais que regulam o domínio estático: vertical, horizontal e diagonal. O cruzamento entre vertical e horizontal pertencia à *pura estática terrestre* e o cruzamento entre diagonais e vertical à *estática ideal (tensão terrestre-cósmica)*. O que quer dizer que, em relação ao pêndulo, o movimento na sua continuidade cósmica se manifestava nos raios oblíquos oscilantes entre 0º e 180º, excepto nos dois raios estáticos: vertical e horizontal, que formam entre si ângulos de 90º.

O raio horizontal ilustrava ainda o movimento e contra-movimento da esquerda para a direita, a primeira dimensão. O raio vertical de baixo e para cima (*momentum*⁷³⁵), a segunda dimensão. E os raios diagonais, de trás para a frente, a terceira dimensão. A unidade de tempo é marcada mecanicamente no movimento do pêndulo, enquanto a temporalidade constitui a quarta dimensão no espaço, pois como observou Klee:



Paul Klee, as três dimensões.

*A linear figure takes time. [...] The longer a line, the more of time element contains.*⁷³⁶

Mas os movimentos que conduzem ao equilíbrio ou nele terminam – na vertical – não são livres, observou Klee. Pois, precisamente, a verticalidade impõe-lhes o imperativo estático, manifestado pelo fio-de-prumo.

⁷³³ “The miraculous pendulum.”

The pendulum is an expression of temporal unity, a compromise between movement and counter-movement, the symbol of mediation between gravity and momentum.

op. cit. p. 387.

⁷³⁴ *op. cit.* p. 353.

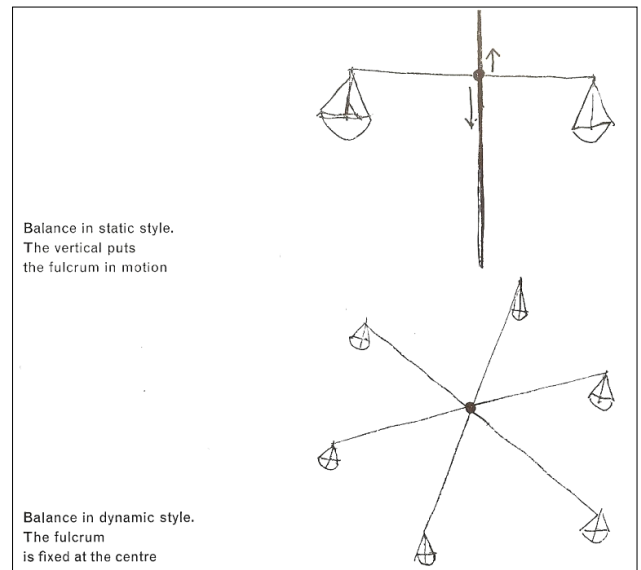
⁷³⁵ *The main tensions move in two directions, upward and downward: gravitation and as countermovement, momentum.*

op. cit. p. 399.

⁷³⁶ *op. cit.* p. 340.

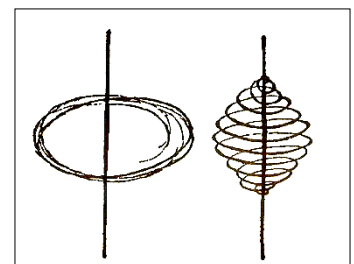
Enquanto no *estilo estático* é a relação entre vertical e horizontal que imprime movimento ao *ponto de equilíbrio*, no *estilo estático-dinâmico*, o *ponto de equilíbrio* está circunscrito num ponto fixo, em torno do qual se desenvolve um movimento contínuo (circunferência). Como é possível observar na imagem à direita.

Quer isto dizer que, no *estilo estático*, o ponto serve de charneira para peso e contra-peso, enquanto, no *estilo estático-dinâmico* o ponto encontra-se situado no centro da circunferência, mantendo a linha curva em constante rotação através da tensão entre força centrífuga e força centrípeta.

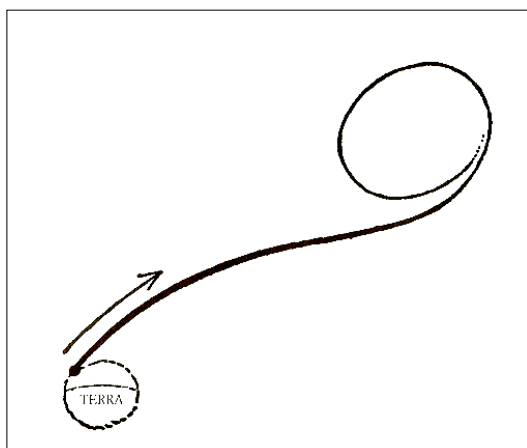


Paul Klee, balança.

Estamos perante relações geométricas que exemplificam o universo dualista, neste caso, através da balança, bem como o movimento contínuo da circunferência e dos seus raios, descrevendo 360º em torno de um ponto fixo. Ou ainda, como no caso do pião, rodopiando segundo um movimento giratório horizontal, tridimensional, em torno do fio-de-prumo, até cair, desequilibrado.



Paul Klee, movimentos tridimensionais do pião.



Por todos estes motivos, *estático* significava *em repouso* ou *movimento condicionado (finito)*, e *dinâmico*, *em movimento* ou *movimento incondicional (infinito)*.

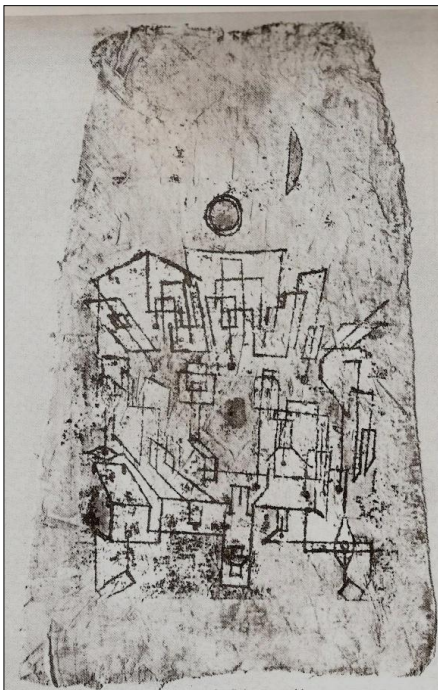
Paul Klee, *Ao contrário da curva terrestre, a curva cósmica afastar-se-ia cada vez mais da Terra enquanto movimento infinito, para depois se transformar em círculo ou pelo menos em elipse*

- **O movimento enquanto profundidade no espaço quadrimensional. A ilusão visual do tempo**

Para um pintor na Alemanha dos anos vinte, no século passado, a terceira dimensão constituía um problema em aberto, pois a perspectiva central permitia apenas criar uma ilusão de óptica, muito semelhante à percepção de uma imagem parada no espaço-tempo. Uma técnica científica com objectivos «realistas» que vinha do Renascimento italiano.

Ora, para sugerir a profundidade, Klee propôs aos seus alunos aquilo que vinha experimentando na sua pintura, ou seja, um jogo de diferentes pontos de vista que se deslocavam de acordo com a posição de um observador imaginário. O objectivo era produzir o efeito de movimento (temporalidade), sobretudo em duas situações: por um lado, através da criação de um *único ponto de vista colectivo médio*,⁷³⁷ que resulta da síntese de vários pontos de vista. A percepção simultânea de vários ângulos de visão sugere movimento e, por conseguinte, tempo; por outro, a criação de um *ponto de vista vagabundo ou variável* (*Der wandernde oder veränderliche Gesichtspunkt*),⁷³⁸ ou seja, a combinação de vários pontos de vista independentes, obrigando o observador a imaginar a sua própria deslocação. Nesta última situação podia acontecer, por exemplo, a combinação entre vistas superiores e vistas inferiores, que permitem olhar a pintura tanto de cima para baixo, como o contrário. Como se pode observar em *Cidade Árabe*.

Os exercícios podiam passar pela omissão ou acentuação de diferentes partes do objecto, de acordo com



Paul Klee, *Cidade árabe*, 1922/29

perspectivas laterais ou verticais – vistas da esquerda ou da direita, de cima ou de baixo – bem como pela utilização de vários planos, sucedendo-se de acordo com um determinado ritmo.

Fosse como fosse, era preciso introduzir *liberdade no movimento*, criando a ilusão de um espaço móvel, não apenas a três dimensões, mas a quatro. Ou seja, um espaço em que a mobilidade do olhar imprimia à composição uma ilusão de temporalidade. Na verdade, tratava-se de um tipo de representação do espaço em movimento que a perspectiva central não permitia concretizar.

Se Klee conseguiu adequar diversas técnicas de sugerir o volume às necessidades de um espaço quadrimensional, onde a espacialização do tempo era sugerida através de estruturas formais moventes, neste aspecto, podemos concluir que o espaço e o tempo pictóricos se correspondem verdadeiramente.

Em suma, ao movimento de interpenetração, de sobreposição ou de

⁷³⁷ *Synthesis of spacio-plastic representation and movement: six viewpoints can be unified and combined into a single median collective viewpoint.*

op. cit. p. 159.

⁷³⁸ *op. cit.* p. 157.

sucessão de planos, Klee atribuiu o nome de *Polifonia*,⁷³⁹ em alusão ao termo musical que significa *muitos sons* e que define uma técnica de composição, onde, por exemplo, duas ou mais vozes se desenvolvem simultaneamente, preservando, no entanto, um carácter rítmico e melódico individualizado. Não se tratava, portanto, de uma simples tradução musical, mas de um intercâmbio artístico que visa enriquecer a expressão plástica através da criação de códigos rítmicos e melódicos que, entre outras funções, produzem um efeito de polirritmia e de polifonia, respectivamente.

Klee contrapôs à perspectiva com um ponto de fuga – por analogia, música monofónica – as perspectivas com pontos de vista simultâneos, embora preservando também os seus ângulos de visão individualizados. Pierre Boulez reconheceu que as perspectivas móveis e simultâneas de Klee o elucidaram sobre um problema que, por exemplo, as partituras de Debussy e de Schönberg lhe tinham suscitado, nomeadamente nas obras: do primeiro, *La mer* (segundo andamento, *Jeux de vagues*) e, do segundo, *Pièces*, opus 16, para orquestra. Klee pensou visualmente através da música, a face oculta das lições do Bauhaus, permitindo que Boulez encontrasse na pintura, aquilo procurava na música:

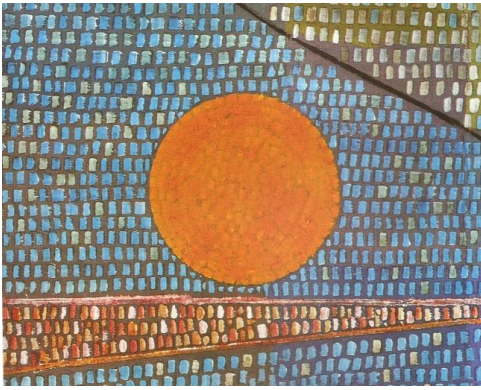
*Ces œuvres [as obras referidas anteriormente] présentent une certaine réalité musicale, due à l'écriture, à la thématique, au développement des thèmes, à l'harmonie, etc., mais cette réalité musicale, cet objet musical est vu au travers de diverses perspectives sonores qui seront développées dans différents groupes d'instruments. Tel groupe va accentuer le relief de la ligne mélodique, tel autre aura pour charge de donner un tissu acoustique à toute l'harmonie. Et il va se produire des changements de perspective en ce sens que le temps va jouer dans cette perspective.*⁷⁴⁰

Talvez Klee tenha percorrido o percurso inverso ao de Boulez e tenha encontrado na música aquilo que procurava na pintura. Neste sentido, alguns procedimentos que Klee aplicou na sua obra pictórica revelam até que ponto estava interessado em organizar visualmente o espaço-tempo pictórico. Vejamos alguns princípios dessa metodologia teórico-pedagógica que visava criar a ilusão da terceira e da quarta dimensão, mas agora aplicados ao fazer pictórico.

⁷³⁹ *Muitos sons. Música na qual várias partes vocais ou instrumentais simultâneas são combinadas de modo contrapontístico, em oposição à música monofónica (uma só melodia) ou música homofónica (uma linha melódica com acompanhamento).*

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 554.

⁷⁴⁰ Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 65.



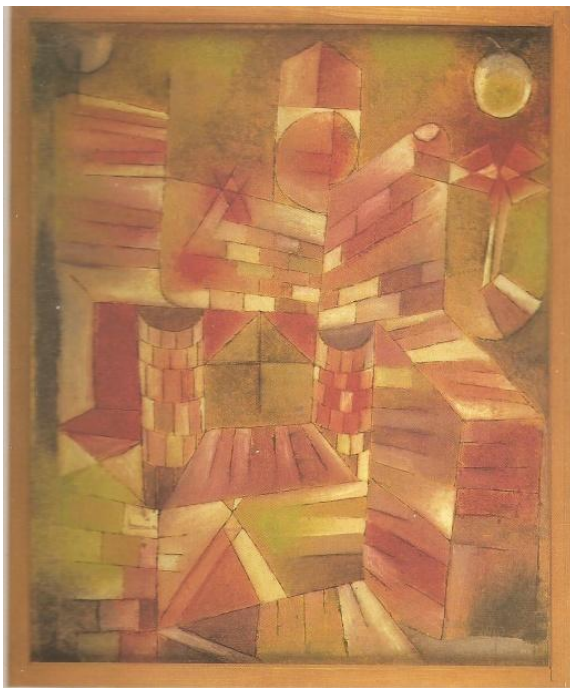
Paul Klee, *Ad Parnasum* (pormenor), 1932

1. Tratamento do fundo em relação à última camada de tinta, geralmente constituída por uma trama de pequenos tracinhos.

Klee interpretou pictoricamente as notas em *Staccato* através de pinceladas mais ou menos próximas umas das outras, obedecendo a um determinado ritmo.⁷⁴¹ Ou seja, como se passa na música com os sons curtos (ou destacados), mas sempre cumprindo o tempo estabelecido para o tema musical.

Aliás, Pierre Boulez comparou esta estrutura de ritmos coloridos com o que Anton Webern fez na sua música:

*Pour signifier qu'une note remplit une certaine durée il [Webern] va non point la tenir mais la faire apparaître au moyen de notes staccato plus au moins rapprochées, c'est-à-dire plus au moins rapides, plus au moins lentes.*⁷⁴²



Paul Klee, *Arquitectura com janela*, 1919

2. A simultaneidade de pontos de vista e a sobreposição de planos imprimem movimento à Composição Pictórica. Sentem-se os ritmos, as diferentes velocidades e intensidades. As formas e as cores parecem mover-se, obrigando o olhar a subir e a descer. Em suma, a saltitar. A vaguear. A sentir o tempo, espacializando-se.

⁷⁴¹ O conceito de ritmo *abrange tudo quanto diga respeito ao aspecto temporal da música, distintamente a altura do som, ou seja inclui os efeitos de pulsações, acentuações, compassos, o agrupamento de notas em tempos, o agrupamento dos tempos em compassos, os agrupamentos de compassos em frases etc.*

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 599.

⁷⁴² *op. cit.* p. 29.



Paul Klee, *Rítmico*, 1930

3. Ritmos compostos por módulos que se distendem ou se contraem como o próprio espaço-tempo, acentuando o carácter orgânico das estruturas em relação à rigidez da forma geométrica. Como no caso do tabuleiro de xadrez. Como no caso do *Quadrado preto* de Malevitch, desenhado a régua e esquadro. Encomendado pelo telefone, desprovido de *vida espiritual*, como diria Kandinsky. Nesta Composição Pictórica, tratou-se de criar uma irregularidade, partindo da norma: o quadrado. A sua geometria deu origem a uma estrutura que serviu de base para a composição.



Paul Klee, *Fuga em vermelho*, 1921

4. Movimentos e contra-movimentos que permitem combinar uma sucessão de formas. Como no caso desta *Fuga*⁷⁴³ *em vermelho*, que alude a um tipo de Composição Musical, em que, grosso modo, as vozes, ou partes, imitam um tema.⁷⁴⁴ Existe, pois, uma evidente analogia com o procedimento musical, ou seja, a repetição de uma forma, «como se» as cores entrassem sucessivamente, perguntando e respondendo, através das suas diferentes tonalidades sobrepostas.

⁷⁴³ Fuga. Tipo de comp. contrapontística para um número determinado de partes ou «vozes» (assim designadas quer sejam vocais quer sejam instrumentais). Na fuga as vozes entram sucessivamente imitando-se entre si, a partir da primeira que introduz uma melodia ou frase curta a que se chama «tema» (este difere do «tema» de uma sonata pelo facto de ser curta e estritamente melódica). [...]

Os contrastes de tonalidades constituem um elemento importante na construção da fuga.

op. cit. p. 270.

⁷⁴⁴ Si je dis: une fugue comporte obligatoirement en sujet et un contre-sujet, le plan tonal consiste en une exposition sujet-réponse allant de la tonique à la dominante, ensuite en un divertissement conduisant au ton relatif, etc, Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 88.



5. Estruturas que lembram as linhas divisíveis de uma pauta musical onde interagem organismos formais de carácter individual. Nesta pintura observamos um camelo que parece passear nas linhas paralelas onde a música se escreve. As árvores parecem notas musicais, marcando e acentuando ritmos. Uma base *dividual* de natureza estática que Klee tornou expressiva através de linhas que sugerem apenas o seu paralelismo. Nelas se inscrevem, criando tensões tonais e cromáticas, um conjunto de formas (sons) que se repetem. O camelo é o solista.

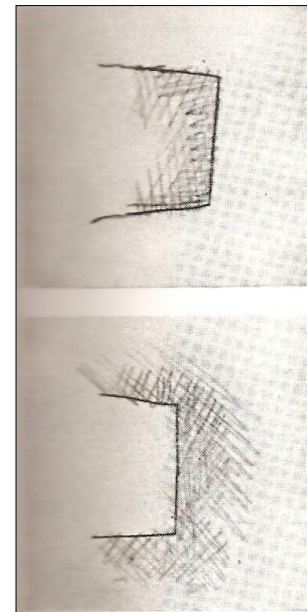
Paul Klee, *Camelo numa paisagem ritmada de árvores*, 1920

De facto, o fazer pictórico passa-se no espaço-tempo, ideia que começou a esboçar-se nos diários de Klee:

*La peinture polyphonique est en ce sens supérieure à la musique que le temporel y est davantage spatial. La notion de simultanéité s'y révèle plus riche encore.*⁷⁴⁵

Uma realidade musical que o pintor considerava não existir apenas na Arte, mas que, observou, *trouve son fondement et ses racines dans n'importe quel phénomène, partout. Ou seja, dans cette sphère de nature cosmique*⁷⁴⁶ que Klee nunca perdeu de vista na sua reflexão estética. Uma ideia, uma nota em *Staccato*, um traço, um girassol, um pássaro, constituem pedacinhos do Cosmos. Fazem parte do universo em expansão e a *pintura polifónica* representa uma pulsação cósmica.

Klee propôs ainda aos seus alunos o *tratamento positivo-negativo do relevo*, *Endotópico-exotópico*,⁷⁴⁷ que podia ser aplicado em trabalhos com progressões lineares, utilizando o contraste de claro-escuro através de traços justapostos. Como podemos observar na imagem à direita.



Paul Klee, *A sensação de vazio e de cheio*

⁷⁴⁵ J., p. 313.

⁷⁴⁶ *apud* Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 38.

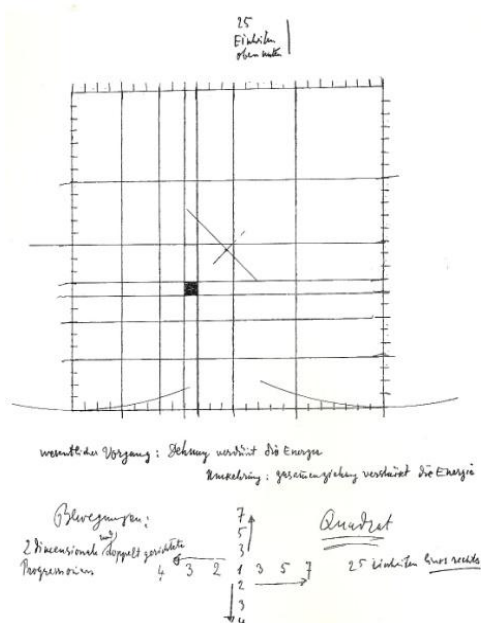
⁷⁴⁷ *Endotopic-exotopic*

These two principles of the positive-negative treatment of relief, applied to linear figures containing intersections.
E. A. I, p. 51.

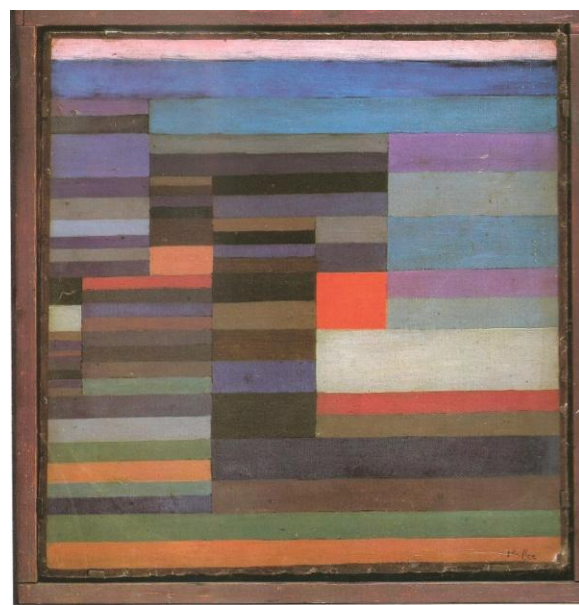
Fosse qual fosse a proposta gráfica, o objectivo era, nas palavras de Klee, criar a *projecção simultânea multidimensional, com sucessão temporal*.⁷⁴⁸ Justapondo planos. Cores. Traços. No entanto, os alunos deviam aperceber-se quão difícil era criar efeitos exclusivamente bidimensionais na superfície, ela própria com duas dimensões apenas. De facto, a ilusão tridimensional parecia estar sempre lá.

*Practical considerations in regard to space: the spatial character of the plane is imaginary. Often it represents a conflict for the painter. He does not wish to treat the third dimension illusionistically. Today a flat effect is often sought in painting. But if different parts of the plane are given different values, it is hard to avoid a certain effect of depth.*⁷⁴⁹

Ora, em certas circunstâncias, sublinhou Klee – ou seja, quando a *forma sem função* se caracterizava pela sua bidimensionalidade imóvel e inexpressiva – corria-se o risco de criar nada mais que um belo *tapete*. No entanto, era preciso arriscar. Desde logo, o movimento. A obsessão da espacialização do tempo. E um par de direcções reversíveis: cima-baixo, esquerda-direita. E um par de dimensões: altura e largura. Estes foram os meios que Klee seleccionou para trabalhar na superfície, na qual, como ele próprio sublinhou, os contrastes luminosos e cromáticos permitem, só por si, sugerir volume: trás-frente. Tratava-se de criar uma *sucessão temporal* orientada, cuidadosamente elaborada.



Paul Klee, valores de claro-escuro.



Paul Klee, *Fogo à tarde*, 1929

⁷⁴⁸ *Multi-dimensional simultaneity of projection, with temporal succession.*

op. cit. p. 155.

⁷⁴⁹ *op. cit.* p. 49.

Por um lado, a dificuldade de manter a bidimensionalidade na pintura, por outro, a ambição de ultrapassar as antigas regras da perspectiva. Através de *processos orgânicos*,⁷⁵⁰ Klee proporcionava ao observador a possibilidade de imaginar a quarta dimensão através de um *espaço fluido*, um desafio aos próprios hábitos da visão. A construção pictórica requeria o conhecimento de sofisticados procedimentos que permitiam e que pretendiam manipular o olhar. Se o movimento produz *o efeito de profundidade*,⁷⁵¹ observou Klee, esta foi a grande batalha estática-dinâmica que os seus alunos travaram, aplicando uma estrutura gramatical de alternância definida pelas coordenadas da *tensão estática-dinâmica*:

The horizontal in itself, purely as form, is perhaps already movement. However, it gives an impression not of movement, but of rest. Perhaps the form is mobile, but it is rest that is suggested. In discussions of statics, "lying" means to be inactive. Lying and working are not easily compatible. Movement can be situated within a certain tendency towards rest.

*The single form sleeps, but many sleepers together produce action.*⁷⁵²

De facto, os exercícios propostos nas aulas do Bauhaus apelavam a uma reflexão profunda sobre as potencialidades plásticas do movimento orientado, capaz de sugerir a ilusão visual do tempo.

- **Formações estruturais. Tensão entre o carácter *dividual (estático)* e o carácter *individual (dinâmico)* da forma**

Ora, para aplicar as funções implícitas na *tensão estática-dinâmica*, era possível recorrer à repetição de elementos ou módulos através de exercícios que visavam inventar *formações estruturais* a partir de determinados ritmos ou variações: *medidas de tempo (estático)* e *duração (dinâmico)*. Contudo, não se pretendia criar simplesmente padrões decorativos, mas antes reflectir sobre a possibilidade de conjugar o carácter *dividual* (mensurável) – a *norma* - e o carácter *individual* (vivo, orgânico e dinâmico) da forma - *irregularidade*.⁷⁵³ A espinha dorsal da *mecânica pictórica* kleeneana.

⁷⁵⁰ *With constructive dexterity such effects might be obtained from one position. But that is only one way and not the direct way of showing different things at once. This possibility was seriously discussed only after it had been used by artists who knew how to unify and combine organic processes.*

op. cit. p. 152.

⁷⁵¹ *One of the artist's basic problems is how to enlarge space.*

We do it by means of overlapping planes. [...] The mere facts of a side by side and one behind the other, argue the presence of behind-in-front. Here even boundaries are spatial, and progression always produces an effect of depth. Ever after Renaissance, perspective was used in the enlargement of space. It is an intellectual device.

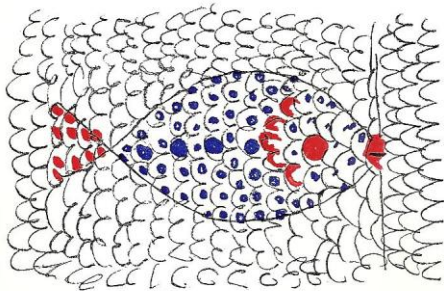
op. cit. p. 49.

⁷⁵² *op. cit.* p. 163.

⁷⁵³ *The notion of the norm provides a solid basis on which to consider the action in the picture as a whole and its parts. Starting from the norm, freely chosen steps are taken, leading to irregularity.*

op. cit. p. 235.

Quer isto dizer que, enquanto no primeiro carácter, a forma se caracteriza por ser divisível, ou seja, permite a subtracção ou a adição de alguns módulos sem que a *formação estrutural* perca a sua *coesão física e imaginativa*, no segundo carácter, pelo contrário, a forma, ao sofrer alterações nas suas partes constitutivas, corria o risco de perder a sua identidade orgânica. Pois, conforme constatou Klee, *every organism is an individual, that is to say, cannot be divided*.⁷⁵⁴

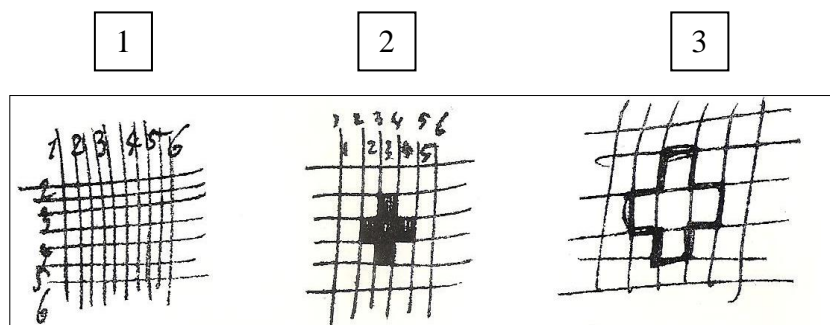


Paul Klee, o estrutural e o individual.

Na verdade, no caso do organismo de um peixe, podemos subtrair ou acrescentar algumas escamas que o indivíduo não perde a sua identidade, mas se subtrairmos uma das suas partes vitais, como, por exemplo, as barbatanas ou a cabeça, ele torna-se, em primeiro lugar, um organismo amputado. Em segundo, perderá a sua unidade orgânica.

Podemos comparar esta situação a uma peça musical em que se subtrai o solista (*carácter individual*), primeiro caso, havendo uma carência do factor principal (a cruz, imagem inferior). Ou, pelo contrário, segundo caso, em que se subtrai ou acrescenta mais um instrumento (um quadrado ou uma escama, nas duas imagens), mantendo-se o funcionamento da orquestra (*carácter dividual*), pois não há carência do factor principal. No primeiro caso, é de notar que não se trata de alterar a função da orquestra – a estrutura quadrangular na imagem inferior (1) –, mas de sentir que lhe foi retirado algo – a cruz – deixando assim de se ouvir o diálogo entre solista (2) ou (3) e orquestra (1).

Articular e fazer interagir estes dois caracteres da forma permitia trabalhar determinados movimentos. Ritmos. Em primeiro lugar, o objectivo era construir uma estrutura a partir de um módulo, por exemplo, quadrangular. Em segundo lugar, destacavam-se alguns elementos da estrutura base com o objectivo de criar uma forma *individual*, o solista, neste caso, a cruz. Em terceiro, a coesão interna desta forma *individual* devia permitir uma oposição suficientemente forte à estrutura *dividual*, dando origem a uma expressiva tensão. Ou seja, uma expressiva conversa entre (1) e (2) ou (3).

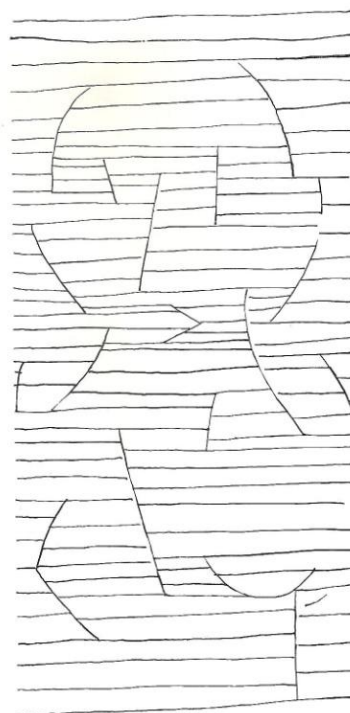


Paul Klee, caracteres estruturais dividuais e individuais.

⁷⁵⁴ *op. cit.* p. 229.

Como comunicam entre si duas estruturas formais? Como respondem uma à outra? Como nascem uma da outra? Como se anulam uma na outra? Em suma, como conversam?

Vejamos um outro exemplo criado por Klee. Em certas formas, como no rosto humano, por exemplo, era preciso verificar se a presença do carácter *individual* na estrutura base *dividual* acentuava a expressividade do traço, enquanto contorno. Esta sobreposição criava tensões formais entre os dois caracteres opostos, assim reunidos numa *síntese do dividual e do individual*. Perguntando, respondendo. Os traços essenciais do rosto humano parecem estar inscritos numa pauta musical impondo a sua função de solista.



Paul Klee, *base dividual* – estático (linhas paralelas), a norma, medida no espaço e no tempo – *com acentuação individual* – dinâmico (figura humana), a irregularidade, um apelo ao movimento contínuo do Cosmos, duração.

- **Esquecer Stuck para investigar mecanismos pictóricos**

No início do ano de 1902, aquando da sua viagem a Itália, o jovem Klee escreveu nos seus diários:

*Dans le parc de la villa Borghèse, je dessinai quelques troncs d'arbres d'une frappante conformation. Les lois linéaires ici sont analogues à celles du corps humain, bien que plus liées. J'exploite aussitôt cette observation dans mes compositions.*⁷⁵⁵

Uns meses mais tarde, em Berna, este aspirante a pintor iniciou os seus estudos de anatomia com estudantes de Medicina. *J'oublierai d'avoir été "élève de Stuck",*⁷⁵⁶ confessou então aos seus diários.

Qual o significado das aspas em "élève de Stuck"?

⁷⁵⁵ J., p. 88.

⁷⁵⁶ *op. cit.* p. 137.



Paul Klee, desenho da Villa Stuck, em Munique, 1900.

Certamente que rejeitam um estilo de ensino centrado no professor, baseado não só no virtuosismo de um desenho naturalista, mas também no papel secundário atribuído à cor na pintura. A verdade é que para que alguém se sinta verdadeiramente aluno, sem aspas, precisa de um professor que ensine alguma coisa interessante. Pois bem, esquecido Stuck, Klee estava agora muito mais interessado em dissecar o organismo humano para conhecer o seu funcionamento interno, pois a forma das mãos ou dos olhos, por exemplo, deriva das funções que desempenham no mecanismo do corpo. Uns anos mais tarde, no Bauhaus, Klee substituiu os ensinamentos de Stuck por uma concepção dinâmica de Natureza, investigou as funções do *movimento formal* e aplicou-as na *mecânica pictórica*.

Por exemplo, no caso da locomoção humana, o objectivo pedagógico era reconhecer o processo de articulação entre cérebro, tendão, músculo e osso. Enquanto comando de um sistema orgânico, ao cérebro foi-lhe atribuído uma função anatómica *activa*, aqui descrita por Klee:

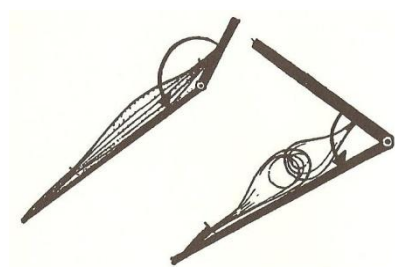
*A transmissão da ordem ao cérebro é comparável a um telegrama: os nervos transmitem mensagens como fios telegráficos.*⁷⁵⁷

Por outro lado, o osso não possuía qualquer energia motora, ao contrário do músculo que a exercia, recebendo-a *quase sob a forma de uma ordem*, observou Klee. Curiosamente, ele comparou a função do osso a uma linearidade *passiva* e a função do músculo a uma questão de peso, na medida em que este vai modificando a sua amplitude consoante os movimentos. Por este motivo, atribuiu ao músculo a função

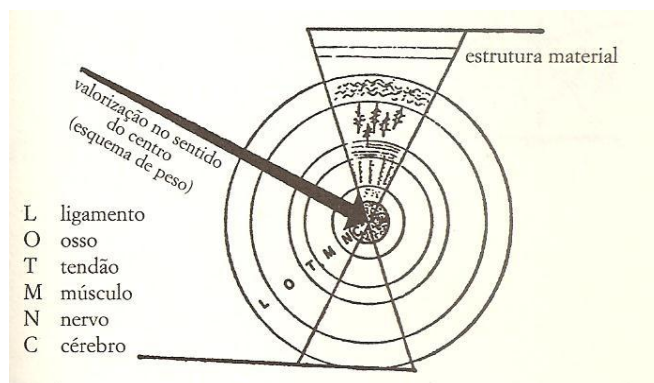
⁷⁵⁷ E. A., p. 117.

medial de apoio ao osso, mesmo em posição de repouso, E ainda a função *activa*, ao cérebro, e ao tendão, a capacidade de estabelecer a ligação entre músculo e osso:

Os músculos funcionam a um nível superior também pelo facto de trabalharem de forma autónoma, em paralelo. Um curva, o outro distende: um osso sozinho não consegue nada.⁷⁵⁸



Paul Klee, comportamento do músculo em relação ao osso.



Paul Klee, hierarquia do mecanismo da locomoção.

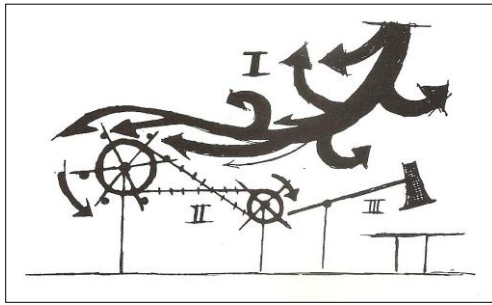
Estudar as funções dos organismos naturais permitia a Klee integrar os elementos visuais no movimento criador da Natureza, um dos grandes objectivos da sua reflexão estética e, sobretudo, da sua gramática visual. O mestre da forma recorreu a fenómenos que aparentemente não tinham nada a ver uns com os outros. Mas, de facto, interligavam-se, encontrando correspondências no todo que é a Natureza. Neste sentido, a cor foi equiparada ao cérebro, pelo seu carácter *activo* e pela sua funcionalidade qualitativa. Senão, vejamos:

*En tant qu'activité, le cerveau se modifie d'une autre manière, qui n'est ni mesurable, ni pondérable. C'est un affinement de l'acte de l'agir, que j'aimerais d'appeler qualité. Exprimé avec les mots de nos moyens de mise en forme théorique: couleur, clair-obscur, ligne.*⁷⁵⁹

Ora, no caso das plantas, o papel intermediário do músculo dizia respeito às folhas, que funcionam como pulmões. No caso da circulação sanguínea humana, aos próprios pulmões. No caso da cor, ao cinzento. No caso da balança, ao ponto de equilíbrio «entre» o fiel, linha vertical, e os pratos, linha horizontal.

⁷⁵⁸ *op. cit.* p. 116.

⁷⁵⁹ E. A. II, p. 165.

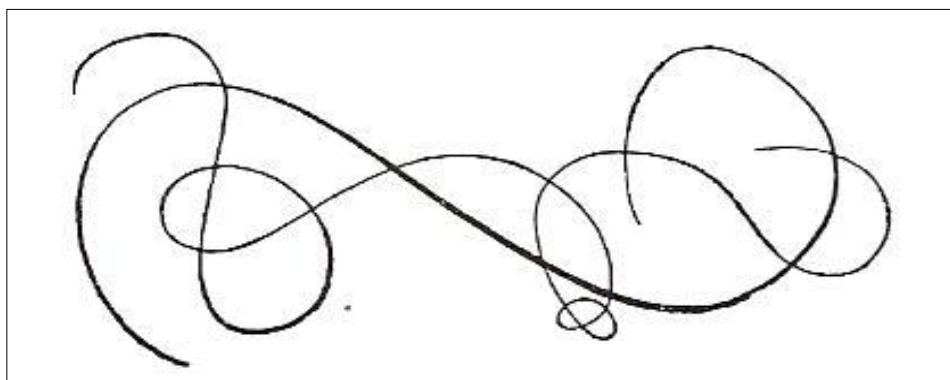


Paul Klee, moinho de água: roda de água (activo), engenho (medial), martelo (passivo).

E, no caso dos moinhos de água, o movimento foi também dividido em três funções distintas consoante o tipo de energia despendido: o curso de água, energia principal, *activa*. O trabalho do engenho no moinho constituído por duas roldanas, uma maior e outra mais pequena, ligadas por uma correia de transmissão, energia *medial*. O martelo – e no caso do moinho de vento, as mós –, energia *subsidiária*, com uma função *passiva*. Para tornar visível a força da água, Klee

desenhou setas no esquema do moinho, cuja poética se insere na estrutura dualista da *mecânica pictórica*. Ao reflectir sobre o mesmo problema em diversos contextos, Klee conseguia justificar melhor os seus pontos de vista, enriquecendo deste modo as suas exposições teóricas. Por exemplo, quando explicou como se organizavam as linhas principais em relação às linhas secundárias, não hesitou em afirmar:

– Imaginem um homem acompanhado pelo seu cão passeando-se livremente ao seu lado!⁷⁶⁰



Paul Klee, linha acompanhada ou de ornamento.

Ou seja, o percurso do homem correspondia à linha principal. O cão saltitando à sua volta, à linha secundária que acompanhava com agrado a outra, enriquecendo-a, como se pode ver na imagem em cima. Ornamentando-a. Como se fosse uma linha melódica. Boulez descreveu esta técnica de desenho que Klee utilizou em muitas das suas obras, a qual, na opinião do músico, traduz visualmente, não uma determinada sonoridade, mas um determinado pensamento musical:

Il est vrai qu'un certain parallélisme des organisations peut se rencontrer. Je pense, par exemple, à un concept élémentaire, celui de l'ornementation en musique. Le principe de la variation c'est, à partir d'une ligne mélodique simple, aux contours limités, de déduire des éléments venant de certains pôles, qui

⁷⁶⁰ *Imaginez la marche d'un homme accompagné par son chien se promenant librement à ses cotés!* apud Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 55.

*tournent autour d'elle e l'ornement, la rendant plus riche, lui donnant plus de sens, l'étendant dans le temps et l'agrandissant dans l'espace.*⁷⁶¹

Ou seja, exactamente a função visual da linha secundária – ornamento –, definida por Klee através do movimento saltitante do cão, acompanhando o dono. Acerca das funções *activa, medial e passiva*, o mestre da forma recorreu ainda a outros contextos. Por exemplo, à linguagem verbal:

The concepts active, middle, and passive can best be discussed in terms of linguistics:

When I say: I drive, that is the active form.

When I say: I am driven, that is the linguistic expression of the passive.

*The middle form would be: I join, I integrate myself with, I make friends with.*⁷⁶²

Com os seus exercícios inter-contextuais, Klee pretendia demonstrar a existência de uma hierarquia orgânica na forma que permite explorar soluções plásticas inovadoras. Neste sentido, equiparou a génese da forma à reprodução humana:

*No princípio, o motivo, a criação da energia, esperma. A obra como construção da forma em sentido material: a essência do feminino. A obra como esperma determinante da forma: a essência do masculino.*⁷⁶³

Desde logo, o toque de mestre: masculino. Fecundação espiritual da matéria. Semente. *Determinante*. Linha recta, enquanto *actividade espontânea*.⁷⁶⁴ Só depois, a capacidade gestante da matéria, uma expressão do carácter feminino. Construtivo. Expectante. Fruto. Círculo, enquanto *passividade*. Klee distinguiu assim a génese da forma, enquanto determinação e enquanto gestação, considerando a segunda, de carácter masculino (*activo*), mais importante do que a primeira, de carácter feminino (*passivo*).⁷⁶⁵

Para finalizar, comparemos então as funções que estruturam a *mecânica pictórica* e que temos vindo a analisar em diversos contextos propostos por Klee. Todos eles apontam para a necessidade de unir dualismos numa zona neutra «entre» opostos, cujo paradigma, como sabemos, corresponde ao Ponto Cinzento, *interlúdio* musical.

⁷⁶¹ *op. cit.* p. 51.

⁷⁶² E. A. I, p. 343.

⁷⁶³ E. A. p. 55.

⁷⁶⁴ *op. cit.* p. 55.

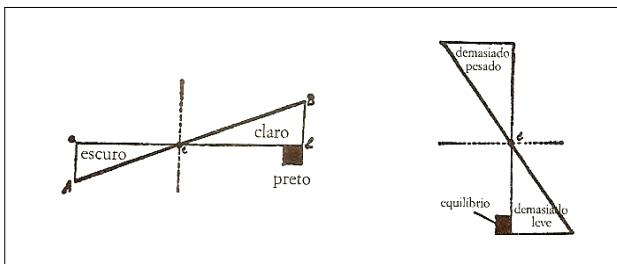
⁷⁶⁵ *Mon dessin appartient au domaine masculin.*

La génération de la forme est énergiquement atténuée par rapport à la détermination de la forme.
J., p. 198.

Klee – Funções mecânicas

Mecanismos	Função activa	Função medial	Função passiva
Locomoção Elementos visuais	Cérebro Cor (qualidade)	Músculo Claro-escuro (peso)	Osso Linha (extensão)
Circulação sanguínea	Coração	Pulmões	Sangue
Reprodução humana Génese da forma, movimento formal	Essência do masculino Determinação Fecundação espiritual da matéria	 Ovo Obra	Essência do feminino Gestação Construção da forma em sentido material
Moinhos	Curso de água Vento	Engenho do moinho	Martelo Mós

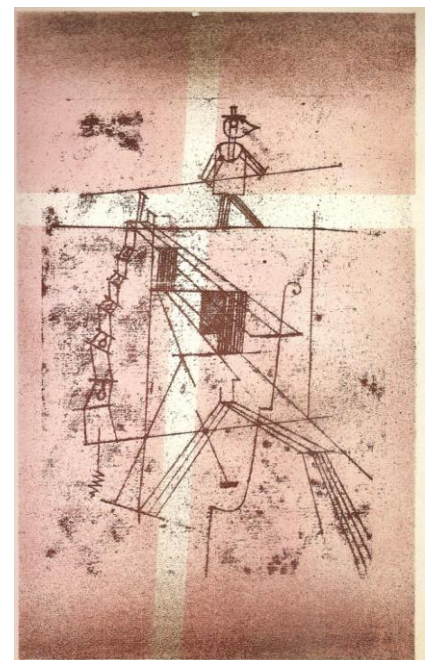
- **Estudar com Klee. O combate entre claro e escuro**



Paul Klee, *Peso do claro-escuro*

Qual o significado e o poder do movimento tonal que oscila, como no caso do pêndulo, entre pólos opostos, branco e preto, em suma, luz e sombra? Ou como no caso da balança que sobe e desce, gradualmente? Onde colocar o contra-peso para chegar ao ponto de equilíbrio, tonalidade média?

Klee ajuda-nos a estudar com ele o combate entre claro e escuro. Este movimento tonal desenvolvia-se através de uma escala de pesos cuja aferição se pode realizar através de uma simples balança. Num dos pratos a luz e, no outro, a escuridão total. Enquanto forças opostas, estes pratos estão desequilibrados, pois a luz é demasiado leve e clara, como uma pluma, e a sombra, demasiado pesada e escura, como o chumbo. Em qualquer dos casos, o equilíbrio só seria conseguido através de um contra-peso, preto, pois as cores em relação ao branco são sempre mais sombrias. Pois, como Goethe já havia constatado, a cor é algo de *sombreado* (*ein Schattiges*). E são as diferentes proporções entre luz e sombra que nos permitem distinguir as cores. De facto, elas são a luz visível. Aquela que conseguimos ver.



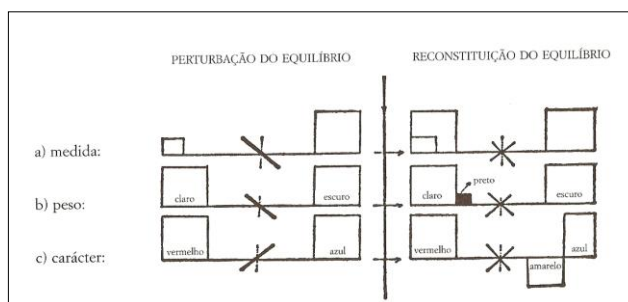
Paul Klee, *Equilibrista*, 1923

Para Klee, a balança constituía um instrumento de pesagem cujo *espírito é um cruzamento entre vertical e horizontal*. À semelhança de um equilibrista que *calcula a força da gravidade de um lado e do outro*, preocupando-se *de forma extrema com o seu equilíbrio*, vital para se manter em cima do arame. *Ele é uma balança*,⁷⁶⁶ observou o mestre da forma.

Assim devia ser avaliada a escala de claro-escuro que permitia criar diversas *ressonâncias expressivas* na pintura, entre os quais, a profundidade. Os tons cinzentos mais escuros – até ao preto – produzem o efeito de afastamento e os cinzentos mais claros – até ao branco –, o oposto. E o mesmo acontecia com a cor pois, embora Klee a definisse como *carácter*, ou qualidade, sabia que também ela se prestava a ser pesada na mesma balança de contrastes tonais, à qual havia a acrescentar os contrastes térmicos, quente-frio.

*A cor como claro-escuro, por exemplo: vermelho sobre vermelho, corresponde a toda uma gama de vermelho, desde a falta à saturação, alargando ou limitando esta escala.*⁷⁶⁷

Quer isto dizer que as cores podem ser aferidas tanto numa escala tonal, como numa escala térmica. As cores frias, mais escuras e mais pesadas – verde, azul e violeta – produzem o mesmo efeito de afastamento progressivo e as cores quentes – amarelo, laranja e vermelho –, o oposto. Este jogo regulava as tensões complementares, com os seus pontos de equilíbrio. Os seus fiéis da balança.



Paul Klee, equilíbrio dos elementos visuais.

Sendo assim, o peso colocado em cada prato devia ser idêntico.

Klee não ensinou Composição Musical, nem pintura, como se ensinava no ateliê de Stuck. Mas a rigorosa aferição tonal que expôs nas suas aulas deriva certamente dos seus conhecimentos musicais. Do seu ouvido apurado. Talvez por este motivo, Pierre Boulez o tenha considerado *o mais inteligente, mais fecundo e mais criativo dos professores*:

*Il ne parle jamais de lui, mais il étudie devant nous e nous aide à étudier avec lui.*⁷⁶⁸

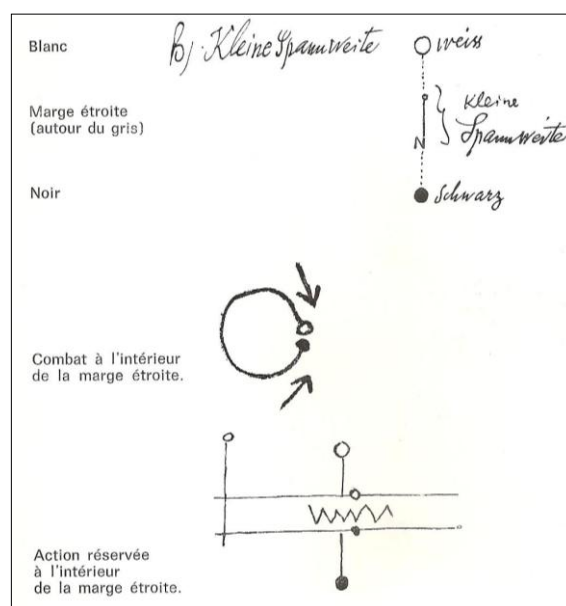
⁷⁶⁶ E. A., p. 132.

⁷⁶⁷ *op. cit.* p. 30.

⁷⁶⁸ Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 9.

Os planos de aula para os cursos do Bauhaus constituem autênticos apontamentos de estudo de alguém que pensa visualmente, mas pensando como se pensa na música. Klee geometrizou as suas ideias através de engenhosos esquemas gráficos e de expressivas ilustrações. Um ou dois traços eram suficientes para sintetizar os fundamentos da génese da forma, o grande tema da sua actividade docente.

Nesta imagem, vemos um estudo para relações ou *combates abertos* entre branco e preto, nos quais participam *em pessoa* os pólos,⁷⁶⁹ criando movimentos tonais com as suas zonas intermédias, que Klee também exemplificou durante a conferência de Jena:



Paul Klee, combate entre claro e escuro.

Exemplos de oposições expressivas no campo do claro-escuro são:

*O uso alargado de todos os tons desde o preto, o que exprime força e inspiração e expiração plenas, ou o uso limitado da metade superior da escala (clara) ou da inferior (carregada e escura), ou as diferenças de cinzento na zona média, o que indica fraqueza por excesso ou por falta de luz, ou um tom crepuscular em torno do centro. Estes são também os grandes contrastes de conteúdo.*⁷⁷⁰

Com estas palavras, Klee convida-nos não só a acompanhar o seu estudo, como a participar nele. Embora dirigindo-se ao público de uma conferência, não abandonou o discurso didáctico dos seus apontamentos, bem como das suas próprias aulas. Contudo, ele próprio, melhor do que ninguém, podia ter organizado e sistematizado as suas teorias num compêndio. Como não teve oportunidade de o fazer, acabou por nos dar a possibilidade, por um lado, de conhecermos uma exposição de ideias mais espontânea, por outro, de desenvolvermos um estudo mais criativo, pois obriga-nos a reflectir sobre aquilo que nos é, muitas vezes, apenas sugerido. Pois, como Pierre Boulez acrescentou:

⁷⁶⁹ O sector do claro-escuro move-se, alternadamente, entre os pólos branco e preto. O que aparece como branco é a luz em si. A princípio toda a resistência está morta e o todo privado de movimento, de vida. Nesse caso, é preciso recorrer ao preto e incitar à luta. Combater a superioridade amorfa da luz.

E. A., p. 67.

⁷⁷⁰ op. cit. pp. 29-30.

*Le grand avantage avec Klee est qu'il ne cherche pas à s'expliquer; il dit comment il fait cela, pourquoi il le fait. Il ne confesse pas et ne dévoile pas le "mystère" de ce qu'il fait.*⁷⁷¹

Na verdade, Klee apresentou um vasto conjunto de procedimentos para a *mecânica pictórica*, um manual escolar onde utilizou um vocabulário diversificado e um estilo inter-contextual, recorrendo a exemplos simples, capazes de estimular as nossas próprias deduções. Mas suficientemente misterioso para nos deixar espaço para pensar. Para investigar as pistas que foi deixando pelo caminho.

Trata-se de um estilo diferente dos textos que Kandinsky escreveu para as suas aulas enquanto mestre da forma, compilados no livro *Curso da Bauhaus*. Muitos dos procedimentos apresentados por Kandinsky estão também relacionados com os seus conhecimentos musicais e o seu discurso, também de carácter didáctico, teve como pano de fundo a concretização de três grandes objectivos que derivam, provavelmente, e sobretudo, da sua formação jurídica: legislar, provar e defender. Contudo, importa sublinhar que a linguagem poética e metafórica utilizada pelo pintor não condiz propriamente com estes objectivos. A dupla faceta do pensamento kandinskiano.

Por seu turno, Klee estava mais interessado em fundamentar um novo naturalismo. Tendo em conta a estrutura dualista que reconhecia na Natureza, dedicou-se a organizar combates entre forças opostas nas diferentes escalas tonais e cromáticas.

Tem, portanto, de se organizar um combate de forças visível, de fluxo e de refluxo, no qual recorreremos à energia de ambos os pólos.

*Todo o conflito vital na área do claro-escuro está, de alguma forma, aliado aos dois pólos opostos, o preto e o branco. São eles que conferem tensão ao jogo de forças da escala preto-branco.*⁷⁷²

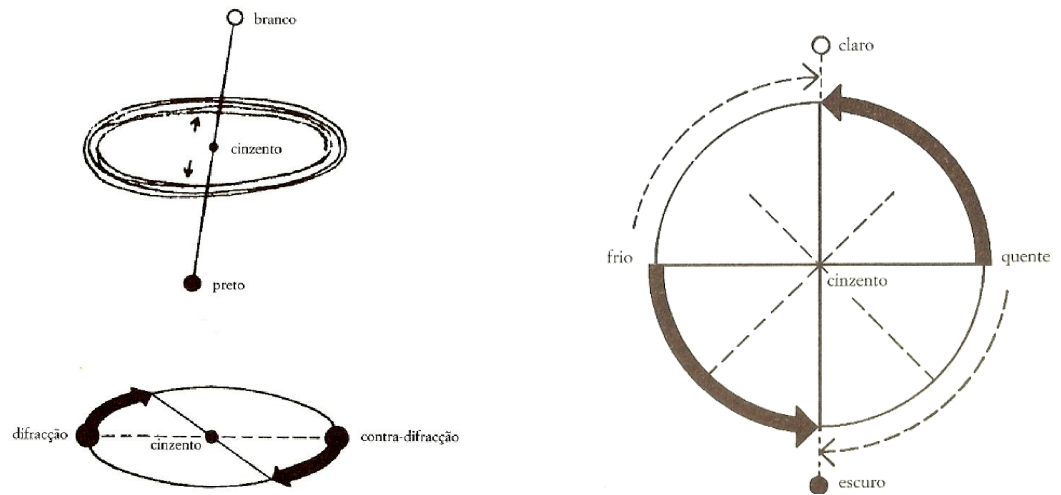
Ora, para tratar do combate entre claro e escuro, Klee imaginou, no pólo Norte, a claridade, a acção da luz, o branco, o dia; no pólo Sul o oposto, ou seja, o escuro, a ausência de acção, a noite, o preto.⁷⁷³ Os dois pólos marcavam a *última fronteira* entre visível e invisível, onde *os extremos entram em luta aberta*, como no pêndulo descrevendo uma oscilação máxima, com a amplitude de um ângulo de 180º, observou Klee. Depois, aplicou este movimento e contra-movimento tonal à direcção cima-baixo e os contrastes térmicos à direcção esquerda-direita. Ora, se imaginarmos uma rotação em torno de um eixo vertical, como um pião, chegamos, na verdade, à esfera cromática de Runge. Na sua superfície pode observar-se, junto à linha do equador, o movimento de temperatura das cores puras, bem como a sua progressão clara para cima, o

⁷⁷¹ Pierre Boulez, *Le Pays Fertile Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989, p. 9.

⁷⁷² E. A., p. 67.

⁷⁷³ *O movimento de claro para escuro e de escuro para claro, para cima e para baixo, a um compasso variável. Tendo o branco como pressuposto, o agente é o preto, ou vice-versa.*
op. cit. p. 68.

Norte. E escura para baixo, o Sul. No centro da esfera, o Ponto Cinzento, *equidistante dos cinco elementos fundamentais: branco, azul, amarelo, vermelho, preto.*

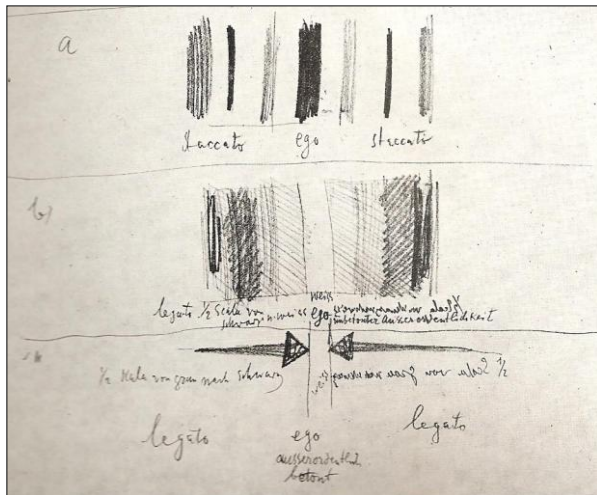


Paul Klee, movimentos térmicos e tonais.

Para além dos movimentos da esfera cromática, havia que organizar escalas de gradação tonal. Na música, a escolha de uma tonalidade para uma composição, tonalidade maior ou menor, confere-lhe o seu carácter, ou seja, o estado de alma que o compositor quer transmitir e deixar no ambiente de quem toca e de quem ouve. Também os alunos de Klee deviam ser treinados a seleccionar uma tonalidade, entre claro ou escuro, conhecendo a respectiva gradação luminosa e sonora, como, por exemplo, uma escala de verdes entre azul e amarelo:

*Si l'on devait comparer le mouvement naturelle, perçu par l'oreille et non par les yeux, avec les mouvements naturels des sons comme le hurlement du vent d'orage qui s'amplifie et s'apaise, le mouvement artificiel nous rappelle alors, dans le même ordre d'idées, à une gradation structurée des sons, propres aux gammes musicales et aux échelles de sons.*⁷⁷⁴

⁷⁷⁴ E. A. II, p. 352.



Paul Klee, *Staccato e Legato*

A escala entre branco e preto, para além da acentuação tonal, podia distinguir-se ainda através dos intervalos,⁷⁷⁵ distâncias mais ou menos curtas entre cada som. Como acontece na música: enquanto *energias isoladas* ou *energias ligadas*, respectivamente, como as notas em *Staccato* ou em *Legato*,⁷⁷⁶ na linguagem musical, como Klee anotou nos seus apontamentos de mestre da forma. Sons breves e secos ou então, sons prolongados e ligados entre si, ambos obedecendo a uma determinada proporção ou ritmo.

Significa isto que o olho podia e devia ser treinado como o ouvido? Até certo ponto sim. Embora visão e audição captem frequências diferentes, na verdade, as variações no ritmo, na altura,⁷⁷⁷ no timbre ou na intensidade - quer sonora, na música, (dinâmica/agógica),⁷⁷⁸ quer luminosa, na pintura – são semelhantes. Podem sugerir-se efeitos muito parecidos como, por exemplo, a ligeira demora da primeira nota de uma frase musical, comparável ao afastamento acentuado do azul. Ou o salto para uma nota claramente mais aguda, comparável ao aparecimento de um amarelo mais vivo, junto de um azul profundo.

Mas, de facto, embora semelhantes, os princípios acústicos não são idênticos aos princípios visuais. No caso da pintura, a obra possui um corpo material, visível, o que significa que é possível olhá-la, tanto de trás para a frente, como de frente para trás, bem como de uma só vez, enquanto totalidade.

Quando se escuta uma obra musical não é possível retroceder como acontece com o olhar sobre o espaço-tempo, nem tão pouco ter a noção do todo, em simultâneo. Apenas se consegue ter esta precepção no fim da audição completa da obra, neste caso, através da memória auditiva. Apenas escutando sonoridades «inaudíveis», olhando a partitura, pois a sucessão sonora «audível» termina, quando as ondas mecânicas cessam de perturbar a matéria. O que não acontece com as pinceladas, pois permanecem visíveis.

E a memória auditiva tem os seus limites, pois não é possível fazer marcha atrás à procura do tempo que passou. Enquanto que o olhar se move sobre a pintura ou sobre a partitura em todas as direcções,

⁷⁷⁵ A distância entre 2 notas é chamada “intervalo”, ou seja, a diferença de altura entre duas notas.

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 350.

⁷⁷⁶ *op. cit.* p. 377.

⁷⁷⁷ *Altura. Localização de um som na escala tonal, dependendo da velocidade de vibração da fonte de produção sonora. As vibrações rápidas produzem sons agudos e os lentos sons graves.*

op. cit. p. 28.

⁷⁷⁸ *Agógica. Adjectivo que indica a variedade de acentuações pedida por uma frase musical em particular, mais do que a pulsação métrica regular da mus. [...]*

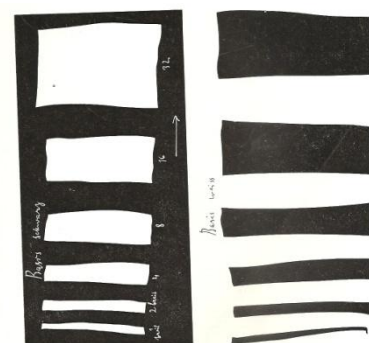
O termo complementar de “acentuação agógica” (acentuação de movimento) é “acentuação dinâmica” (acentuação de força), o que implica a acentuação rítmica normal e regular de uma peça musical. [...]

op. cit. p. 23.

estabelecendo livremente as sequências espaço-temporais que pretende. Enquanto ouvintes experimentamos o tempo, fluindo. Enquanto videntes, o tempo, espacializando-se.

Já nos anos de Munique, Klee, aluno de Stuck, entre aspas, levava muito a sério a avaliação sonora do combate entre claro e escuro:

*1909. Grande collection de formes et des perspectives d'après nature, butinée avec un zèle d'abeille, des notes plus aiguës, aux notes plus graves, entre lesquelles se placent les demi-tons.*⁷⁷⁹

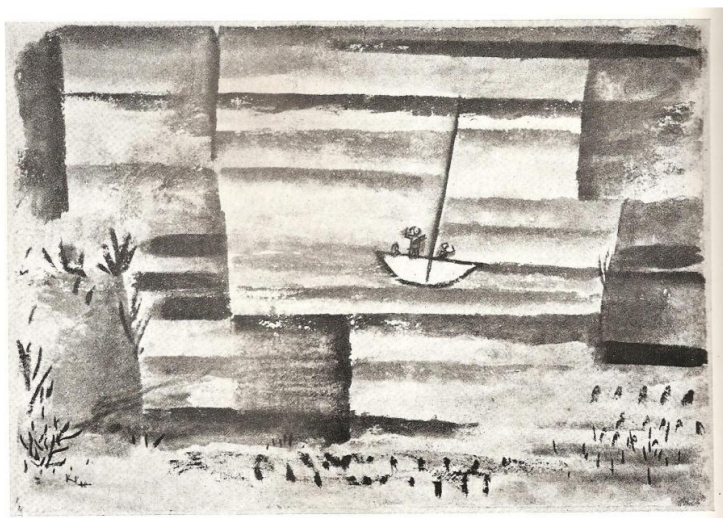


Paul Klee, *Base negra (activo o branco) e base branca (activo o preto)*

No Bauhaus, cada aluno podia inventar as suas estruturas, justificando-as através de fórmulas escritas como se fossem partituras musicais, pois era preciso definir com rigor a proporção e o peso (altura) dos valores tonais, bem como os intervalos que deviam ser deixados em branco. Nestes

exercícios, era muitas vezes utilizada a difícil técnica da aguarela, pois permitia o escurecimento subtil do branco do papel. Nada podia falhar nesta progressão para o escuro, pois a aguarela não a permitia no sentido oposto, para o claro. Para a luz. Ou seja, o branco era o branco do papel.

Trabalhavam-se vários materiais e técnicas sobre uma base branca ou, pelo contrário, sobre uma base preta, o que, na realidade fazia toda a diferença, pois o preto aplicado sobre o branco provoca o efeito de reentrância e o branco aplicado sobre o preto, o oposto, ou seja, o efeito de saliência. Escalas em que o som sobe e desce, mantendo, no entanto, na música, o mesmo ritmo entre cada nota em *Stacatto*.



Paul Klee, *Barco*, 1929

Para além deste contraste máximo entre os dois pólos, Klee reconheceu que *existem as*

possibilidades de combinação mais diversas, aludindo a um vasto campo criativo que, a pouco e pouco, se ia tornando cada vez mais complexo. Podiam criar-se *contrastes fundamentais* entre estruturas *dividuais* (divisíveis, de conjunto ou de base) e estruturas *individuais* (indivisíveis). Para além disso, era ainda possível combiná-las com outro tipo de estruturas, neste caso *de alternância polar*, ou seja, começando e acabando nos dois pólos: branco e preto.

⁷⁷⁹ J., p. 234.

Structure supérieure avec combinaison de la structure d'ensemble et de la structure individuelle dans un exemple librement composé.⁷⁸⁰

64 fast weiss	32 mittel grau (chromatisch)	16 dunkel grau	8 mittel dunkel grau	4 schwarzlich mittel dunkel grau	2 fast schwarz	1 schwarz
32 mittel grau	16 dunkel grau	8 mittel dunkel grau	4 schwarzlich mittel dunkel grau	2 fast schwarz	1 schwarz	
16 dunkel grau	8 mittel dunkel grau	4 schwarzlich mittel dunkel grau	2 fast schwarz	1 schwarz		
8 mittel dunkel grau	4 schwarzlich mittel dunkel grau	2 fast schwarz	1 schwarz			
4 schwarzlich mittel dunkel grau	2 fast schwarz	1 schwarz				
2 fast schwarz	1 schwarz					
1 schwarz						

Paul Klee, estudo para movimentos tonais.

Os ritmos, ou seja, a função temporal de uma obra, nas palavras de Klee, eram aferidos e articulados de modo a produzir, por exemplo, como no caso patente nesta imagem, o efeito de uma gradual diminuição de intensidade luminosa em direção ao centro do quadrado, valor 1 (*ganz Schwarz, totalmente preto*) e de um gradual aumento de intensidade luminosa em direção aos vértices, valor 64 (*fast Weiss, quase branco*).

Era certamente sugerido aos alunos o mesmo rigor com que Klee planeava muitas das suas Composições Pictóricas, nomeadamente aquelas onde era mais evidente o carácter estrutural do movimento tonal ou cromático.

Para além do traço expressivo, depurado e de aparência espontânea dos seus desenhos, muitas vezes comparado ao das crianças, estava certamente este olhar que pensa musicalmente sobre a génese do visível. Se reconhecemos um estilo em Klee, embora difícil de etiquetar, a sua origem está certamente na acuidade e na profundidade deste pensamento simultaneamente visual e acústico, capaz de captar *ressonâncias expressivas*. Não foi por acaso que Klee confessou aos seus diários de juventude:

*Je suis mon propre style.*⁷⁸¹

- **As relações cromáticas e as regras do Cânone da totalidade (*Der Kanon der Totalität*)**

Klee ambicionava um dia improvisar livremente sobre o teclado cromático que formam os godés da aguarela,⁷⁸² pois era preciso estabelecer um acordo tácito com o conteúdo da sua caixa de tintas.⁷⁸³ Se Scriabine criou uma tabela de equivalência entre tons cromáticos e as teclas do piano, neste sentido, Klee pretendia utilizar a sua paleta, «como se» de um teclado se tratasse. Mas não com a intenção de limitar o uso da cor a uma forma estática. Ou o uso do som associado a uma só cor.

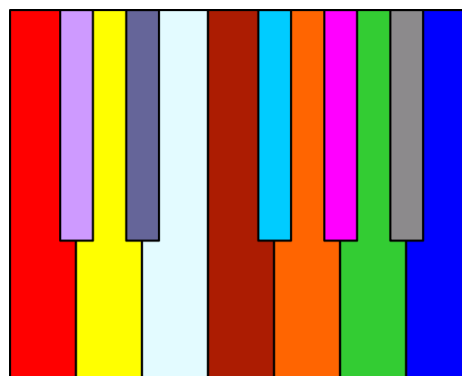
⁷⁸⁰ E. A. II, p. 364.

⁷⁸¹ J., p. 132.

⁷⁸² *Il faudrait pouvoir un jour librement improviser sur le clavier chromatique que formes les godets d'aquarelle.*
op. cit. pp. 239-240.

⁷⁸³ *Plus important que ne le sont la nature et les études d'après nature est l'accord de l'artiste avec le contenu de sa boîte à couleurs.*
op. cit. p. 238.

Importa-nos, pois, saber como Klee pretendia utilizar o seu *teclado cromático* e que *acordo tácito* era esse, tendo em conta que ambicionava *improvisar livremente*. Tratava-se de compor *momentos formais*, nas suas palavras. Ou seja, harmonias⁷⁸⁴ ou combinações de cores com os seus acordes: simultaneidades espácio-temporais que se podiam, na verdade, estender ainda às gradações tonais, aos pontos de vista, às estruturas formais, etc.



Alexander Scriabine, Teclado cromático

Vejamos então o caso da cor. Na descrição feita em *Cenas na loja*,⁷⁸⁵ Klee imaginou um diálogo entre um vendedor e um

cliente para exemplificar a hierarquia que existe nos três elementos visuais, linha (*Medida*), tonalidade (*Peso*) e cor (*Qualidade pura, imponderável*). Produtos à venda na loja. Enquanto no caso dos dois primeiros, o cliente pagou à unidade, como quem compra ao metro ou ao quilo, no terceiro o cliente hesitou, pois tratava-se de um produto *mais caro*, observou Klee. Aliás, um produto que se enquadrava na *área da cor, um valor cromático*. *Mais caro*, pois é através da luz que percebemos o mundo, sendo a visão responsável pela grande maioria da informação sensorial que processamos. A cor:

*Mais cobiçada, mais bonita, melhor, demasiado cheia, demasiado bonita, demasiado doce, demasiado áspera, demasiado quente, a tender para o frio, feia.*⁷⁸⁶

Enfim, a cor não se podia comprar à unidade. Esta era a sua natureza. Instável como uma nota musical que flutua de acordo com as funções que desempenha. Por exemplo, em música, a nota dó, no tom de dó maior, tem uma função (tónica⁷⁸⁷). Mas a mesma nota quando tocada no tom de fá maior desempenha outra função (dominante).

Por outro lado, na pintura, por exemplo, um amarelo-vivo define-se em relação a uma determinada escala de tonalidades. Junto aos tons frios ele adquire uma função: acentua a sua vivacidade, o seu brilho. Pelo contrário, quando inserido numa escala de tons quentes, a sua vivacidade desvanece-se, perdendo a sua acentuação anterior. Resultado: o amarelo passa a desempenhar outra função, deixando de parecer *vivo*, evidenciando-se, para parecer *morto*, apagando-se.

⁷⁸⁴ Harmonia. A produção simultânea (ou seja, combinação) de notas diferentes, gerando o que é conhecido como *mus. vertical*, por contraste por música horizontal (contraponto). [...]

O termo acorde pode ser definido como qualquer combinação de notas executadas simultaneamente [...].

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 313.

⁷⁸⁵ E. A., p., 93.

⁷⁸⁶ *op. cit.* p. 93.

⁷⁸⁷ Tónica. Primeiro grau de uma escala maior ou menor. A “tónica” a que a escala vai buscar o nome, como em escala de fá, etc.

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 736.

Estamos a pensar musicalmente a cor. Embora as analogias não deixem de ser apenas analogias, nem sempre tão próximas como desejaríamos, pois a linguagem musical é complexa e presta-se a uma estruturação muito mais rigorosa do que a linguagem do visível. No entanto, importa entender que as sensações visuais e as sensações musicais precisam de princípios orgânicos, estruturas que as suportem para poderem funcionar. O esforço epistemológico de Klee foi no sentido de criar uma linguagem viva, que pudesse funcionar de forma autónoma e criativa, como na música. O pintor identificou-se com a cor, o elemento essencial da Composição Pictórica. Nada que se ensinasse na Villa Stuck, nos anos de Munique. Mas tudo aquilo que encontrou na sua viagem à Tunísia, pois finalmente pôde exclaimar:

*La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre.*⁷⁸⁸

Alguns anos antes de ter escrito, no Bauhaus, a *Cena da loja*, Klee imaginou-se *possuído* pela luz com que o Sol pintava a cor do mar. *Demasiado doce*. Demasiado azul. Sem uma gota de amarelo, que lhe daria a tonalidade do anil. Na verdade, para o olhar de um músico, não devia ser difícil criar analogias entre cores e sons, pois desde há muito que se habituara à estrutura e à notação de uma linguagem sonora. Esta unidade entre Klee e a cor significava que ela era sentida interiormente, como acontece na música.

O pensamento da cor surgiu, pois, deste olhar musical que, naquele dia, se apaixonou pela cor do deserto. Dela emanava uma onda à qual os seus olhos associaram o amarelo. Ou seja, a única cor do espectro visível que os grãos de areia acabavam de rejeitar, reflectindo-a. E os olhos davam-na de volta, colorindo a areia.

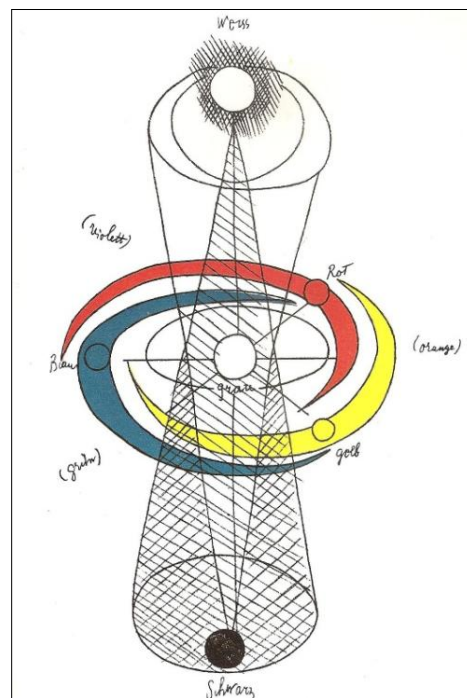
– *A cor é biológica, se assim se pode dizer. A cor é viva, só ela transmite as coisas vivas,*⁷⁸⁹ sublinhou Kandinsky.

E assim é. A cor nasce de uma invenção humana, razão pela qual *ela é viva*. Ela nasce na visão. Talvez também por este motivo, Klee se tenha identificado com a cor, num país *parecido* com ele.

⁷⁸⁸ J., p. 282.

⁷⁸⁹ C. B., p. 41.

Ora, depois desta viagem, os godés da paleta de Klee continuam, certamente, para além do branco e do preto, as três cores primárias, a partir das quais se pode obter mais três, as secundárias. No final de contas, as seis cores do arco-íris que Klee uniu através das extremidades violeta e vermelho, fazendo desaparecer o anil. Por muito que o número sete lhe agradasse, pela correspondência musical que suscitava, as relações cromáticas eram constituídas por vozes cantando em contraponto. Como num cânone. Mas, se alguma vez cantassem em uníssono, as três vozes principais – azul, amarelo e vermelho – consubstanciavam-se no cinzento. Território neutro. *Interlúdio*. Princípio elementar para um pintor com uma visão cósmica e panteísta da Arte, capaz de geometrizar o seu pensamento, cuja visualidade e musicalidade caminharam em paralelo.

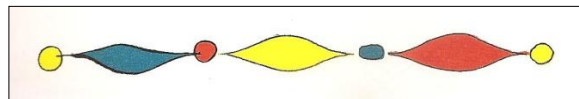


Paul Klee, *O cânone da totalidade*

Em Klee, as cores do arco-íris funcionavam como um coral de seis vozes. Ele não estava muito interessado nas correspondências entre tipos de sons e de cores, como fez Kandinsky. Talvez o *amarelo-vivo* se parecesse com as *notas baixas* [ou graves] *do piano*, ou o azul, *na sua aparência mais solene*, com os *sons mais graves do órgão*, como o pintor russo considerava. Pois havia uma diferença de timbre entre cada um destes instrumentos. Entre cada uma destas cores.

Na verdade, Klee interessou-se por compor o *Cânone da totalidade*,⁷⁹⁰ cujas regras, de inspiração musical, se deviam aplicar a um espaço-tempo imaginário, pois, como observou aos seus alunos: *as I explained in an earlier lecture, time is an essential factor in the pictorial field.*⁷⁹¹ De acordo com este postulado que nunca abandonou, deu-se o trabalho de realizar um conjunto de esquemas gráficos capazes de ilustrar as relações contrapontísticas da cor, com o pólo Norte, branco, e o pólo Sul, preto. O Ponto Cinzento ocupa sempre uma posição central e intermédia.

Era preciso imaginar como se organizam no tempo as entradas de cada cor (*voz*), bem como o que acontece quando cada uma delas atinge o seu pico cromático (*sonoro*) e como se desvanece até ao grau zero da



Paul Klee, *A cadeia da totalidade*

vibração, sonora e visual. Calando-se. Ou apagando-se, visto que se trata de uma onda de luz.

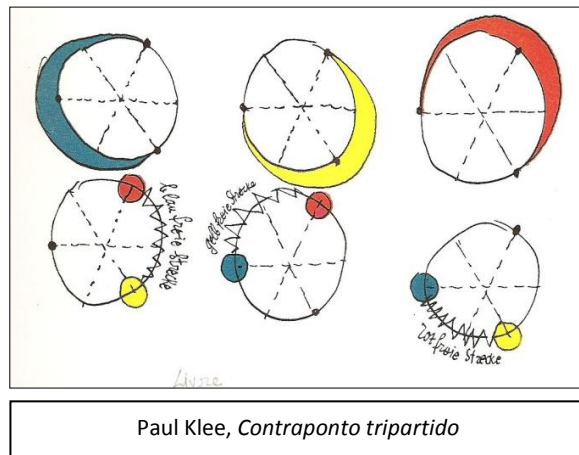
⁷⁹⁰ Cânone. A forma mais rigorosa de imitação contrapontística. A palavra significa «regra» e, musicalmente, é aplicada ao contraponto no qual uma linha melódica serve de regra para a seguinte, ou para todas as outras, que devem imitá-la nota por nota num certo intervalo de tempo. [...]

Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994, p. 132.

⁷⁹¹ E. A. I, p. 503.

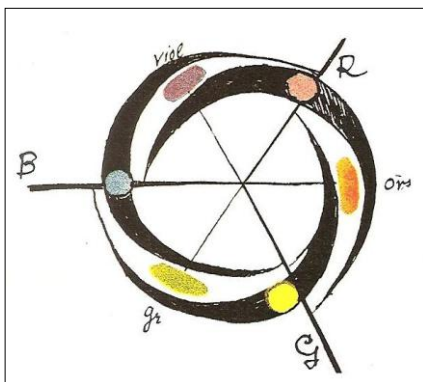
Na verdade, as três cores (*vozes*) principais cantavam de acordo com uma determinada lógica sonora, visual e até, de certa forma, fisiológica ou natural, atingindo uma *espécie de contraponto tripartido*, nas palavras de Klee.

Entre cada cor (*voz*) havia um *espaço livre* (*freie Strecke*) da influência das outras duas, que correspondia a 1/3 da circunferência, dividida pelos pontos de pico cromático das primárias: azul, amarelo e vermelho. Ou seja, como no cânone musical, uma *espécie de corrida* no espaço-tempo onde a segunda voz jamais alcança a primeira, visto que aparece no tempo atrasada em relação à primeira. Embora elas se encontrem, não cantam em uníssono.



Paul Klee, *Contraponto tripartido*

Ora, também na cor, as primárias não cantam em uníssono, pois é esta a sua razão de ser que decorre precisamente de nunca perderem o seu carácter individual. Por conseguinte, o encontro que se dá no *Cânone da totalidade* diz respeito à origem das cores secundárias, quando duas primárias *cantam* simultaneamente, à mesma velocidade, como duas linhas melódicas sucedendo-se no tempo.



Paul Klee, *O cânone da totalidade da cor*

Assim sendo, ao amarelo e ao vermelho sucede-se o azul, cuja pureza, ou saturação, advém precisamente da ausência deste par de cores quentes. E do mesmo modo para a sucessão do vermelho e do amarelo.

De acordo com esta rotação em torno do Ponto Cinzento, cada cor secundária encontrava, na extremidade do diâmetro que lhe corresponde no círculo equatorial, a sua complementar, ou seja, a cor primária que não participa na sua gênese. Pois, como no cânone musical, a segunda voz nunca alcança a primeira que partiu para a corrida mais cedo, tendo em conta que ambas correm à mesma

velocidade. Conforme exposto, o vermelho nunca alcança o azul, do mesmo modo que este não alcança o amarelo.

Na música, a primeira *voz*, acaba em primeiro, a segunda, em segundo, e a terceira, em terceiro. Como se pode observar a partir da progressão destas três rectas que simbolizam o movimento das três cores primárias.



Quando correm em paralelo, o azul e o amarelo dão origem ao verde. Portanto, sem a participação do vermelho que permanece no tal *espaço livre*. Da sobreposição espaço-temporal entre azul e vermelho, nasce o violeta. Portanto, do mesmo modo, sem a participação do amarelo. E assim sucessivamente para a sobreposição espaço-temporal do amarelo e do vermelho, o laranja. Através do diagrama do Cânone da totalidade este fenómeno torna-se facilmente observável.

Vejamos a explicação de Klee que deriva da informação luminosa e do arranjo complementar que a retina humana se encarrega de transmitir, através do nervo óptico, ao cérebro:

*This combined diagram permits us to follow the three-part movement. The voices come in successively as in a canon. At each of the three main points one voice reaches its climax, another voice softly begins, and the third dies away. One might call this new figure the canon of totality.*⁷⁹²

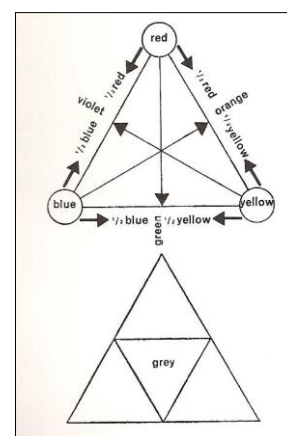
Sendo assim, as cores estabeleciam entre si relações triangulares, que Klee também descreveu. Ou seja, geometrizou. Como Runge o fez, recorrendo às propriedades geométricas do triângulo equilátero, protagonizadas pelos seus três vértices, onde se dá o *clímax* de cada cor primária, e os seus três lados, onde se instalam as três secundárias.

As cores assim geometrizadas permitiam evidenciar todo o tipo de relações que podiam estabelecer entre si. Paridades complementares que se movimentam entre os lados e os vértices. No centro, outro triângulo equilátero inscrito numa circunferência imaginária. O cinzento.

Klee conseguiu provar a existência de analogias entre a música e a pintura, as quais podiam inclusivamente ser demonstradas pelas regras da própria geometria. Se existe uma estrutura linguística, ela presta-se a funcionar geometricamente, bem como a ser entendida visualmente. Neste sentido, o pintor pensou a cor articulando conceitos musicais, visuais e geométricos. Como Kandinsky o fez. À sua maneira.

Mas faltava ainda a Klee representar o fenómeno cromático a três dimensões, aquilo que denominou *geografia total da cor pura*. A partir dela era possível demonstrar mais três tipos de movimentos articulados entre si

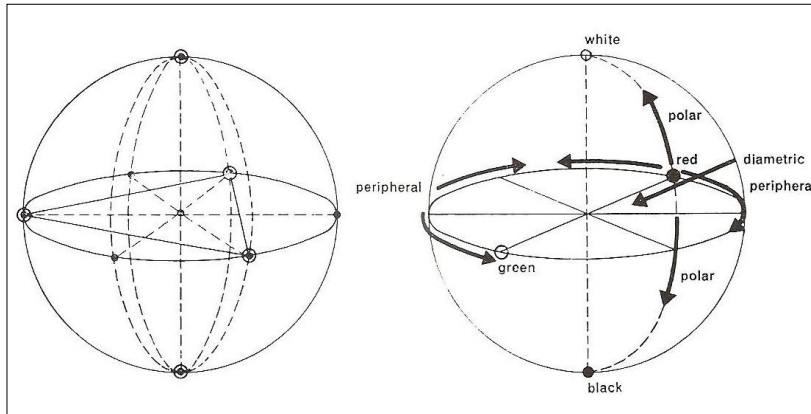
1. Movimentos periféricos (ou rotativos) junto do equador, a partir dos quais se desenvolvem as seis cores puras do círculo; coral de três vozes primárias, cantando em contraponto;
2. Movimentos diametrais percorridos pelos raios da circunferência que divide os dois hemisférios, Norte e Sul, a partir dos quais se estabelecem relações de complementaridade;



Paul Klee, relações cromáticas triangulares.

⁷⁹² *op. cit.* p. 48.

3. Movimentos polares (cima-baixo), entre o pólo Norte e o pólo Sul, a partir dos quais se gradua e se estabelecem as tonalidades de claro-escuro.
4. Movimentos triangulares que estabelecem as relações entre cores primárias e cores secundárias.



Paul Klee, movimentos tonais e cromáticos na esfera.

Completo-se assim a Teoria da cor. Numa esfera cromática semelhante à de Runge. No centro da esfera, o cinzento, totalidade cromática e tonal. União inevitável dos pares oponentes e, enquanto tal, complementares entre si.

Geometrizada na sua geografia espaço-temporal, a essência bipolar da cor manifestava, por excelência, o funcionamento do Cosmos, cantando a duas vozes.

Ponto Final

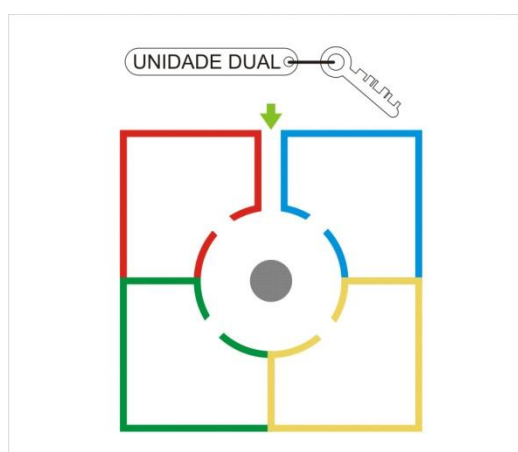


Ponto final

Acabámos de construir uma casa geminada, como a Casa dos Mestres que Kandinsky e Klee partilharam durante a sua estadia no Bauhaus, em Dessau. Projectámo-la com o objectivo de proporcionar aos seus habitantes, não só um espaço comum, mas também a possibilidade de debaterem ideias, de cruzarem e de descruzarem os seus pontos de vista.

Seguimos os passos destes dois homens ao longo dos quatro Pontos de Vista que compõem a nossa investigação. Cabe-nos agora tecer as considerações finais sobre esta longa caminhada que terminou na Casa dos Mestres, paredes-meias. Encontrámos um todo orgânico cujas partes se articularam em função do diálogo arquitectónico entre exterior e interior, as duas faces do fenómeno artístico. Na verdade, o pensamento por opostos, que caracterizou a estética psicologista na Alemanha, influenciou decisivamente a estrutura do edifício conceptual que Kandinsky e Klee construíram, demonstrando a sua personalidade multifacetada enquanto pintores, músicos, teóricos da arte e docentes. De certa forma, ambos beneficiaram deste caminho traçado pelos «psicologistas» que os levou a reflectir sobre a génese do visível. O terreno vinha sendo preparado para o despertar de um novo olhar que veio revolucionar a Arte no início do século XX e pôs em causa a unilateralidade do velho modelo «realista»: a *reprodução do visível*. Ou seja, o propósito de imitar «o que se vê e se faz ver» na visão humana.

Chegámos ao contraponto estético que nos propusemos realizar. Alicerçado o edifício conceptual geminado, foi possível definir e articular com rigor os espaços que o compõem, arrumando finalmente a casa, digamos assim, de acordo com a seguinte planta:



Na verdade, esta planta representa um conjunto de questões que Kandinsky e Klee debateram, as quais ocuparam um lugar primordial nos seus universos conceptuais. Se observarmos o desenho, verificamos que, do átrio central, é possível avistar toda a casa ou seja, as quatro salas principais que, através desse

átrio, inter-comunicam. Podemos imaginar os dois mestres da forma conversando no seu interior, cujo acesso estava dependente de uma palavra-passe. Talvez a mais indicada: «A NOZ». «Unidade dual», princípio de complementaridade.

Inscrevemos no átrio central o tema da génese do visível. Trata-se, na verdade, do motor de busca que disponibilizou a informação necessária para as questões em debate: na sala vermelha, *abstracção versus realismo* – qual a fronteira entre estas duas tendências, tendo em conta o enigma da visão? na sala azul, *Arte e Natureza* – o que há de comum entre estas duas forças criadoras que *tornam visível*? na sala amarela, *o espaço-tempo pictórico* – como espacializar o tempo na Composição Pictórica? e, finalmente, na sala verde, *a gramática visual* – em que se baseia o estatuto de autonomia dos seus elementos e quais os princípios que regem a sua interacção dinâmica na tela?

Estas quatro salas representam a nossa proposta para a planta definitiva da Casa dos Mestres, conforme exposto. Podia ter sido outra, mas esta foi a nossa opção, centrada num espaço intercomunicativo. Ao longo da investigação, foi necessário percorrer toda a casa, vasculhando ideias, teses, conceitos, argumentos, em suma, o conteúdo de um discurso metafórico que sustentou a conversa imaginária entre Kandinsky e Klee e que acabou por invadir o nosso próprio discurso.

No átrio central estão presentes as teses principais, baseadas numa capacidade inabitual de perceber o visível: em Kandinsky, o *princípio da necessidade interior*, que envolve a escuta de uma *ressonância ou vibração espiritual*, captada no *instrumento das mil cordas*, a alma humana; em Klee, o princípio da *interiorização do visível*, que implica um olhar sobre a Natureza naturante, captada através das *forças geradoras de formas*. Dois princípios metafísicos que deram origem, no primeiro, a um mundo de entes espirituais que, por esse motivo, *soa*; no segundo, a um mundo identificado com o poder da Natureza criadora que, por esse motivo, se desenha continuamente.

Em todo o caso, ressaltando as diferenças que invocámos, sublinhamos que estas duas ontologias se assemelham no que diz respeito ao carácter dualista do fenómeno artístico: a *casca* e o miolo, partes constitutivas de um todo orgânico, a *noz*. Ou seja, a expressão externa (a forma material, visível) de um conteúdo interno (energia espiritual, invisível), mas, em todo o caso, essencial para o entendimento do comportamento visual da realidade. Um mundo que vemos graças ao Sol, e no qual se movimentam pontos – pequeníssimas partículas –, que desenharam formas, e onde viajam ondas de luz, às quais associamos cores.

Regressamos assim ao ponto de partida, ou seja, a um enigma «double face», *casca* e miolo. Ora, o realismo visual que conhecemos só depende de uma delas, a *casca*. Isto é, o visível, «aquilo que se vê e se faz ver». Este é o nosso Mundo, habitualmente conhecido por «realista», mas que, na verdade, é um mundo de *casca*s. Contudo, nele existe também o miolo, o lado oculto, essa sombra que a visão não está preparada para ver. Para os dois mestres da forma, era na interacção da *casca* e do miolo que se

encontrava a *noz*, «unidade dual», o todo orgânico que gostariam de *tornar visível* nas suas pinturas: o *exterior de um interior* e o *interior de um exterior*.

A análise psicológica da evolução da história da arte que Wilhelm Worringer veio sintetizar em *Abstracção e Empatia* contribuiu certamente para que a vanguarda artística, liderada por Kandinsky, nos anos de Munique, desmistificasse o primado de um único «realismo», próximo de uma imagem fotográfica, supostamente idêntica em todos os humanos. O que, em parte, é verdade, pois o sofisticado mecanismo da visão caracteriza a própria Humanidade. Mas é também em parte, mentira, na medida em que ver, enquanto *fenómeno privado*, implica inevitavelmente o acto de imaginar. Na verdade, o visível é imaginado na mente, embora configurado de acordo com os nossos hábitos e potencialidades visuais.

Se assim não fosse, não reconheceríamos os objectos, as *casca*s, do mundo que nos rodeia, nem seríamos capazes de os organizar no espaço-tempo. Ou seja, não sobreviveríamos, pelo menos do modo a que estamos habituados. O nosso realismo seria outro. Kandinsky traduziu-o no *mundo desconhecido* da sua pintura abstracta e Klee na sua pintura naturalista, na qual representou o homem não *como ele é, mas como poderia ser*. Ou seja, não como o vemos, mas como o poderíamos ver se a nossa visão tivesse outro alcance, que não tem, efectivamente.

Na verdade, ambos prescindiram da segurança, do descanso que as formas realistas dão ao olhar humano habitual. Pois não estava aí uma máquina que podia reproduzir o visível através de uma *escrita de luz*, na fotografia? Os dois pintores exploraram outros realismos, estranhos ao observador que continuou a procurar na pintura algo parecido com o que sem grande esforço espera ver, sempre que, pela manhã, abre os olhos. Sempre que as ondas de luz vindas do Sol, depois de viajarem milhões de quilómetros, fornecem a matéria-prima necessária para o cérebro pintar a única forma de realismo que conhecemos e que, por essa razão, geralmente, admitimos.

Chegamos agora à questão mais interessante: como representar a *noz* e não, apenas, a *casca*? Ou, por outras palavras, como olhar o visível com outros olhos e nele descobrir um realismo mais intenso e penetrante, em suma, mais completo? Conhecendo a *casca* através de um olhar habitual, Kandinsky recorreu a uma super audição capaz de perscrutar um mundo de ondas sonoras e de ondas de luz que fazem vibrar as cordas da alma humana. Por seu turno, Klee recorreu a um olhar radioscópico que lhe permitia alcançar o movimento contínuo do Cosmos, cuja expansão se reflectia nas *pequenas coisas* como, por exemplo, na seiva em circulação no interior de uma folha de plátano. Uma força criadora que, na verdade, em Klee, se identificava com Deus. Um Deus que é a própria Natureza. Por essa razão, o artista devia sentir-se na Sua *pele*, enquanto *mediador*.

Kandinsky e Klee ambicionaram ver para além das aparências, olhar um mundo inacessível à visão humana, cuja tradução depende de nós, observadores, com os nossos limites visuais. Eles ousaram ultrapassá-los, desviando-se do realismo da visão humana, bem como da sua *imitação* ou da sua *reprodução* – termos usados, respectivamente, pelos dois pintores. Mas a verdade é que *imitar* ou *reproduzir* o visível significa

pintar uma pálida tradução da «realidade objectiva», inacessível ao entendimento humano. Significa representar uma das infinitas *possibilidades*, nas palavras de Klee, referindo-se à relatividade do visível. Portanto, não era importante *reproduzir* o visível na pintura, pois tratava-se de uma dupla *imitação*, fosse a contento dos hábitos visuais, fosse de um modelo «realista» que prevaleceu durante séculos na história da pintura.

Contudo, a grande questão que se colocou, conforme exposto, nem foi tanto esta, embora, sobretudo Kandinsky a tenha formulado até à exaustão, preocupado em defender a legitimidade e em explicar a estranheza da pintura abstracta. Na verdade, a descoberta mais importante foi a de saber *como tornar visíveis* esses *mundos desconhecidos* que escapam à visão humana. *Sonoridades interiores*, em Kandinsky, *forças geradoras de formas*, em Klee.

A influência da música determinou a obsessão de espacializar o tempo, o que significa, em primeiro lugar, a rejeição da tradicional divisão entre arte do tempo e arte do espaço; em segundo, a possibilidade de trazer para a pintura a noção de espaço-tempo ou seja, de uma interdependência traduzida no movimento e no repouso dos elementos da forma. Enquanto *ressonância interior*, o ponto, elemento estático e unidade temporal, a linha, elemento dinâmico e duração enquanto distância percorrida pelo ponto em movimento, bem como o ritmo das formas ou das cores, por exemplo, exibem um comportamento simultaneamente espacial e temporal. Pois não existem pontos no espaço sem dimensão espacial nem instantes no tempo sem dimensão temporal.

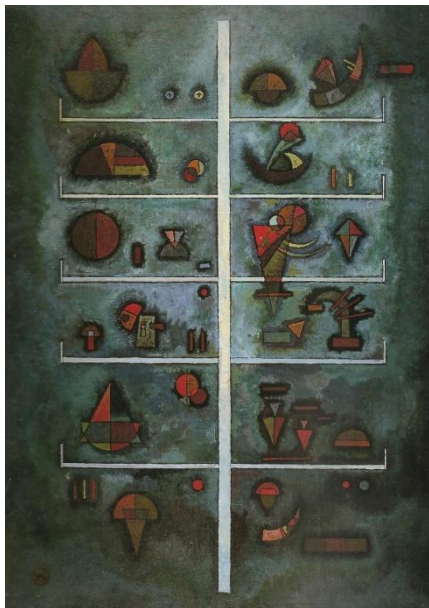
Espaço e tempo são dois conceitos que permitem organizar as nossas percepções. Sendo assim, sem a sua interacção, a pintura perdia, sobretudo, o seu significado pictórico. Neste sentido, compreende-se que Kandinsky e Klee demonstrassem uma certa obsessão pela espacialização do tempo ou pela musicalidade da pintura, levando à constituição de uma nova categoria estética: o espaço-tempo pictórico.

Estava em marcha um novo paradigma visual que considerava a Arte uma forma de expressão, razão pela qual, o funcionamento dos elementos visuais não dependia daquilo que, eventualmente, podiam representar. Por outras palavras, a aventura de uma linha e de um ponto sobre o Plano Original, a tela, funcionava como artifício de sedução estética.

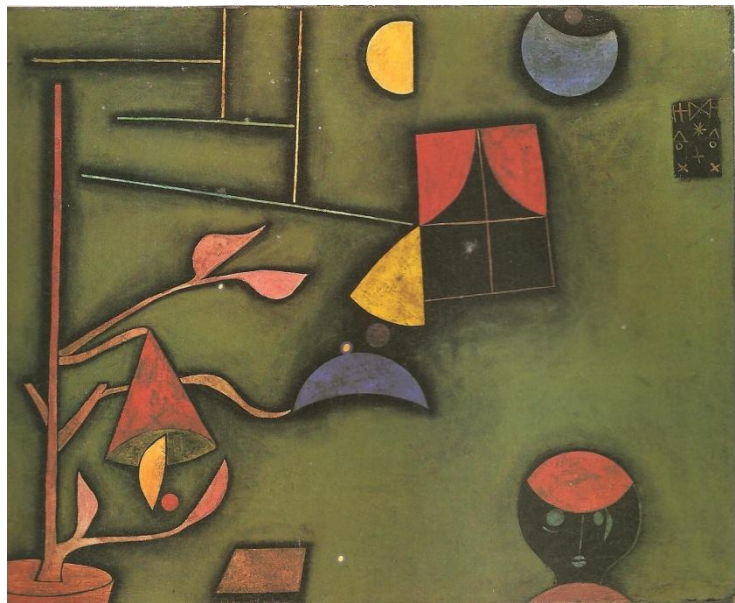
No Bauhaus, os dois mestres da forma ensinaram *a noz e não a casca*. Ambos estruturaram as leis da gramática visual a partir de um olhar musical. Ambos privilegiaram esses instantes de tempo em que olhar e gesto, guiados por uma força criadora, semelhante à Natureza naturante, se tornam espaciais. Ambos criaram um novo «realismo» de *ressonâncias interiores*, trazendo para a pintura uma escuta e um olhar inabituais sobre o visível. Na verdade, ambos desafiaram o «realismo» da própria visão humana.

Uma nota curiosa: parece-nos que Kandinsky, acusado por Stepanova de tudo querer *kandinskysar* no Inkhok , em Moscovo, se deixou amigavelmente «kleesar» no Bauhaus, em Dessau. O diálogo privilegiado na Casa dos Mestres, percorrendo continuamente as suas salas coloridas, atravessando o átrio, não só

influenciou o pensamento estético de ambos, como, por vezes, a própria pintura, como podemos observar nestas duas Composições Pictóricas. Klee poderia ter pintado a que se encontra à esquerda.



Wassily Kandinsky, *Andares*, 1929



Paul Klee, *Natureza morta, planta e janela*, 1927

Chegou a altura de colocar um ponto final nesta linha que desenhou um edifício conceptual geminado, sabendo que ficou certamente ainda muito por descobrir neste mundo misterioso, como aconteceu no Vale dos Reis quando Horward Carter, em 1922, finalmente encontrou o túmulo de Tutankhamon, uma casa para a eternidade.

Bibliografia

Bibliografia Principal

Obras

De Wassily Kandinsky

Kandinsky, Wassily, *Cour du Bauhaus*, trad. portuguesa: *Curso da Bauhaus*, Edições 70, 1975. (Abreviatura : C. B.)

Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, trad. portuguesa: *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

(Abreviatura: D. E. A.)

Kandinsky, Wassily, *Écrits Complets, la Synthèse des Arts*, Philippe Sers (ed.) Paris, Denoël-Gonthier, 1975.

(Abreviatura: E. C.)

Kandinsky, Wassily, *Kandinsky, Complete Writings on Art*, Kenneth C. Lindsay e Peter Vergo (ed.), Nova Iorque, Da Capo Press, 1994.

(Abreviatura: C. W. A.)

Kandinsky, Wassily, *L'Avenir de la Peinture*, trad. portuguesa: *O Futuro da Pintura*, Lisboa, Edições 70, 1970.

(Abreviatura : F. P.)

Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, trad. portuguesa: *Ponto Linha Plano*, Lisboa, Edições 70, 1970. (Abreviatura : P. L. P.)

De Paul Klee

Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, trad. francesa: *Écrits sur l'Art I, La Pensée Créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1973. Trad. inglesa: *Paul Klee: The Thinking Eye*, Jürg Spiller (ed.), Londres, Lund Humphries, 1961.

(Abreviatura: E. A. I)

Klee, Paul, *Escritos sobre Arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2003.

(Abreviatura: E. A.)

Klee, Paul, *Journal*, trad. de Pierre Klossowski, Paris, Bernard Grasset, 1959.

(Abreviatura: J.)

Klee, Paul, *Théorie de l'Art Moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980. (Abreviatura: T. A. M.)

Klee, Paul, *Unendliche Naturgeschichte*, trad. francesa: *Écrits sur l'Art II, Histoire Naturelle Infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977.

(Abreviatura: E. A. II)

Estudos

Sobre Wassily Kandinsky

Adaskina, Natalia, *Les idées de Kandinsky en Russie*, in catálogo da exposição *Kandinsky et la Russie*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000.

Arnaldo, Javier, *Analogías Musicales*, in catálogo da exposição *Kandinsky y sus Contemporâneos*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

Barasch, Moshe, *From Impressionism to Kandinsky*, Nova Iorque, Routledge, 1998.

Barnett, Vivian Endicott, *L'artiste se réinvente, Changements, crises, tournants*, Paris, in catálogo da exposição *Kandinsky*, Centre Pompidou, Paris, 2009.

Becks-Malorny, Ulrike, *Wassily Kandinsky, 1866-1944, Em Busca da Abstracção*, Colónia, Taschen, 2007.

Derouet, Christian, *Kandinsky et les Cahiers d'Art (1927-1944)*, in catálogo da exposição *Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, 2009.

Düchting, Hajo, *Wassily Kandinsky: 1866-1944, A Revolução da Pintura*, Colónia, Taschen, 1990.

Gomes, Filipa, *A Música na Obra de Kandinsky*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2003.

Henry, Michel, *Voir l'Invisible Sur Kandinsky*, Paris, Quadrige, Grands Textes, 2005.

Hermann, Brigitte, *Kandinsky sa Vie*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2009.

Hoberg, Annegret, *Vassily Kandinsky: abstrait, absolu, concret*, in catálogo da exposição *Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, 2009.

Hoberg, Annegret, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences 1902-1914*, Londres, Prestel, 2001.

Justo, José Miranda, *Kandinsky e o Espírito. Tempo, liberdade e vida na concepção kandinskyana da "vibração interior"*, in n.º 36 da revista *Philosophica*, editada pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa e pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.

Lodder, Christina, *Russian Abstract Art*, in catálogo da exposição *From Kandinsky to Talin, Constructivism in Europe*, Schwerin-Bona, Staatliches Museum Schwerin, 2006.

Mendes, Anabela (org.), *Noite e O Som Amarelo de Wassily Kandinsky*, Livro-Programa do espectáculo homónimo, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003.

Mendes, Anabela, *A Perna do Cão e a Tromba do Elefante, Natureza e Arte no discurso de Kandinsky e Klee*, in *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Germanísticos, Minerva Coimbra, 2011.

Sers, Philippe, *Comprendre Kandinsky*, Gollion, Infolio Éditions, 2009.

Tupitsyn, Margarita, *Against Kandinsky*, Munique, Hatje Cantz, 2006.

Wörwag, Barbara, *There is an Unconscious, Vast Power in the Child: Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings*, in *Discovering Child Art, Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, Jonathan Fineberg (ed), New Jersey, Princeton University Press, 1998.

Sobre Paul Klee

Bonfand, Alain, *Paul Klee: Le Geste en Sursis*, Paris, Hachette Littératures, 1995.

Boulez, Pierre, *Le Pays Fertile*, Paul Klee, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

Doschka, Roland, *Paul Klee Selected by Genius*, Prestel, Munique, 2001.

Düchting, Hajo, *Painting Music*, Nova Iorque, Prestel, 1997.

Duvignaud, Jean, *Klee en Tunisie*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1980.

Ferrier, Jean-Louis *Paul Klee, Les Années 20*, Paris, Denöel, 1971.

Ferrier, Jean-Louis, *Paul Klee*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1998.

Franciscono, Marcel, *Paul Klee and Children's Art*, in *Discovering Child Art, Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, Jonathan Fineberg (ed), New Jersey, Princeton University Press, 1998.

Franciscono, Marcel, *Paul Klee his Work and Thought*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

Geelhaar, Christian, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972.

Helfenstein, Josef, *The Issue of Childhood in Klee's Late Work*, in *Discovering Child Art, Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, Jonathan Fineberg (ed.), New Jersey, Princeton University Press, 1998.

Jardí, Enri, *Paul Klee*, Londres, Academy Editions, 1991.

Le Bot, Marc, *Paul Klee*, Paris, Maeght Éditeur, 1992.

Mit dem Auge des Kindes, catálogo da exposição homónima, Berna, Kunstmuseum, 1995.

Naubert-Riser, Constance, *La Création chez Paul Klee*, Paris, Klincksieck, 1978.

Partsch, Susanna, *Paul Klee, 1879-1940*, Colónia, Taschen, 2000.

Paul Klee Desenhos, catálogo da exposição homónima, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 1999.

Paul Klee, catálogo da exposição homónima, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1988.

Paul Klee, Dialogue with Nature, Ernst-Gerhard Güse (ed.), Munique, Prestel, 1991.

Paul Klee, Text by Will Grohmann, Nova Iorque, Harry N. Abrams (ed.), 1985.

Pierce, James Smith, *Paul Klee and Primitive Art*, Nova Iorque, Garland, 1976.

The Klee Universe, catálogo da exposição homónima, Dieter Scholz e Christina Thomson (ed.), Berlim, Hatje Cantz, 2008.

Verdi, Richard, *Klee and Nature*, Nova Iorque, Rizzoli, 1984.

Werckmeister, O. K., *The Issue of Childhood in the Art of Paul Klee*, in *Arts Magazine* nº1, Setembro 1977.

Werckmeister, O. K., *The Making of Paul's Klee Career 1914-1920*, Chicago, The University of Chicago, 1989.

Wick, Rainier K., *Art – Théorie – Enseignement in Paul Klee, Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, Contributions à la Théorie de la Forme Picturale*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

Sobre Wassily Kandinsky e sobre Paul Klee

Roskill, Marc, *Klee, Kandinsky, and the Thought of their Time*, Illinois, University of Illinois Press, 1992.

The Blue Four, Feininger, Jawlensky, Kandinsky and Klee in the World, Vivian Endicott Barnett e Josef Helfenstein (ed.), Yale Dumont, catálogo da exposição homónima, Berna, Kunstmuseum, 1988.

Bibliografia Temática

Arte Infantil e Primitivismo na Arte

Discovering Child Art, Jonathan Fineberg, Princeton (ed.), New Jersey, Princeton University Press, 1998.

Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

Luquet, G. H., *O Desenho Infantil*, Porto, Livraria Civilização – Editora, Coleção Ponte, 1979.

Mantero, Ana, *O Traço da Infância*, Lisboa, Livros horizonte, 2005.

Widlöcher, Daniel, *L'Interprétation des Dessins d'Enfants*, Bruxelas, Charles Dessart, 1965.

Bauhaus

Architektur und Kunst, Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau, E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 2000.

Bauhaus, catálogo da exposição homónima, Bremen, Kunsthalle Bremen, 2003.

Droste, Magdalena, *Bauhaus*, Berlim, Taschen, 1992.

Graulich, Gehard, *From Bauhaus to Abstraction – Création, Concerning the Internationalization of Constructivism*, in catálogo da exposição *From Kandinsky to Talin*, Schwerin – Bona, Staatliches Museum Schwerin, 2006.

Whitford, Frank, *Bauhaus*, Londres, Thames and Hudson, 1991.

Cor, Som e Visão

Albers, Josef, *Interaction of Color*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1975.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Farbenlehre*, trad. brasileira: *Doutrina das Cores*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

Itten, Johannes, *The Art of Color, the Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold Company, 1961.

Lehrer, Jonah, *Proust era um Neurocientista*, Lisboa, Lua de papel, 2009.

Merleau-Ponty, Maurice *L'Œil et l'Esprit*, trad. portuguesa: *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2004.

Merleau-Ponty, Maurice *Le Doute de Cézanne*, Paris, in revista *Fontaine*, volume 8, número 47, 1945.

On Vision and Colors by Arthur Schopenhauer and Color Sphere by Otto Phillip Runge, trad. Georg Stahl, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010.

Pedrosa, Israel, *Da Cor à Cor Inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial LTDA, 1999.

Wittgenstein, Ludwig, *Anotações sobre as cores*, Lisboa, Edições 70, 1987.

_ Só Física - Luz Mono e Policromática _, consultado em 20 de Dezembro de 2011.

_ Só Física - Luz Mono e Policromática _, consultado em 20 de Dezembro de 2011.

G:\L G:\LUZ E COR\Luz e Cor.mhtUZ E COR\Manual do Guitarrista SOM E LUZ.mht, consultado em 20 de Novembro de 2011.

G:\LUZ E COR\Qual é a relação entre ondas(física), luz e som - Yahoo! Respostas.mht, consultado em 20 de Dezembro de 2011.

_ Só Física - Luz Mono e Policromática _, consultado em 20 de Dezembro de 2011.

_ Só Física - Luz Mono e Policromática _, consultado em 20 de Dezembro de 2011.

G:\L G:\LUZ E COR\Luz e Cor.mhtUZ E COR\Manual do Guitarrista SOM E LUZ.mht, consultado em 20 de Novembro de 2011.

G:\LUZ E COR\Qual é a relação entre ondas(física), luz e som - Yahoo! Respostas.mht, consultado em 20 de Dezembro de 2011.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Infrassom>, consultado em 23 de Novembro de 2011.

História da Arte e Teoria Musical

Argan, Giulio Carlo, *L'Art Moderne*, Paris, Bordas, 1992.

Fusco, Renato de, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Harrison, Charles, Frascina, Francis, Perry, Gill, *Primitivism, Cubism, Abstraction, the Early Twentieth Century*, Londres, The Open University, 1993.

Kennedy, Michael, *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1994

Meseure, Anna, *August Macke*, Colónia, Taschen, 1998.

Smith, Edward-Lucie, *Dicionário de Termos de Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

Stremmel, Kerstin, Grosenick, Uta (ed.), *Réalisme*, Paris, Taschen, 2004.

Waggoner, Diane, *Paysages et effets naturels, le goût du detail, in Une ballade d'amour et de mort, Photographie préraphaélite en Grande-Bretagne 1848-1875*, catálogo da exposição no Musée d'Orsay, 8 a 29 de Maio de 2011.

Worringer, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Editions Klincksieck, 1986.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Caverna de Chauvet](http://pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Chauvet), consultado em 4 de Fevereiro de 2012.

Natureza, Mundo Físico e Tempo

Bergson, Henri, *Durée et Simultanéité. À propos de la Théorie d'Einstein*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968.

Bergson, Henri, *Oeuvres - La Pensée et le Mouvant*, Paris, Presses Universitaires, 1959.

Croca, José R. e Moreira, Rui N., *Diálogos sobre Física Quântica, dos Paradoxos à Não-linearidade*, Lisboa, Esfera das Ciências, 2007.

Espinosa, Bento de, *Ética*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

Ferreira, Maria Luísa Ribeiro, *Espinosa, uma filosofia da vida, uma filosofia de vida in Spinoza, ser e agir*, Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Diogo Pires Aurélio, Olivier Feron (org.), Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

Fiolhais, Carlos, *Bergson, Einstein, Coimbra e o problema do tempo*, blog *De Rerum Natura*, 23 de Novembro de 2007. Consultado em 30 de Novembro de 2009.

Reis, José, *Sobre o Tempo, Aristóteles, Plotino, Sto. Agostinho, Kant, Bergson, Husserl, Heidegger, Conclusões*, Porto, Edições Afrontamento, 2007.

Wolpert, Lewis, *O Tempo da Biologia, in Tempo e Ciência*, Rui Fausto e Rita Marnoto (coord.), Lisboa, Gradiva, 2006.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Lema%C3%A9tre, consultado em 15 de Setembro de 2011.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_da_relatividade, consultado em 29 de Fevereiro de 2012.