

O SONHO ABSTRATO
A ARTE GEOMÉTRICA NA MODERNIDADE

Katja Plotz Fróis

Editor

Profa. Dra. Luzinete Simões Minella

Conselho Editorial

Prof. Dr. Rafael Raffaelli
Prof. Dr. Héctor Ricardo Leis
Profa. Dra. Júlia Silvia Guivant
Prof. Dr. Luiz Fernando Scheibe
Profa. Dra. Miriam Grossi
Prof. Dr. Selvino José Assmann

Editores Assistentes

Cláudia Hausman Silveira
José Eliézer Mikosz
Silmara Cimbalista

Secretário Executivo

Angelo La Porta

O SONHO ABSTRATO

A ARTE GEOMÉTRICA NA MODERNIDADE

Katja Plotz Fróis

RESUMO

Este artigo investiga a apropriação de teorias metafísicas e esotéricas pelos artistas modernistas Malevich, Kandinsky e Mondrian, cuja intenção era lançar, por meio de sua obra, a possibilidade de um novo homem e de um novo mundo, livre de imperfeições e regido por uma nova ordem espiritual e social, onde reinasse harmonia ideal.

Palavras-chave: modernismo, arte, esoterismo, metafísica.

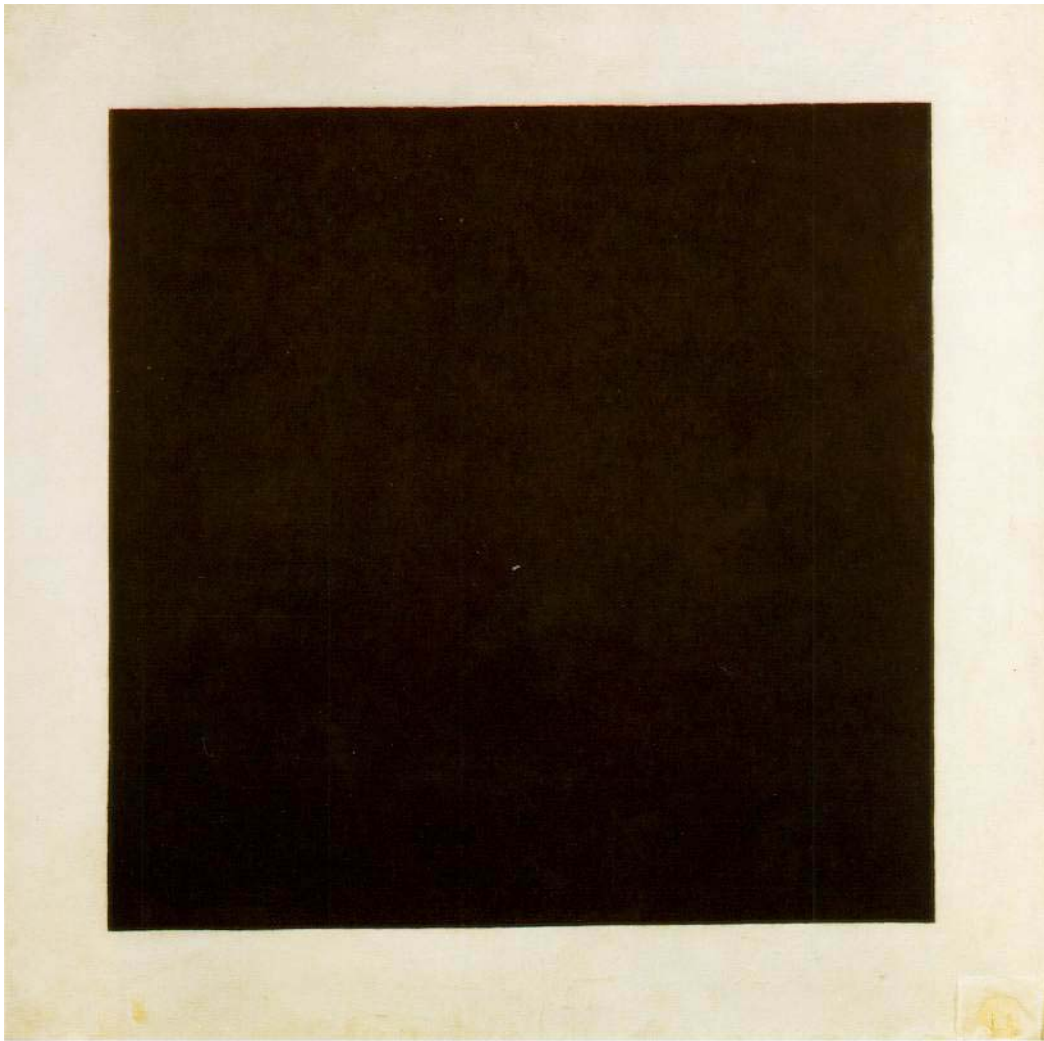
ABSTRACT

This article searches the appropriation of Metaphysical and esoteric theories by the modernist artists Malevich, Kandinsky and Mondrian, whose intention was to create, through their work, the possibility of a new man and a new world, free of imperfections and based on a new social and spiritual order, where ideal harmony reigns.

Keywords: modernism, art, esoterism, metaphysics.

... “é aonde está a arte que a ciência deve
ainda chegar.”

Schelling.
*Primeiro esboço do sistema da
filosofia da natureza, 1799.*



Kasimir Malevich. *Composição Suprematista: Quadrado Negro Sobre
Fundo Branco*. 1913. Óleo sobre tela. 106 x 106 cm.

O pintor ucraniano Kasimir Malevich (1878-1935) é, antes de qualquer outra consideração, o criador e o único representante autêntico do Suprematismo, corrente artística do início do século XX definida pela intenção de transmitir a idéia da supremacia do espírito sobre a matéria, por meio das formas geométricas. A arte abstrata de cunho geométrico do período, no entanto, não aparece exclusivamente na obra de Malevich. Surge, também, na obra investigativa do russo Wasily Kandinsky (1866-1944), primeiro artista a trabalhar com abstração geométrica pura (sem a referência visual da realidade) e autor, dentre outras obras fundamentais para o entendimento da arte moderna e da abstração geométrica, de *Do espiritual na arte* (1912), e entre os artistas do Neoplasticismo ou *De Stijl*, notadamente no trabalho de seu maior e mais conhecido expoente, o pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944). As obras e o pensamento de Malevich, de Kandinsky e de Mondrian, a despeito de sua origem, conceitos e história diversos, têm por base comum, além da utilização sistemática da pura geometria, a utilização de teorias de cunho esotérico ou metafísico¹. No caso de Malevich, a Teosofia de Helena P. Blavatsky; em Kandinsky, tanto a Teosofia quanto a Antroposofia de Rudolf Steiner; no caso de Mondrian, inicialmente inclinado à Teosofia, o Neoplatonismo do matemático Schoenmakers, que, por sua vez, foi fortemente influenciado pelo autor de *Life, art and mysticism*, o matemático L. E. J. Brouwer. Apesar da aparente distância entre as formas de interpretação e utilização dessas teorias, nos três casos a busca empreendida pelos artistas é praticamente a mesma: sua intenção era lançar a possibilidade de um novo homem e de um novo mundo, de forma a eliminar sua imperfeição e a estabelecer nova ordem, tanto espiritual quanto social, onde reinasse uma harmonia ideal.

O surgimento coetâneo das expressões artísticas de Malevich, Kandinsky e Mondrian não é um acaso, nem é somente uma reação artística à invenção da fotografia, em 1839, fato que explica, em termos tecnológicos, o banimento da figuração, do realismo e da tematização, das obras das vanguardas modernas. A busca comum aos três artistas dizia antes respeito ao período de crise representado pelo fim do século XIX e início do século XX, já que “períodos de

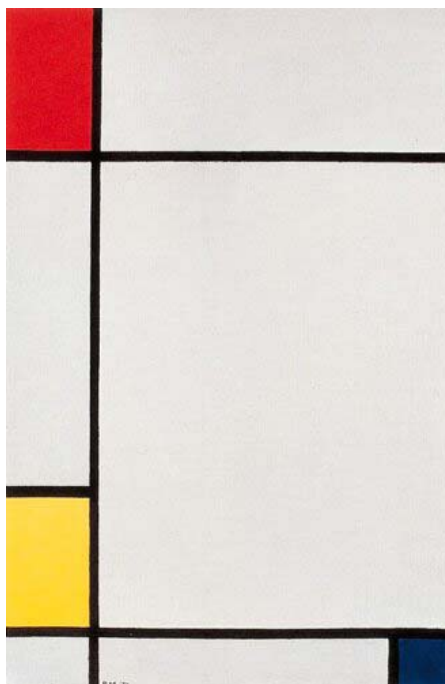
¹ Cf. STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 33 (sobre a influência da Teosofia e de Steiner em Kandinsky), p. 101 (sobre a influência de Blavatsky sobre Malevich) e p. 105 (sobre a influência da Teosofia e de Schoenmaekers sobre Mondrian).

crise, em especial, parecem produzir artistas que canalizam as ansiedades de seu tempo para suas obras” (LYNTON, 1991. p. 24): tratava-se da tentativa de descobrir a essência e o sentido da vida do homem em pleno contexto do individualismo moderno. Tratava-se de produzir arte logo após a apresentação de um mundo sem Deus, por Nietzsche, onde e segundo o qual aquele que seria um criador devia ser, primeiro, um destruidor, devia despedaçar os valores². Tratava-se de criar em um mundo onde, segundo Horkheimer e Adorno (ADORNO, HORKHEIMER, 1985. p. 23), “os mitos caem vítimas do esclarecimento”; onde cai aquilo que nada mais era que “produto do próprio esclarecimento”, formas de “relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” e que, cedo, deixaram de ser relato para se tornarem doutrina. O homem moderno, a despeito de sua modernidade, não podia, ainda, abrir mão de uma doutrina; no máximo, poderia criar outra, onde o valor doutrinário repousava fora dos limites da razão instrumental.

As crenças teosóficas e antroposóficas vinham ao encontro do sonho moderno de um futuro ideal: os segredos do mundo, da mente humana e desse próprio futuro pareciam estar em vias de desvendamento pelas ciências de ordem positiva. Restava, sem explicação, o mistério da transcendência ou, por outro lado, da profundidade inescrutável do inconsciente, aquela que a recém-criada psicanálise ainda buscava alcançar. A arte representava, então, a possibilidade de acesso ao que se apresentava indizível; representava a porta mágica por onde adentrar um mundo onde os limites do conhecimento, da natureza e da finitude humana e dos conflitos inerentes à sociedade apresentavam-se como mero desafio para que se alcançasse uma instância de pura perfeição.

Dos três artistas, será Mondrian quem levará sua busca ao mais longínquo extremo; segundo sua utopia, no futuro a arte se tornaria desnecessária, já que a realidade em si seria a mais pura expressão plástica. A arte abstrata era o caminho por meio do qual o homem se libertaria da opressão que a natureza lhe impunha. Transposto esse obstáculo, ele estaria preparado para viver em estado de pura arte, sem necessidade da pintura, da escultura ou de qualquer outra forma de expressão artística.

² Em sua obra maior, *Assim falou Zaratustra*.



Piet Mondrian. *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul*. 1927.
Óleo sobre tela. 48 x 68 cm.

A produção artística de Mondrian abandona o figurativismo na busca do que seriam as estruturas do mundo. Essas estruturas traduziam o mais essencial e fundante aspecto da realidade visual, nas primeiras obras, e mental, nas mais maduras. Seguiam o ideal de Schoenmakers, segundo o qual as linhas retas ortogonais e as cores aceitas leigamente como primárias (amarelo, azul e vermelho) constituíam os componentes de toda ordem universal. Mondrian, ao final de sua vida, em New York, vivia literalmente imerso em suas formas; seu estúdio-apartamento era decorado e ocupado com os elementos presentes em sua obra desde que adotou as formas geométricas como expressão da estrutura do mundo e da vida.

Apesar da coerência entre vida e arte, propalada e vivenciada por Mondrian, será Malevich, no entanto, quem deixará clara, em sua produção, a proeminência da angústia espiritual do homem moderno. Ele o expressará por meio de sua arte abstrata. O próprio Kandinsky, responsável pela legitimação da arte abstrata na Europa e, sobretudo, na Bauhaus – a inovadora escola de artes e ofícios criada pelo grupo liderado por Walter Gropius (1883-1969) –, só se voltará para a abstração após conhecer o trabalho de Malevich, no período em que retornou à Rússia, entre 1914 e 1921, em decorrência da Primeira

Guerra Mundial. Um elo comum aos dois é a preocupação com a reforma social, mas Malevich

é um teórico; não se ocupa da exaltação e da propaganda dos ideais revolucionários, mas da rigorosa formação intelectual das gerações que irão construir o socialismo. A concepção de um mundo 'sem objetos' é, para ele, uma concepção proletária porque implica a não-propriedade das coisas e noções. Sua utopia urbanística-arquitetônica também se inspira nesse princípio: a ordem da sociedade futura será a de uma cidade onde 'objetos' e 'sujeitos' se exprimem numa única forma. O programa, que não terá sequência na Rússia, exercerá, por outro lado, notável influência na Alemanha, na formação do método didático da Bauhaus. (ARGAN, 1996. p. 325).

Malevich e Kandinsky viram o socialismo iniciar sua história na Rússia, mas esse mesmo socialismo que os permitia sonhar com uma sociedade perfeita também passou a exercer controle político sobre a arte, destituindo-a de seu papel revelador. A utopia de ordem social, aparentemente distante da angústia espiritual, será apenas mais um caminho buscado na tentativa de colocar em ordem o novo mundo sem base transcendente; o mundo da modernidade. Na verdade, poderia ser interpretada como a face política de uma questão ontológica. Ilustrando-o, pode-se ressaltar o progressivo encaminhamento da Bauhaus em direção a um misticismo eclético, sob a liderança do artista suíço Johannes Itten (1888-1967), à medida que a situação política da Europa se complexificava, até a ascensão do Nacional-Socialismo, o qual encerrou as atividades da escola que se tornava, aparentemente e a partir de desvinculação política, um reduto da esquerda.

O caráter esotérico, apesar do vínculo político da obra de Malevich, será o aspecto mais importante a ser verificado em suas pinturas. A atemporalidade de sua obra se encontra não em seus ideais sociais, mas no ideal de um mundo perfeito para o sujeito que ousa sonhar. Esse sonho, na pintura e na teoria de Malevich, se fundamenta no sistema fechado e sem arestas proposto por Madame Blavatsky. O processo de formação e de consolidação da obra de Malevich passará por intenso e extenso caminho até atingir a maturidade; o Suprematismo.

Malevich estudou artes no Instituto Moscovita de Pintura, Escultura e Arquitetura, em 1903, tendo, a partir daí, se aventurado em diversas correntes da arte de vanguarda, participando de grupos, exposições e de um salão;

percorreu desde o primitivismo, passando pelo cubismo e por um futurismo incipiente, pelos quais será fortemente influenciado, até finalmente chegar, na *Última Exposição Futurista* (Petrogrado, 1915), a suas pinturas geométricas não-objetivas, ou abstratas e não figurativas. Em 1919, sua experimentação levou essas formas, então já chamadas de suprematistas, à sua aplicação em três dimensões, em modelos arquitetônicos. O fato de fazer considerações sobre a forma arquitetural e urbanística dá a perceber o âmbito do pensamento do artista: preocupava-o não só a arte, mas a vida, a cidade. Engajado na Revolução Russa de 1917, juntamente com outros artistas – especificamente do Construtivismo –, será encorajado a desenvolver a arte de vanguarda que caracterizará a modernidade do Estado Russo. Devido ao apoio do estado, esses artistas ocuparão importantes postos de ensino e de administração. Malevich chegará a ocupar o cargo de diretor da Escola de Arte Popular de Vitebsk, ganhando proeminência e reconhecimento a partir de então. Entre 1919 e 1920 fará uma exposição individual na *XVIª Exibição Nacional de Artes*, em Moscou, onde o Suprematismo será o foco das atenções. Funda, então, com seus alunos de Vitebsk, o grupo suprematista UNOVIS. As idéias e os ideais do suprematismo rapidamente se disseminam na Rússia e, em seguida, na Alemanha onde, em Berlim, em 1927, participa da *Grande Exposição Artística Berlinense*. Na Alemanha, entra em contato com diversos artistas da modernidade européia e sobretudo com Walter Gropius que, nesse momento, ainda dirigia a Bauhaus, a escola que definiria rumos do design e da arquitetura do século XX. Devido a suas relações com artistas e arquitetos alemães, Malevich será preso em 1930, um ano após ser homenageado com uma exposição individual na Galeria Tretyakov, em Moscou. A maior parte de seus manuscritos e estudos teóricos será destruída e a última fase de sua pintura representará uma volta conformista ao figurativismo temático, ao agrado do Estado Russo³. O Suprematismo, no entanto, permanecerá na história.

Com o Suprematismo, a idéia, o projeto de Malevich era pintar a ausência. O *Quadrado Negro sobre Fundo Branco* é uma ausência de objeto materializada como uma ontologia negativa; a ontologia da ausência e da falta. Mas a ausência, ali, não funciona como tema da obra, não funciona como algo pintado como símbolo ou signo que se deve interpretar como ausência. O

³ Cf. NERET, Giles. *Malevich*. London: Taschen, 2001.

quadrado negro, sua onipresença massiva é e representa a pintura. Sua função é confrontar a pintura, seu criador e seu observador com a experiência da ausência; uma experiência real, materializada no vazio do negro, na espessura do negro, que é a própria ausência de objeto, de tema, de pintura como era conhecida até então. Dessa forma, negando o objeto e a pintura, Malevich pinta o “nada”; dá imagem, forma e matéria ao nada sem, entretanto, limitá-lo, já que a forma quadrada nada mais é do que um eco da forma da tela. Tendo recebido forma, esse vazio, essa ausência, esse nada ganha, na pintura de Malevich, objetividade. A presença da ausência, então, se materializa como objeto dado; como a morte se materializa quando está próxima. A idéia da morte e mesmo a da transcendência não são temas dessa pintura; não estão presentes na tela. Mas a presença da ausência, manifestada por Malevich, vai buscar eco no inconsciente humano: ali, vai encontrar imagens arquetípicas do fim – e também do início. A cor negra, sua presença absoluta, diz respeito àquilo sobre o que não há nada a falar; sobre o que está além do mundo material regido pela consciência, sobre o que está além da razão que tudo explica, mas que religiões e seitas procuraram explicar até que o homem iniciou sua busca pela compreensão racional do mundo; busca que se inicia, com maior vigor, no Renascimento e que tem sua apoteose na modernidade, onde ainda permanece a dialética entre o científico e o mitológico, entre o racional e o irracional.

A Teosofia não é uma religião. É um sistema de crenças e práticas que reúne uma série de preceitos e premissas derivados de religiões e seitas, geralmente originárias do oriente. Sua criadora, Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891)⁴, recebeu requintada formação, supervisionada pela princesa Ucraniana Helena Pavlovna Dolgorukov, de cujo esposo seu avô fora conselheiro. Apresentava personalidade peculiar desde a infância, com indícios de intensa atividade paranormal. Essa personalidade ficará clara quando abandona o marido, um militar bem mais velho do que ela, e passa a viajar pela Europa, em busca de explicação para suas inquietações espirituais. Sua peregrinação a levará a conhecer diversos países, povos e culturas, sobretudo aquelas que mantinham suas tradições religiosas ou esotéricas. Em uma dessas viagens, conhece seu mestre – citado como um hindu, cujo nome é desconhecido – que a encaminha

⁴ Cf. Biografia e teoria de Madame Blavatsky in: <http://www.blavatsky.net>.

ao Tibet, onde aprenderá os segredos do budismo. Sua obra mais importante é *A doutrina secreta*, que apresenta a síntese de toda a sua obra. Nesse texto, faz a proposição na qual resgata antiga idéia dos mistérios pagãos: que todas as tradições místicas da humanidade eram, na verdade, psicologias da transformação, no sentido de aprimoramento espiritual. Possuíam uma forma ritualística de cunho religioso para o público e outra forma, filosófica e secreta, para aqueles que haviam, segundo Blavatsky, trilhado o caminho da ética e do desenvolvimento interior mais seriamente ou seja, que haviam passado pelos processos iniciáticos. O sistema desenvolvido por Blavatsky prega o auto-conhecimento, o conhecimento da natureza, da história e do universo, segundo princípios próprios da doutrina. Dentre esses princípios, destacam-se as afirmações:

Tudo no universo origina-se de uma fonte ilimitada, eterna, incognoscível. Depois de um período de existência manifestada, o universo retorna a essa fonte. O universo em si é um todo orgânico, vivo, inteligente, consciente e divino. [...] As leis da natureza são o resultado de forças inteligentes. Uma lei de ciclos fornece uma estrutura fundamental em todos os níveis. Dois exemplos são: nosso padrão de reencarnação e as contínuas 'vidas' do universo quando ele aparece e, então, retorna à sua origem. A analogia e a correspondência fornecem uma estrutura fundamental ao universo. Esta é uma afirmação ampla do axioma: 'Assim em cima, como embaixo'. A evolução se aplica, em grande escala, a toda a vida. A alma é envolvida neste mundo de matéria. Ela tem experiências e aprende. A alma, então, empreende seu caminho de volta, numa longa peregrinação à sua fonte primal. Isto também segue um padrão cíclico. Esta evolução ganha experiência, autoconsciência e uma perfeição sempre crescente. A evolução ocorre nos planos físico, mental e espiritual. [...] Os pensamentos são objetos tangíveis nos planos mais altos. Cada pensamento e ação exerce um efeito sobre nós e sobre nosso entorno e tem consequência cármica. Os três planos mais altos dessa constituição formam o 'Eu Superior' e é este que reencarna de vida em vida e acumula experiência, lições e virtudes. Os planos mais baixos formam o 'eu inferior' e são o veículo usado pelo eu superior enquanto este vive neste nível ativo e de testes da vida encarnada. No momento da morte, temos uma revisão da nossa vida passada – enquanto nos despimos desta moldura física. Após um curto período, que varia muito entre os indivíduos, jogamos fora os outros aspectos inferiores de nossa constituição e o eu reencarnante começa um longo período de descanso merecido, cheio de misericórdia, antes do próximo nascimento. Frequentemente, durante esta vida, nossa natureza espiritual é obscurecida por nossa vida diária aut centrada, quando alimentamos nossas necessidades e desejos imediatos. Mas o eu espiritual está sempre lá para nos guiar se o buscarmos com nosso forte e honesto desejo. Podemos lutar para alcançar nosso eu superior: ouvindo a

nossa, ainda pequena, voz da consciência, percebendo os sonhos do eu superior, desenvolvendo nossa intuição, meditando, estudando os princípios da 'Religião Sabedoria', alinhando-nos com a Natureza, engajando-nos em ações para o bem maior, estudando cuidadosamente os eventos de nossa vida diária.(BLAVATSKY, disponível online)⁵.

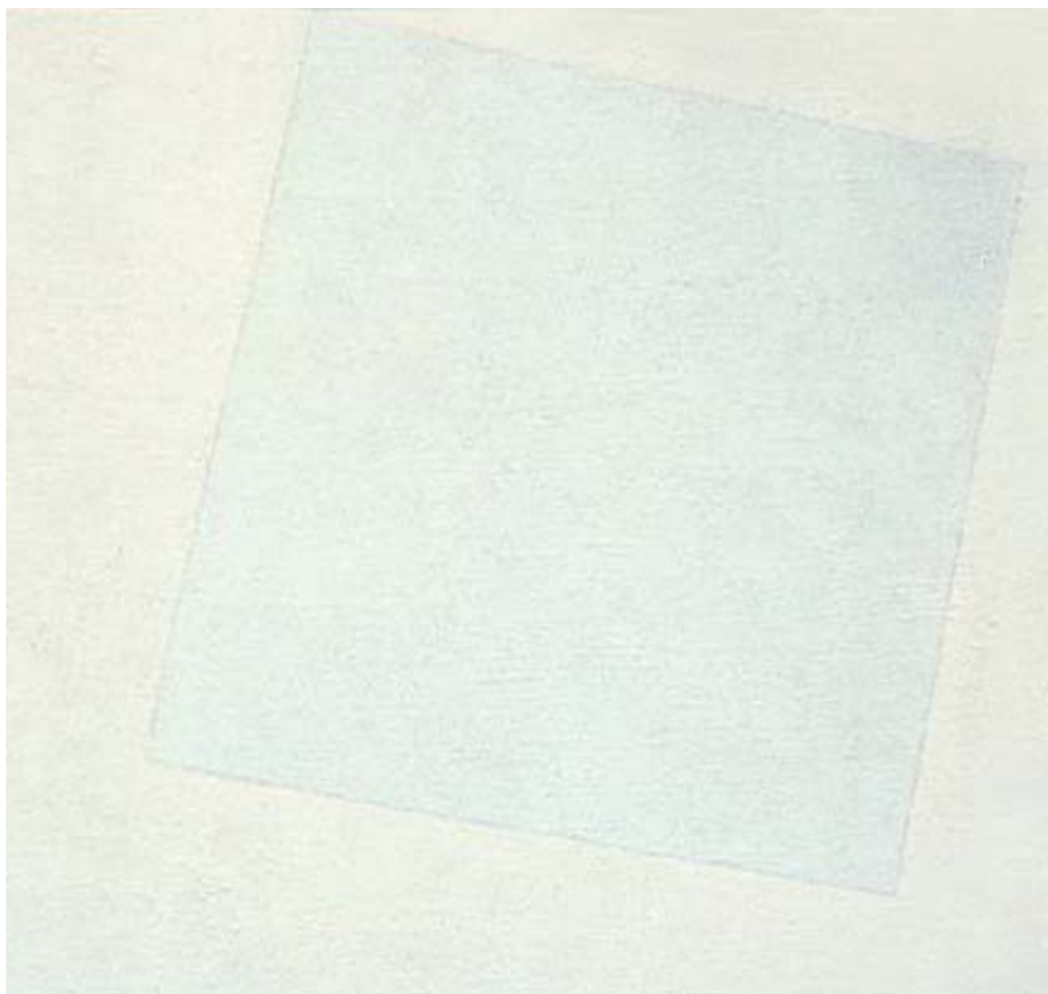
Na verdade, esses mesmos princípios, ou alguns deles, se verificam no provável pensamento de Hermes Trismegisto, no pensamento de Plotino, no de Mestre Eckart, no de cabalistas e alquimistas, no de inúmeras ordens místicas e em teorias psicanalíticas. A Teologia, no entanto, chamará a si o interesse dos artistas das vanguardas que se dedicaram à abstração geométrica. Por quê? Certamente a promessa, já citada, de entendimento do que a ciência não explica é uma possibilidade. Mas não é a única.

O mundo moderno prometia uma cena árida da psique humana: destituída de mitos, restava-lhe apenas o mundo como se apresentava e o homem, desvendado e dissecado. Um mundo sem mistérios era, ao mesmo tempo, sedutor e repugnante. Para a arte, era, no mínimo, inconcebível. Por isso as vanguardas modernistas buscaram algo mais; novos mistérios, novos sonhos. Os mistérios trazidos do oriente representavam, desde o tempo dos impressionistas, um manancial de descobertas. Descobria-se o exótico, o outro. Agora, em pleno século XX, a descoberta desejada era a de si mesmo e a do mundo em que se desejava viver. A maior parte desses artistas que fundaram a história contemporânea buscou utopia, muitas das vezes sonhando incitar um mundo melhor, mais justo e, ao mesmo tempo, apto a resguardar a essência do ser humano: a capacidade de ultrapassar limites em direção a seu ser mais profundo.

Essa é uma das possíveis mensagens, entendida a partir da Teosofia de Blavatsky, a ser lida na obra de Malevich, o artista que viu a Europa destruída pela Primeira Grande Guerra e que pagou com sua liberdade o fato de ter comungado idéias e ideais com os mais criativos e produtivos artistas europeus de seu tempo, desse tempo de catástrofe e revolução. Esse artista soube ler o espírito de seu momento histórico. Não o espírito de tristeza representada pela destruição, mas aquele de esperança frente ao desconhecido, aquele da crença em que todo homem é igual, a despeito de sua raça, credo ou

⁵ Cf. <http://www.blavatsky.net/portuguese/intro/checklist.htm>.

nacionalidade. Uma crença de resistência e luta. Uma crença que pertence ao mundo dos sonhos, onde tudo e todos se confundem no que cada indivíduo é. Malevich apreendeu o mundo destruído em que vivia e ousou buscar uma utopia. Como Kandinsky, que buscou romper as amarras do real, expressando a pura relação de formas que remete as sensações e a mente para mais além do acabrunhamento de um mundo então sem sentido, ou como Mondrian, que ousou dar os primeiros passos em direção a um novo mundo pleno de ordem, o artista ucraniano permitiu-se sonhar com uma harmonia que só se realizava na arte. Para Malevich, provavelmente, a harmonia que conseguia atingir em suas telas era o espelho daquela apregoada por Blavatsky: a harmonia que evoca a abertura de mundo que só uma obra de arte é capaz de operar no espírito do homem. A geometria representava, ao mesmo tempo, a ausência e a presença do humano: em um resgate da lógica clássica, era a linguagem de um demiurgo cuja obra se mostrava tão irrepreensível quanto a matemática, afastada do erro da mão do homem. Por outro lado, era o apelo deste homem despido de Deus, do ser que operava máquinas e dominava a natureza, mas que se via carente de algo maior, de um lugar onde chegar, já que a história parecia ter chegado ao fim. Essa, talvez, seja uma das mensagens contidas no insuperável *Branco sobre Branco*.



Kasimir Malevich. *Composição Suprematista: Branco sobre Branco*. 1918. Óleo sobre tela. 105,5 x 105,5 cm.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo; Cia. das Letras, 1986.

LYNTON, Norbert. Futurismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 58-62

NERET, Giles. *Malevich*. London: Taschen, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Martim Claret, 2004.

Site: <http://www.blavatsky.net>.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

Artigo entregue em 30 de outubro de 2006.