



A utopia expressionista de Kandinsky¹

Sheila Cabo Geraldo

Na obra artística e teórica de Kandinsky, especialmente na do período em que viveu em Munique e Murnau, identifica-se trama de referências artísticas e culturais que inclui tanto as informações do modernismo francês quanto as ressonâncias de tradição oriental, além daquelas da pintura em vidro, de cunho popular, do sul da Alemanha. Mas, sobretudo, sua obra está marcada pelo que Fellmann chamou de abstração expressiva ou vontade de transcendência, que podemos aproximar do entendimento de utopia, como defende Ernst Bloch.

Expressionismo, utopia, abstracionismo.

Já quase no final da primeira década deste novo século, identificado como o do tempo do conhecimento, mas, sobretudo, como aquele em que o fenômeno da globalização se impõe, quando a discussão da arte vem carregada do debate sobre as diversidades, assim como sobre as diluições das características locais na generalidade das relações culturais, me parece importante pensar historicamente a obra de um artista como Kandinsky, em seu matiz utópico moderno, em especial no período em que viveu em Munique e Murnau, cidades que escolheu para desenvolver sua ação teórico-artística dos primeiros anos do século 20.

De início seria interessante identificar alguns pontos de confluência entre a produção teórica e artística de Kandinsky e as teses desenvolvidas contemporaneamente por Wilhem Worringer, sobretudo as que ele defende no debate que se impôs naquele momento e que ficou conhecido como o Debate expressionista,² desencadeado pela defesa de uma certa arte alemã por Carl Vinnen,³ o que impeliu Worringer a publicar o texto "O desenvolvimento histórico da Arte Moderna" na combativa antologia *A Luta pela Arte: a resposta ao "Protesto dos artistas alemães"*⁴. Ali o teórico alemão afirma a importância de critérios artísticos para a avaliação artística, independente das fronteiras nacionais, assim como argumenta que a chamada nova arte, considerada por seus detratores "sem forma", decadente e superficial, estaria, em verdade, ligada à metafísica e à tradição primitiva. Defende, nesse texto, que a herança clássica do Renascimento europeu, cujo foco se concentraria no ilusionismo e no

racionalismo, havia traçado uma barreira contra os valores metafísicos, deixando o homem fechado no mundo das aparências. Conclama os observadores a aprender os segredos da arte primitiva para que se desligassem do individualismo e da condição fragmentada da arte do passado recente. Para Worringer, a arte primitiva, elementar, efetivamente mística, era capaz de levar a novas direções.

O movimento artístico na Alemanha do início do século 20, como observou Donald Gordon,⁵ de uma certa maneira corroborando Worringer, foi composto dessa inevitável rede de influências e reações, de que fariam parte não só informações do pós-impressionismo francês, sobretudo as dos *fauvistas*, mas também as dos simbolistas e dos artistas que seguiam o *Jugendstil*, no norte da Europa,⁶ além das referências às tradições gótica e romântica, que de alguma maneira levaram à valorização da arte primitiva, da arte oriental e dos desenhos infantis. Segundo o próprio Gordon, em Kandinsky haveria um especial entrelaçamento de várias dessas fontes. É ainda esse historiador que nos aponta a importância do artista russo para a formação do que viria a ser considerada uma modernidade expressiva na cidade de Munique, para onde se muda em 1896 e onde desenvolve sua obra artística e teórica em direção à abstração, o que nos permite identificar o que produziu ali com as premissas abstratas associadas ao espiritual na arte, que Ferdinand Fellmann chamou de abstração expressiva, uma forma, de acordo com Ernst Bloch, de utopia em arte.

Paisagem romântica
1910-1911
Óleo sobre tela
Fonte: Lenbachhaus, München

É fato que desde o grupo Phalanx (1901-1904), Kandinsky vinha organizando na cidade exposições com a presença de artistas chamados de impressionistas, mas também daqueles ligados ao movimento simbolista ou, ainda, dos que se organizaram como *Jugendstil*. Suas pinturas dessa época fazem referência ao *Gesamtkunstwerk* (arte total), que, embora fosse conceito neo-romântico, o levava para a nova arte, que de alguma maneira já apontava para a abstração ou para a expressão.

É necessário, também, reconhecer que se nesse período em Dresden e Berlim expunha-se e discutia-se o que era chamado de expressionismo francês, como movimento moderno, até a criação, em 1909, da Nova Associação de Artistas de Munique (Neue Künstler Vereinigung München–NKVM) fundada e dirigida por Kandinsky, a cidade, que fora um dos mais importantes centros artísticos no século 19, não havia recebido, até então, exposições públicas dos chamados artistas modernos franceses ou dos alemães de Dresden e Berlim. Kandinsky, por intermédio da associação, vai mostrar na cidade esses novos artistas, imprimindo um sentido de troca e convivência entre diversas tendências, mas também apontando para o que viria a ser sua forma "expressionista de pensar".⁷

Quando escreve a apresentação das exposições da Nova Associação de Artistas, assim como, mais tarde, no livro *Über das Geist in der Kunst* (Do espiritual na arte), Kandinsky defende a vida interior, que se formaliza na arte, mas vida interior que é fruto de uma espécie de armazenamento de experiências configurantes do absoluto espiritual. Para o *Almanaque* (1911), realizou uma gravura em madeira, em preto e azul, cuja imagem se refere a São Jorge, como se verifica na comparação com a pintura em vidro São Jorge II, também de 1911. A imagem, bastante popular no sul da Alemanha, está em muitos dos estudos conservados na *Lembachhaus*⁸ de Munique, tanto em vidro quanto em aquarela, e acabou sendo a capa do *Almanaque*. O trabalho de Kandinsky, como se percebe também pelos estudos para o sinete que elaborou para o grupo, é, nesse momento, uma procura de imagens que, como escreveu, "revelam a penetração das experiências coletadas por formas que sejam livres de toda irrelevância, para expressar com força o que é essencial..."⁹ O que se evidencia é que a forma não compõe uma figuração

de experiências coletadas, mas uma ressonância espiritual que penetra a experiência coletada.

Também no texto *Über die Formfrage* (Sobre a questão da forma), que escreveu para o *Almanaque*, o artista reitera algumas de suas posições defendidas no livro e reafirma a forma como uma ressonância: "Através da ressonância a alma se manifesta na forma, agindo do interior para o exterior".¹⁰ A ressonância, por sua vez, está vinculada a uma necessidade, que faz com que o "espírito abstrato" tome impulso e se exteriorize.

Entre 1909 e 1912, Kandinsky trabalha em uma variedade de pinturas que corresponde à multiplicidade de seus interesses e pesquisas, e que classificou¹¹ como Impressões, Improvisações e Composições. Pintava então, ao mesmo tempo, *Impressão III (Concerto)*, *Com três cavaleiros (Mit Drei Reitern)*, além de *Paisagem romântica (Romantische Landschaft)*, sendo as duas últimas, mesmo retornando ao tema dos cavaleiros, pinturas exemplares do processo de abstração expressiva. A primeira é uma aquarela, de 1910-1911, com o desenho de três cavalos em salto. O que se vê, no entanto, em síntese, são três longas linhas curvas que cortam a superfície do papel, descrevendo o galope dos cavalos, sobre os quais estão os cavaleiros do título insinuados por três pequenas manchas de cor. Outras manchas de variados tamanhos conformam uma paisagem. Essa é, sem dúvida, a mesma paisagem por onde cavalgam os três cavaleiros de *Paisagem romântica*, pintura a óleo, de janeiro de 1911. Mesmo retomando seu antigo tema, esses trabalhos são, entretanto, mais coerentes com *Impressão III (Concerto)* do que com qualquer de suas pinturas de tema medieval. O próprio Kandinsky afirma a independência de *Paisagem romântica* do antigo romantismo que perpassa suas paisagens russas do início do século.

Nesse processo, o artista estaria desenvolvendo o que Ferdinand Fellmann chamou de "um conceito expressionista de pensar",¹² coincidente com o que denominou "abstração expressiva", em que Kandinsky aponta uma possibilidade em arte, que, não sendo a naturalista clássica, também não é a abstração primitiva nem a semítico-oriental. A forma expressionista de pensar, como conceito expressionista da realidade, se revelaria na "intensificação da realidade", que Fellmann entende ser correspondente à "teoria da redução fenomenológica", de Husserl, quando a perda da rea-

lidade experimentada se transforma em “renúncia metódica”. Assim, como redução, há o isolamento das coisas, para que, distanciadas dos contextos históricos e sociológicos, possam alcançar a intensificação do aspecto habitual. Mediante o isolamento, as coisas adquirem concisão tal, que seriam capazes de se apresentar em toda a sua potência estética: uma estética, no caso, marcada pela “falta de harmonia originária entre homem e mundo”. A criação artística, então, seria resultante de uma força formadora do homem que se manifesta em abstração e que seria conseqüente a um esforço de compensação dos sentimentos de angústia, para alcançar um “estado de tranquilidade”.

Improvisação 19, de março de 1911, é, sem dúvida, uma pintura exemplar desse isolamento e dessa intensificação, que o artista chamou também de “expressão de processos de caráter íntimo”. Trata-se de uma intrigante pintura em que um grupo de figuras

Cavaleiro do Apocalipse I
(Apokalyptische Reiter I), 1911
Têmpera, nanquim e bronze
dourado sobre vidro, 29,5x20,3cm
Fonte: Lentbachhaus, München



em cores vibrantes, à esquerda, caminha, em cortejo, em direção ao espectador. Depois de enorme vazio localizado no centro, outro cortejo, cujas figuras estão apenas delineadas em negro, parece deixar o quadro pela borda direita. Kandinsky não dá nenhuma indicação de sentido que a possa ligar a uma experiência acumulada do mundo real, como faz a respeito de suas impressões. Improvisações são, como ele diz, resultantes de experiências interiores. A pergunta a respeito de seu sentido permanece e, sem dúvida, não terá resposta no nível que associa pintura e representação. Seu sentido está no nível da exteriorização que envolve a ação emotiva e involuntária. *Improvisação 19* é cortejo – se não nominalmente fúnebre – da ausência, da falta, que é a maneira como a vida se mostra ao artista. Há nesse quadro um espaço central só preenchido por azul-violáceo, e se o azul, segundo Kandinsky, é cor típica do céu, é também a cor da nostalgia romântica. O azul-violeta aí corresponde à ausência e à nostalgia, e, como tal, à memória do que foi e à vontade de ser, ao desejo de preenchimento espiritual, mas que se nega às facilidades das evidências. O espiritual em *Improvisação 19* não está apenas na maneira de ordenar, sem equilíbrio artificial, massas e cores. Corresponde ao que está para ser alcançado pelo reconhecimento da falta.

Em 1911 Kandinsky trabalha em Murnau. Dedica-se, no intervalo entre as pinturas, ao *Almanaque Der Blaue Reiter*. Concomitantemente explora as possibilidades da pintura em vidro. São dessa época os trabalhos que mais apresentam relação com temas religiosos e espirituais: o apocalipse, os anjos, os santos, as trombetas. Em novembro desse ano termina *Composição V*, cujo tema é o Julgamento Final ou a Ressurreição. Essa é considerada uma pintura-emblema da “abstração expressiva” ou do “modo expressionista de pensar”. Foi também o pivô da saída de Kandinsky da Nova Associação de Artistas, que rejeitara o quadro. As imagens de cavalos, barcos e homens, maximamente reduzidas, apresentam-se cada vez mais como intensidades de cor, embora, em alguns casos, como ressonâncias de formas. Ainda que não fosse seu propósito abolir as imagens, reconhecê-las é, muitas vezes, um trabalho de identificação de um certo acervo do artista, que nos remete a seu mundo espiritual. Esse processo de Kandinsky corresponderia ao que escre-

veu Ernst Bloch: "quando o mundo visível parece já desmoronar, se esvaziar, perder suas categorias, as sonoridades do mundo invisível podem tomar, em si e para si, forma plástica".¹³

A dificuldade em reunir no puramente fenomênico a unidade entre espírito e matéria é que leva Kandinsky, tal como levava os primeiros românticos, a apostar em uma certa força da origem. O tema do Julgamento Final, que foi, como declarou Kandinsky, de onde partiu para a realização de *Composição V*, corresponde a essa afirmação inaugural do sentido da existência, como marca fenomênica, que é também processo de deslocamento de imagens de um contexto real ou mitológico, ou mesmo de um tempo espiritual (medieval), para fazê-las reverberação de uma memória. Esse foi, em essência, o processo de abstração expressiva de Kandinsky ou, segundo palavras suas, que o levou à arte "real" e que foi, ainda, processo determinado por uma utopia.

A arte real¹⁴ é portadora de um mundo próprio, espiritual. Impunha-se no mundo tal qual uma realidade. Essa realidade da arte foi a que Kandinsky pensou ser possível depois de vislumbrar o vazio que se seguiu à percepção de que os objetos prejudicavam seus quadros. "Um abismo medonho, uma profusão de questões de todos os tipos, nas quais minha responsabilidade estava em jogo, apresentava-se ao meu espírito. E a mais importante: o que deve substituir o objeto falante?"¹⁵ ele escreve em *Olhar sobre o passado*. Per-

cebe também, imediatamente, o perigo da "arte ornamental",¹⁶ que considerou uma "existência ilusória de formas estilizadas".

Os estudos para *Composição VI* e *VII* são pesquisas interiores de ressonâncias de formas, que, como ele diz, não poderiam ser inventadas, mas intuitivas. Kandinsky escreve: "Todas as formas que empreguei nasceram por si mesmas".¹⁷ E ainda afirma: "No que me concerne pessoalmente, amo toda forma nascida necessariamente do Espírito, criada pelo Espírito. Do mesmo modo que odeio toda forma que não o é".¹⁸ *Composição VI*,¹⁹ cuja elaboração ele descreve no texto anexo a *Olhar sobre o passado*, e *Composição VII* são provas indiscutíveis desse processo.

Kandinsky atesta que as formas não podem ser senão diversas, mas que, a uni-las haveria um grande manancial, tal qual uma "memória" bergsoniana de onde o espírito extrai o material disponível a ser organizado segundo ordem nascida dos limites interiores, que devem sobrepor-se aos limites exteriores. Klaus Lankheit²⁰ foi quem primeiro chamou atenção para a relação entre essa organização e as ideias romântico-utópicas.²¹ Há em Kandinsky uma certa concepção de obra de arte em que a substância contém a inalienável justificativa da obra. Além disso, há também uma concepção de artista como fundador de um mundo novo e em oposição ao que lhe é dado. Esta é a utopia de Kandinsky: a criação de um mundo de símbolos espirituais, de uma espécie de religião do espírito,

que pudesse preencher os espaços que, como em *Improvisação 19*, ele constatava vazios. A proposição de uma obra de arte que se formalize a partir de uma "necessidade interior", de uma "interioridade" é quase um manifesto de restabelecimento de um certo romantismo que sofreu, ao longo do século 19, processo de fechamento e estratificação nos modelos de estilo. Haveria em Kandinsky, assim, sensível percepção e identificação do que fora para os primeiros românticos a noção de estarem vivendo o fim de uma situação histórica e o poder e a von-



Pintura em vidro com sol,
(*Glasbild mit Sonne*), 1910
Têmpera e óleo com prata e
bronze dourado sobre vidro,
31x40,6cm

Fonte: Lenbachhaus, München

tade de estabelecer uma época nova e melhor. Suas obras, que são sonoridades do mundo invisível, correspondem, como diz Bloch, a “uma fachada que desaparece, uma abundância que se corrói, são a metamorfose em uma floresta, um fluxo e um refluxo de coisas na floresta de cristal do Eu, uma explosão mais criativa, mais profunda; é o pan-subjetivismo presente nas coisas, por trás das coisas, ainda que nas coisas mesmo”.²²

Sheila Cabo Geraldo é doutora em História pela UFF, onde defendeu a tese *Arte e Modernidade Germânica* em 2001. É professora do PPGartes da Uerj, onde também é pesquisadora procientista desde novembro de 2006. Atualmente faz parte do grupo de pesquisa Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile e Espanha: 1989-2004 e desenvolve investigação de pós-doutoramento na Universidade Complutense de Madri.

Notas

- 1 Este texto, apresentado agora com algumas modificações, foi parte da tese de doutorado *Arte e Modernidade germânica* defendida em 2001, na UFF.
- 2 Machado, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- 3 Vinnen, Carl. “*Quousque Tandem? Ein Protest deutscher Künstler*”. In: Eugen Diederichs, 1911. Reeditado in Long, Rose Carol W. *German Expressionism. Documents from the End of Empire to the Rise of National Socialism*. New York: Halland Co., 1996.
- 4 A esse respeito, diz Worringer no texto que responde a Vinnen: “... Ele que realmente sabe o que é ser alemão, que sabe toda a história da arte alemã, ele sabe que não nos foi dado, com nossa ambiguidade nata, e com nossa instintiva, sensual, inata incerteza, achar o caminho para a forma... ele sabe que nós sempre pegamos caminho primeiro de fora da Alemanha, que sempre precisamos desistir e nos perder para achar nosso ser real. Essa foi a tragédia e a grandeza de Dürer a Marées, e ele, que quer cortar nossa arte da interação com outros mundos, está traindo nossa tradição nacional... para mim, a qualidade característica da história da arte alemã tem sido sempre o teatro do engajamento e essa apaixonada luta em sua própria estreita fronteira. Eu não gostaria de estar sem essa tragédia, essa ambiguidade, porque isso tem dado à arte alemã sua dinâmica singular”. Worringer, W. Apud. Long, Rose Carol. Op. cit.
- 5 Gordon, Donald. *Expressionism: Arte and Idea*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- 6 Peg Weis diz que as características do *Jugendstil* como o jogo arbitrário com a linha, forma e cor, assim como a tendência para bidimensionalidade, seu espírito reformista e messiânico e, acima de tudo, sua luta pelo ideal de um meio determinado pela estética, tiveram ramificações significantes na arte do século 20. Cf. Weis, Peg. In. *Kandinsky in Munich*, catálogo. The Salomon Guggenheim Museum, New York, 1982: 32.
- 7 Fellmann, Ferdinand. *Fenomenologia y Expressionismo*. Barcelona/Carcas: Editorial Alfa, 1984.
- 8 Nesse momento o trabalho de Kandinsky é muito próximo daquele feito por Gabriele Münter, mas também do de Jawlensky, que, junto com Marianne Werefkin, forma um grupo e passa longas temporadas em Murnau. A simplificação da forma até a chegada ao abstracionismo espiritual deve-se em grande parte à influência do trabalho que Gabriele vinha desenvolvendo sobre desenhos infantis e com os artesãos locais de pintura em vidro. O trabalho de Kandinsky, que experimenta muitas vezes a pintura em vidro, vai ser definitivamente marcado por esse primitivismo artesanal.
- 9 Long, op. cit.: 39.
- 10 Kandinsky, W. “Sobre a questão da Forma”. In *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martin Fontes, 1991: 118.
- 11 Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral, 1982 (4ª ed): 121.
- 12 Fellmann, op. cit.
- 13 Bloch, Ernst. *L'Esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977: 47.
- 14 Em 1935 Kandinsky escreveu o texto *Abstrakte Malerei* (Pintura abstrata), discutindo o termo abstrato e propondo em seu lugar a expressão “arte real”: “já desde algum tempo procura-se substituir (o que fiz antes da guerra) abstrato por absoluto. A bem dizer, isso não melhora muito as coisas. A meu ver, o melhor termo seria arte “real”, já que essa arte justapõe ao mundo exterior um novo mundo da arte, de natureza espiritual. Um mundo como só a arte pode engendrar. Um mundo real.” Apud *Olhar sobre o passado*, op. cit.: 185, nota 25.
- 15 Id., *ibid.*: 88.
- 16 O termo ornamental aqui é usado no sentido exatamente oposto ao atribuído por Ernst Bloch. A essa estilização das formas, Bloch chama decorativa. Para Bloch, ornamental seria aquela linha capaz de guardar a “força interior”. Bloch Ernst. “Production de L'ornament”. In *L'Esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977.
- 17 Kandinsky, W. *Olhar sobre o passado*, op. cit.
- 18 Id., *ibid.*: 103.
- 19 Essa pintura de 1913, que pertence ao Museu do Ermitage, de São Petersburgo, só conseguimos ver numa reprodução em preto-e-branco (W. Kandinsky, *A Colourful Life*, The Collection of Lenbachhaus, Munich: 366). Constitui uma das mais significativas pinturas dessa época. Foi exibida no Primeiro Salão de Outono Alemão, em Berlin, em 1913 e, além de ser objeto de um texto de Kandinsky, foi também impressa no álbum editado por *Der Sturm* na época. Conclui-se, portanto, que é, junto com *Composição VII* uma pintura que sintetiza as preocupações do artista nesse período.
- 20 Lankheit, Klaus. Apud Zweite, Armim. “Kandinsky et le Blaue Reiter”. In *Figures du Moderne 1905-1914. L'Expressionnisme en Allemagne*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992/3.
- 21 Carla Schulz-Hoffmann escreveu sobre a tradição do idealismo alemão na arte do século 20, observando que não só a obra e as idéias de Kandinsky concentram a utopia romântica, como também a de seu mais próximo colaborador, Franz Marc. “Franz Marc et la tradition de l'idealisme allemand dans l'art du XXe Siècle. Potentialités et limites d'une utopie”. In *Figures du Moderne*. Op. cit.
- 22 Bloch, op. cit.: 47.