



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA MESTRADO PROFISSIONAL**

MARCOS VINÍCIUS DA SILVA

**A BUSCA DO SENSÍVEL: IMPRESSÕES VISUAIS, IMPROVISAÇÕES
ARTÍSTICAS E COMPOSIÇÕES HISTÓRICAS**

**CATALÃO-GO
2019**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

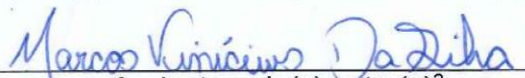
Nome completo do autor: Marcos Vinícius da Silva

Título do trabalho: A BUSCA DO SENSÍVEL: IMPRESSÕES VISUAIS, IMPROVISACIONES ARTÍSTICAS E COMPOSIÇÕES HISTÓRICAS.

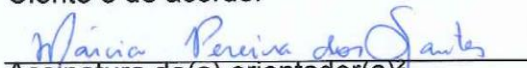
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 03 / 09 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA Mestrado Profissional

**A BUSCA DO SENSÍVEL: IMPRESSÕES VISUAIS, IMPROVISAÇÕES
ARTÍSTICAS E COMPOSIÇÕES HISTÓRICAS**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, para defesa e como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura, Linguagens e Ensino de História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira dos Santos.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Marcos Vinícius da
A BUSCA DO SENSÍVEL: [manuscrito] : IMPRESSÕES VISUAIS,
IMPROVISAÇÕES ARTÍSTICAS E COMPOSIÇÕES HISTÓRICAS / Marcos
Vinícius da Silva. - 2018.
108, CVIII f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Márcia Pereira dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade
Acadêmica Especial de História e Ciências Sociais, Catalão,
Programa de Pós-Graduação em História (profissional), Catalão, 2018.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. História. 2. Sensibilidade. 3. Abstracionismo . 4. Kandinsky . 5.
Arte. I. Santos, Márcia Pereira dos, orient. II. Título.

CDU 7(091)

Ata de Defesa Pública de Trabalho de Conclusão de Mestrado

Defesa: nº 40

Aos vinte e nove dias do mês de novembro de dois mil e dezoito realizou-se, na sala do Laboratório de Audiovisual, localizada no Bloco Didático II, da Regional Catalão/UFG, a Defesa Pública do Trabalho de Conclusão de Mestrado intitulado **A BUSCA DO SENSÍVEL: IMPRESSÕES VISUAIS, IMPROVISAÇÕES ARTÍSTICAS E COMPOSIÇÕES HISTÓRICAS**, de autoria do mestrando **Marcos Vinícius da Silva**. Na ocasião, compareceu a Banca Examinadora, designada pela Coordenadoria do Mestrado em História – nível Mestrado Profissional, e composta pelas docentes Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira dos Santos, professora da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC; Prof.^a Dr.^a Ana Helena da Silva Delfino Duarte, professora da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Prof.^a Dr.^a Lilian Marta Grisolio, professora da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC. A sessão teve início às 14:00, sendo presidida pela Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira dos Santos (orientadora) que abriu os trabalhos junto à Banca Examinadora. Em seguida, a Presidente da sessão passou a palavra ao discente que teve quinze minutos para apresentar o trabalho. Após a apresentação, passou-se a palavra aos componentes da banca que tiveram cada um, vinte e cinco minutos para expor suas questões e observações sobre o trabalho apresentado, tendo o mestrando quinze minutos para responder. Após o término da arguição, a Presidente da sessão solicitou que o candidato e o público presente que se retirassem do recinto para que a Banca Examinadora pudesse proceder sua avaliação. Após a conclusão dos trabalhos de avaliação, os arguidores atribuíram o seguinte resultado: Aprovado. Nada mais havendo a registrar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora. Regional Catalão, UFG, aos vinte e nove dias do mês de novembro de dois mil e dezoito.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira dos Santos (Orientador/a UFG/RC) Marcia Pereira dos Santos

Prof.^a Dr.^a Ana Helena da Silva Delfino Duarte (UFU) Ana Helena da Silva D. Duarte

Prof.^a Dr.^a Lilian Marta Grisolio (UFG/RC) Lilian Grisolio

Agradecimentos

Uma pesquisa é, na verdade, a junção de vários universos. Essa pesquisa só existe, pois, ao longo do processo tive contribuições dos mais variados níveis, sejam eles pessoais, profissionais ou acadêmicos. Hoje, com o resultado de todo um processo, tenho gratidão a incontáveis pessoas que passaram pela minha vida e que contribuíram direta ou indiretamente nesse processo.

Se eu acreditasse na existência de um deus ou de alguma força superior, é provável que começaria por esse argumento, só que me vejo num impasse: não acredito em destino ou que a vida tenha me guiado até a pós-graduação. Vejo que, nos caminhos da vida, fui me forjando dentre as possibilidades e o resultado desse processo integra o que sou e se faz parte de mim é parte desse estudo. Não poderia agradecer a vida, pois ela tende a não ser muito fácil, agradeço as lutas que guiaram o processo, dos conflitos me forjei e dos conflitos surgiu essa ideia. Esse estudo é só um dentre as várias lutas travadas ao longo da vida, uma realidade que se caracteriza por um movimento dialético sem fim...

Agradeço aos meus pais, por terem me dado as condições necessárias para estudar, chego na pós-graduação pelo esforço e empenho deles de formarem o filho; fico feliz em ser aquilo que foi negado a eles, sei que grande parte das minhas conquistas são também de vocês. Para além do núcleo central, existe todo um conjunto familiar de pessoas que indiretamente contribuíram ao longo do processo, a vocês minha gratidão.

Pensando nos processos de formação, logo em seguida à família, gostaria não apenas de agradecer como reverenciar a figura dos meus professores, visto a importância de todos em minha vida. Desde que entrei na graduação, fiquei encantado com as possibilidades de mundo que me mostraram. Márcia e sua abertura ao novo, ao decidir orientar uma monografia sobre Lady Gaga e uma dissertação sobre Kandinsky, você, de modo único, mostrou que o afeto é algo maior e mais transformador do que podemos imaginar. Obrigado pela coragem e carinho; Lilian em toda sua sensibilidade me fez ressignificar o mundo, me guiou por caminhos pelos quais a vida inteira me disseram ser impossíveis. Obrigado pelas possibilidades de hoje e de sempre, você me salvou; Getúlio e seu peculiar jeito de ser, em toda sua casmurrice, aprendi muito sobre o poder de síntese e o real sentido de uma Universidade; Para além dos já citados, fica aqui minha expressão de gratidão a todos que fizeram parte da minha história e me fizeram ser o que eu sou hoje, sendo mais do que professores acadêmicos, com vocês reaprendi sobre a vida.

Nesse constante processo de formação, venho agradecer as minhas amigadas que fizeram essa pesquisa ser de cunho socialista, pois tiveram que suportar meus devaneios, minhas desistências, meu desespero...

Jacke, que foi um daqueles casos que me fez questionar várias vezes a existência de algo sobrenatural, me conectei a você de forma única, com você aprendi tanto sobre possibilidades e felicidade, afinal, em nossa amizade, acho que conseguimos acessar o real sentido da alteridade, a condição do outro em ser o outro; obrigado por me aceitar, você faz parte de cada página desse trabalho, pois faz parte do conjunto da minha vida.

Bárbara, eu tenho que te agradecer pela cumplicidade e sensibilidade. Ao escrever esses agradecimentos me lembro de uma música: “ainda bem que agora encontrei você...”, tenho sorte de poder ter a amizade com uma mulher tão incrível quanto você; das discussões teóricas e da vida, das lágrimas ao sorriso, você me fez e me faz crescer.

Nessas andanças da vida não poderia esquecer Daiane, que apesar da distância física, continua tão próxima quanto antes; se Nietzsche é citado aqui, vem de uma das várias referências que você me apresentou, seja por meio das nossas discussões calorosas ou apenas para compartilhar algo que lembrava um ao outro.

Jorge já é um evento em si, sua vida me faz entender perfeitamente o quanto somos e podemos ser artistas de nossas vidas, você é um ato performático, sua existência é sensibilidade, obrigado.

Rose, dos vazios existenciais aos vazios que nos preenchem, obrigado por me ouvir, por me ler, por ajudar a me compreender e me fazer compreensível. Obrigado pelas experiências e, não poderia esquecer, pelo puxão de orelha no dia que tentei desistir...

As amigas listadas são o arquétipo dos vários que já tive ao longo da vida, a todas e todos minha gratidão.

Por fim, agradeço às minhas alunas e aos meus alunos; com vocês aprendi que tudo discutido ao longo da vida acadêmica não só tem sentido como tem vida. Vocês são o motivo das reflexões e dos incômodos, vocês são e ainda serão tudo o que desejam. Agradeço por terem participado do processo, das descobertas e redescobertas, das alegrias às tristezas, das verdades às sensibilidades. Obrigado.

*“Ele é salvo pela arte,
e pela arte salve-se nele – a vida”.*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Pensar a relação entre arte e história é um tema que vem guiando vários pesquisadores. O abstracionismo de Wassily Kandinsky (1866-1944) propõe um desafio ao processo historiográfico. Partindo disso, buscamos nessa pesquisa compreender o abstracionismo russo de Kandinsky por meio da história. Suas obras são as fontes que desvelam o universo subjetivo que perpassa as produções artísticas no final do século XIX e início do século XX, caracterizando a Arte Moderna. O uso do abstracionismo como fonte nos guiou a novas leituras de eventos históricos como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa. Esse estudo é a tentativa de entender a busca por uma nova sensibilidade, no contexto da Rússia pós-revolução. A arte é, portanto, o caminho para o entendimento e, a história o guia teórico-metodológico. Nesse sentido, foram selecionadas obras (pinturas e escritos) do pintor, no período de 1910 a 1921, de sua primeira produção abstrata até suas composições.

Palavras-chave: Abstracionismo. Arte. História. Arte abstrata. Sensibilidade.

ABSTRACT

Thinking about the relationship between art and history is a theme that has guided many researchers. The abstractionism of Wassily Kandinsky (1866-1944) poses a challenge to the historiographic process. Starting from this challenge, I seek in this research to understand the Russian abstractionism of Kandinsky, through the history. His works are the source that unveil the subjective universe that permeates artistic productions in the late nineteenth and early twentieth centuries, characterizing Modern Art. The use of abstractionism as a source has guided us to new readings of historical events such as the First World War and the Russian Revolution. This research is the attempt to understand the search for a new sensibility, in the context of post-revolution Russia. Art is therefore the path to understanding, history guides, in this sense were selected works (paintings and writings) of the painter, from the period 1910 to 1921, from his first abstract production to his compositions.

Keywords: Abstractionism. Art. Story. Abstract art. Sensitivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	O Vale Lackawanna. 1856, George Innes.....	31
Figura 2.	Improvisação nº 19. 1911, Wassily Kandinsky.....	48
Figura 3.	Primeira Aquarela Abstrata. 1910, Wassily Kandinsky.....	52
Figura 4.	O Grito. 1893, Edvard Munch.....	65
Figura 5.	Domingo (Rússia Tradicional). 1904, Wassily Kandinsky.....	71
Figura 6.	Moscovo I. 1916, Wassily Kandinsky.....	84
Figura 7.	No cinzento. 1919, Wassily Kandinsky.....	91
Figura 8.	Mancha Vermelha II. 1921, Wassily Kandinsky.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: NOTAS PRELIMINARES	13
1 IMPRESSÕES TEÓRICAS	23
1.1 Adeus ao real	23
1.2 Arte Moderna: o desassossego moderno	27
1.3 Kandinsky e sua arte espiritual	41
1.4 Um histórico da abstração	51
1.5 Inflexão histórica	55
2 IMPROVISAÇÕES HISTÓRICAS E COMPOSIÇÕES ARTÍSTICAS	58
2.1 A busca do novo: revolução e arte.....	66
2.2 A nova sensibilidade: abstracionismo e revolução.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO: NOTAS PRELIMINARES

Esta pesquisa tem como objetivo discutir a produção artística do abstracionista russo Wassily Kandinsky, entre os anos de 1910 a 1921. Esse período é marcado principalmente, pelos eventos anteriores e posteriores à Primeira Guerra Mundial ocorrida entre 1914 e 1918. Esse espaço temporal de 11 anos é um momento de várias transformações para o mundo e para o pintor, quando sua busca por uma arte abstrata leva-o a produzir um conjunto de pinturas, escritos teóricos e palestras sobre o que seria a arte “espiritual”¹. Tal arte chamada espiritual é o abstracionismo de Kandinsky e é justamente desse abstracionismo que tratamos nesse estudo, tendo como recorte temporal: 1910, quando surge sua *Primeira Aquarela Abstrata* até a sua composição *Mancha Vermelha II* de 1921.

Vale ressaltar que esse estudo tem um enfoque histórico, ou seja, intenciona-se compreender e pontuar as questões sociais, históricas e políticas para compreensão dessa arte que renuncia ao figurativo, no contexto de uma Europa à beira do colapso, que culminou na Primeira Guerra Mundial.

Grande parte do recorte selecionado está atrelado à vontade revolucionária que permeava a Rússia, onde Kandinsky viveu até 1922, quando se mudou para a Alemanha por sua “desilusão” com as políticas adotadas pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e pela necessidade de representar a realidade pelo construtivismo. A Vanguarda Russa inserida no desejo revolucionário² buscou uma arte pura que corroborasse com o novo mundo socialista. Esse novo mundo promovia o suprematismo e o construtivismo russo, que influenciaram diretamente na formação do que viria a ser o abstracionismo: um movimento estético na busca de uma nova sensibilidade, uma arte que conseguisse enquadrar e representar os anseios desse novo mundo, que é chamado de “moderno”.

Portanto, a arte aqui é entendida como um produto de seu contexto, que se localiza historicamente em um momento no qual ideologias começaram a se materializar em propostas políticas, como no caso da Revolução Russa. As vanguardas, em seu desejo de estarem “à

¹ O uso do termo espiritual será recorrente durante essa pesquisa, visto que o próprio Kandinsky determina sua produção abstrata como espiritual. Para ele, a renúncia ao figurativo está atrelada a esse universo que não é perceptível aos sentidos. Nas palavras do pintor: “Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu”. (KANDINSKY, 2015, p.59).

² “Cooptando e tentando equilibrar todas as tendências artísticas, Lunatcharski estimulou sua produção imensamente, tornando a Rússia palco de inspiração não só no terreno da revolução política como também da revolução artística”. (GRECO, 2007, p. 7).

frente”, acabaram por concretizar as nuances do contexto em que estavam inseridas; renunciar ao figurativo, antes de ser uma busca espiritual, é também um processo histórico que tem como ponto determinante dessa pesquisa: entender a imagem artística por todo seu contexto, não apenas por seu valor estético, mas também pelos valores de sua produção, distribuição e significação; todos localizados historicamente entre 1910 e 1921.

A produção artística e teórica de Wassily Kandinsky é imensa, iniciando em 1885 e terminando em 1944, ano de sua morte. Fazer um recorte em meio a toda diversidade de sua produção é uma tarefa que só foi possível pela exposição *Kandinsky – Tudo começa num ponto*³ trazida ao país pelo Ministério da Cultura juntamente com o Banco do Brasil, em 2015, a qual pudemos assistir em São Paulo capital e nos causou forte impressão.

A exposição tinha a finalidade de contemplar a trajetória da obra de Kandinsky, reconstruindo um histórico de sua infância até sua saída definitiva da Rússia em 1922. A mostra expunha obras que funcionaram, no seu tempo, como um prólogo do que seria a Arte Moderna/Contemporânea, visando remontar historicamente o que levou a pintura a renunciar ao figurativo para operar no abstrato.

Nesse universo de “possibilidades” percebe-se que a fonte desse estudo foi determinada pelo recorte apresentado na exposição, inclusive o catálogo da mesma, chefiado por Evgניה Petrova, tornou-se parte do *corpus* que analisamos nesse estudo. Portanto, as obras estudadas não são apenas de Kandinsky, mas também obras que influenciaram ou mais tarde representaram a produção do artista e teórica no período em questão (1912-1922), como no caso do *Quadro preto suprematista* (1914) de *Kazimir Malevich*; do livro *Do espiritual na arte* e a pintura *Primeira Aquarela abstrata*, ambos de 1910 e de Kandinsky, reverberando até a chegada das chamadas composições a partir de 1916. Todas essas obras abordam o processo de renúncia ao figurativo e de preparação para a chegada do que seria a Arte Abstrata, uma arte nova, ou seja, de vanguarda, no contexto da Europa na Primeira Guerra Mundial.

Pensar na arte como uma fonte para a compreensão histórica é uma perspectiva de escrita da História que adotamos desde a graduação, visto que o processo de pesquisa historiográfico leva junto de si o sujeito que a produz. A imagem sempre foi para nós um ponto

³ “Kandinsky – Tudo começa num ponto é uma exposição da trajetória do artista precursor do abstracionismo, composta por 153 obras e objetos de Wassily Kandinsky, seus contemporâneos e de artistas que o influenciaram. Além da coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, o acervo conta com obras de museus da Rússia e coleções procedentes da Alemanha, Áustria, Inglaterra e França. Curadoria: Evgenia Petrova e Joseph Kiblicky. Apoio: Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/programação/exposicoes/kandinsky-tudo-comeca-num-ponto-3>. Acesso em: 18 set. 2018.

de destaque em relação ao mundo, no contexto dessa sociedade visual atentamo-nos, durante a graduação, ao que hoje chamamos de imagens da cultura de massa.

Sempre acreditamos que as imagens têm o poder de materializar o que as palavras são incapazes de determinar. Na graduação focamos na plasticidade da Pop Arte e suas reverberações no contemporâneo, ou seja, uma tentativa de traçar um histórico da influência da Pop Arte na então Cultura Pop, que resultou na monografia *MY ARTPOP COULD MEAN ANYTHING: LADY GAGA, ARTE, HISTÓRIA E PÓS-MODERNIDADE*. Desde então seguimos a premissa de que a Arte consegue desvelar algumas partes do passado e da realidade que são silenciadas ou sequer citadas nas fontes escritas.

Outro ponto determinante na produção deste trabalho, como supracitado, foi a exposição do *Kandinsky – tudo começa num ponto*, no Centro Cultural Banco do Brasil. Rodolfo Athayde, que foi o diretor responsável pela exposição, assinala que a arte tem “um exercício consciente de liberdade de expressão e conhecimento. Assumimos certo panteísmo, e podemos dizer: a arte como Deus, se dilui em tudo”.⁴

A exposição visava pontuar a diluição do figurativo, traçando um caminho histórico para o abstracionismo, por meio da vida e da obra de Kandinsky até 1922. A diversidade da exposição me admirou: as roupas folclóricas do interior da Rússia, as pinturas de Schönberg e Malevich e as obras de Kandinsky. A exposição estabelecia uma retrospectiva relacionando vida e obra do artista, das suas primeiras impressões às últimas composições. Ela também propunha um paralelo com a tecnologia ao apresentar a *Composição VIII* (1923), por meio de projeção digital em tecidos que vinham do teto do prédio ao chão. Tais projeções eram interativas por meio de um aplicativo que reproduzia as notas musicais a cada ponto, linha e cor existente na pintura.

Ver esse trajeto de uma figura que se dilui até a abstração deixou-nos em suspensão⁵, visto que buscamos na arte a representação de algo concreto, porém na arte abstrata encontramos o contrário, uma representação de um objeto que não conseguimos determinar,

⁴ Entrevista disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/rodolfo-de-athayde-produtor-cultural-arte-como-deus-se-dilui-em-tudo-15289490>. Acesso em: 18 out. 2018.

⁵ Em *Metafísicas do Belo* (2003), Schopenhauer traça uma análise da função da arte frente à existência. Para o filósofo, a existência está necessariamente ligada à vontade, que por ser infundável nos coloca na situação do “pêndulo”, que vai do tédio ao sofrimento. A suspensão dessa enfadonha existência só é possível quando se pensa na arte, ou seja, a arte é a única forma de “suspensão” ao absurdo da existência e à vontade, em seu estado de ponderação. Aqui essa suspensão é o que Rafael Saddi (2016, p. 128) estabelece: “A contemplação da grandeza infinita da experiência humana no tempo implica da ideia de fragilidade de toda existência. [...] o Estado de suspensão implica, como o próprio nome diz, um momento de suspensão, um momento de crise, que não pode ser estimulado sem a consciência profunda também de todos seus possíveis efeitos devastadores”. Afinal, se o abstracionismo é uma arte de desilusões, esta sempre terá um efeito devastador ao buscar o figurativo e encontrar ponto, linha e cor.

exceto por suas cores, formas e pela maneira como são compostas na pintura. O grande *insight* veio exatamente dessa “suspensão”, visto que por mais disformes que tenham sido as representações nas telas abstratas, mesmo assim são frutos de um tempo histórico, de um contexto que possibilita compreender a construção de uma obra que renunciava a representação da natureza.

Essa “suspensão” foi um dos principais motivadores dessa pesquisa, que entende o produto artístico como um conjunto de fatores. Não é aleatória a renúncia ao figurativo, é histórica, é social, a própria exposição deixava isso evidente. Ainda assim, essa suspensão desvelou uma nova forma de pensar a arte, pois conforme apontado por Alexander Gottlieb Baumgarten *apud* (DUARTE, 2015, p. 69), em 1750: “a estética é a percepção pelos sentidos”. Ou seja, não há possibilidade de se pensar em um objeto artístico que não nos afete, que não nos atravesse a ponto de nos suspender das *dores do mundo*. Mesmo na capacidade de nos suspender, essa produção artística é datada historicamente, o que a torna fonte de um determinado momento histórico, desvelando uma busca por uma nova sensibilidade que era política e artística.

Acerca da exposição, recordamos que a última obra da exposição não era uma pintura e sim um poema de Kandinsky chamado *Saída*. O poema foi o *start* dessa pesquisa, por isso, aqui, representa o início do processo de análise das ambiguidades da arte abstrata. Na exposição, ele encerrava uma trajetória; nessa pesquisa, ele abre caminhos do que foi a renúncia do figurativo para a produção de uma arte abstrata. No poema Kandinsky diz:

Bateste as palmas. Não inclines a cabeça para a felicidade.
 Nunca, nunca.
 E lá volta ele a cortar com a faca.
 Ele volta a cortar a direito com a faca.
 E o trovão enrola-se no céu. Quem é que te conduziu mais a fundo?
 Na plácida, profunda e escura água estão as árvores com as pontas para baixo.
 Sempre. Sempre.
 E ele lá suspira. Um suspiro profundo.
 Ele volta a suspirar.
 A suspirar.
 E o pau bate em qualquer coisa seca.
 Quem aponta para a porta, a saída?⁶

⁶ Poema que compunha parte da exposição sediada no Centro Cultural do Banco do Brasil – São Paulo 2015. Tradução de Fernanda Romero.

Kandinsky joga com as palavras ao tentar nos causar sensações que instiguem todos os nossos sentidos, o poema se dilui até nos levar a um ponto, que dei a liberdade de chamar de suspensão.

Assim, o objetivo dessa pesquisa é pontuar historicamente como a produção do Kandinsky de 1910 até 1921 renuncia o figurativo para a produção da arte abstrata, através de algumas impressões e composições, assim como seus escritos teóricos em *No espiritual na Arte* e no *Olhar sobre o passado*. Essa mudança do figurativo para o abstrato determina a maioria da produção da chamada Arte Moderna. Intencionamos para além disso, pontuar o que leva historicamente à produção de uma arte que renuncia a representação de um objeto que não possa ser identificado. Kandinsky buscava o “espiritual” no mesmo momento em que os conflitos da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa chegaram no seu ápice; conflitos estes que representam o fim de um mundo para o nascimento do que seria o mundo “moderno”.

Pensar o significado da renúncia ao figurativo para o abstrato, no sentido histórico, se torna a problemática central dessa pesquisa. Como indica Ana Heloisa Molina (2001 p. 18) “o figurativo remonta à condição humana básica em expressar por figuras, cores e formas os sentimentos, as críticas, as emoções [...]”, isto é, a figura é a primeira forma de linguagem existente e possível ao ser humano. Na pré-história podemos entender as pinturas rupestres como uma leitura do mundo, como vestígios de civilizações que mesmo antes do domínio da escrita já registravam sua compreensão por meio de imagens.

“Tudo” e “nada” podem ter um equivalente visual, porém neste estudo focamos na imagem artística ou na sua ambiguidade, afinal: “[...] em todas as civilizações a imagem apresenta-se como algo ambíguo. Inspira, a um tempo, temor e fascínio”. (TREVISAN, 1988, p. 9). Buscamos a imagem artística que renuncia o figurativo para operar no abstrato; considerando que, além do atributo estético há níveis de complexidade que são fundamentais para a compreensão do resultado que denominamos como arte, como no caso do contexto histórico e em como ele pode ser o determinante para essa renúncia ao figurativo.

Outra problemática que se enfrenta é repensar como a imagem artística é tratada na historiografia. Por mais que ela venha sendo abordada no campo da história, ainda é possível identificar alguns aspectos de prioridade pela escrita, uma vez que aquela muitas vezes é empregada apenas para ilustrar determinado momento histórico ou então engessada na própria “aurificação” na discussão estética da História da Arte. Portanto, traçar um caminho histórico da abstração de Kandinsky, entre 1910 a 1921, nos possibilita evidenciar uma diversidade de fontes visuais, produções artísticas que nos ajudam a compreender o resultado dessa arte abstrata.

Portanto, a renúncia ao real apontada por Kandinsky, por meio do abstracionismo, é pensada neste estudo por todo conjunto sócio-histórico que a determina. A pintura abstrata não é a dicotomia entre “ilustração do contexto histórico” e “produção estética do espírito”. Esta corresponde ao conjunto de fatores que levam a necessidade de se produzir uma arte de *desilusões*, que tem o poder de suspender para, a partir disso, criar novas ilusões, um ciclo que está necessariamente ligado às ideias e às utopias que permeavam o final do século XIX e o início do século XX. Esses processos são históricos, assim como são “técnicos” no sentido artístico. Compreender as nuances desse caminho é pontuar historicamente o porquê de o figurativo ter perdido força para o abstrato reinar nas Artes Plásticas.

Wassily Kandinsky (1866 – 1944) foi um pintor e ensaísta russo creditado como o pai do abstracionismo por sua obra *Primeira Aquarela Abstrata* de 1910. Buscando novas formas pictóricas, o pintor procurou inspirações nas ciências ocultas e esotéricas, como a obra do teosofista Rudolf Steiner.

No espaço acadêmico, essa pesquisa se pauta na junção de vários teóricos da história, da filosofia (a estética) e da sociologia, o que configura uma interpretação multidisciplinar da fonte e do objeto de pesquisa, especialmente dentro da chamada História Cultural, tal como apontado por Pesavento (2008). No entanto, teoricamente, o desafio maior está na conceituação da Arte, vista a variedade de suas definições.

Ressaltamos, contudo, que aqui a arte é tratada, principalmente, como expressão da capacidade humana de representar seus sentimentos por meio de signos estéticos, ou seja, o criar artístico é discutido, essencialmente pelo viés da filosofia no campo estético. Para isso, uma das principais referências está centrada no compilado de textos clássicos de estética: *O Belo Autônomo*, organizado por Rodrigo Duarte em 1998. O livro traz os textos originais desde a filosofia grega até Deleuze. Nessa pesquisa, a estética é pensada especialmente pelo viés da “suspensão” localizada na abordagem estética de Schopenhauer e de Nietzsche.

A escolha do tema sempre nos leva ao levantamento bibliográfico de produções. Nesse processo, vale destacar a dissertação de Ângelo Dimitre Gomes Guedes, intitulada *Wassily Kandinsky: do espiritual na arte e a proposta da sonoridade interior* em 2001, que oferece um caminho para se pensar o Kandinsky por meio da imaterialidade da música, ainda que se trate claro da arte pictórica.

No campo da análise artística, temos uma das principais publicações chamada *Arte Moderna: do impressionismo ao contemporâneo*, organizada por Hans Werner Holzwarth, publicada e lançada pela Editora Taschen, em 2011, que traça um panorama histórico das produções artísticas da Arte Moderna, partindo do impressionismo em 1870 até a arte

contemporânea em 2000. Outra publicação fundamental para o desenvolvimento deste estudo, inclusive o recorte da arte moderna no primeiro capítulo, vem com o compilado de Amy Dempsey – *Estilos, escolas e movimentos*, publicado em 2010 pela Cosac Naify. Esses livros organizam a variedade de movimentos da Arte Moderna em suas especificidades, de tal forma que possibilitaram entender o Kandinsky antes mesmo do abstracionismo e compreender o processo na história da arte que possibilitou se pensar uma arte que renuncia o figurativo.

Dessa perspectiva, porém, inferimos que pensar a arte não é pensar fora do processo historiográfico. Portanto, ao falar do uso da imagem artística resvalamos em alguns desafios na produção histórica. Centralizar essa imagem enquanto produto humano e, principalmente, como fonte para o historiador tem sido um desafio, contudo é possível evidenciar que:

As imagens pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias. [...] Isso significa dizer que, diante dos usos públicos da História, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da história. A imagem condensa a visão comum que se tem do passado. (KNAUSS, 2006, p.99).

Existe uma negligência de parte da historiografia em pensar a imagem como ilustração do processo histórico. Em função disso, salientamos que a imagem é entendida para nós como uma forma de linguagem única, que é determinada pelo seu contexto histórico, mas que produz em si uma linguagem específica, independente do “texto” escrito. Perceber a história, através da iconografia, é evidenciar que as imagens que nos cercam

[...] são fruto de ação humana, que interpreta e recria o mundo como representação, exercendo fascínio. As imagens são visuais, e carregam consigo esta condição especial que se realiza no plano dos sentidos, ao serem captadas e fixadas por um certo tempo na retina de quem vê. Imagens são, pois, traços de uma experiência sensorial e emotiva. (PESAVENTO, 2008, p.18).

Portanto, priorizamos uma abordagem da imagem pelo viés dos chamados Estudos Visuais, um campo relativamente novo na historiografia que pensa a imagem como autônoma, levando em consideração todo o conjunto que a constitui. Ao pensar o campo dos Estudos Visuais como um guia metodológico, vem junto a necessidade de se pensar uma nova forma de abordar a imagem artística na historiografia, haja vista que os Estudos Visuais “[...] comprometem-se em analisar momentos de consumo/recepção/interpretação, demonstrando que o significado dado a um mesmo objeto/fenômeno pode transformar-se através de usos e reapropriações” (SÉRVIO, 2014, p. 209), posto que, como aponta Freitas,

A dimensão social da imagem artística é, assim, um aspecto inalienável do fenómeno visual – e não só dele -, e a análise que lhe corresponde trabalha com perguntas não sobre a natureza da imagem, mas sobre como vimos, sua condição de coisa: “onde anda? ”, “porque anda por onde anda? ”, “que série de efeitos provoca? ” E, por fim, “como funciona? ”. Entretanto, essa suspensão semiótica a que me referi não é um fim em si mesmo – e aqui encontramos seu limite. A compreensão do funcionamento de uma imagem artística depende não somente do relato de sua circulação e dos seus efeitos, como aqui se propõe, mas sobretudo uma integração dialética entre essa rede de acontecimentos sociais e as propriedades basicamente visuais de cada imagem; depende, como adiantei que se entenda a imagem visual como um signo – na função sígnica -, ou seja, como um circuito de relações entre uma forma e um conteúdo cultural. E aqui já é preciso repensar a imagem. (FREITAS, 2004, p.14).

Para além do desafio de entender essa imagem como uma forma de linguagem na produção historiográfica, essa pesquisa resvala também numa forma peculiar dessa imagem artística: a abstração. Não se trata de uma imagem que representa a realidade, como a fotografia, por exemplo, mas de uma imagem artística que renunciou ao figurativo em busca de uma nova sensibilidade. Nesse aspecto, é importante ressaltarmos a importância do catálogo, organizado por Evgenia Petrova e Joseph Kiblicky, que traça todo um histórico da vida e obra de Kandinsky, o qual possibilitou um acesso mais direto à fonte, para além dos próprios escritos do pintor.

No tocante ao abstracionismo em si, temos duas abordagens teóricas. No ensaio de Armindo Trevisan, *A dança do sozinho* (1988), ele concebe a imagem abstrata como uma alusão ao mito grego de Ícaro, pois entende que:

O único risco para quem voa com asas de cera é aproximar-se demais do sol. O risco da arte abstrata consiste em dissolver-se na infinidade das visões pessoais. O calor da emoção subjetiva também derrete a visão do artista. Urge uma certa distância, não só para arte naturalista ou realista, como para a arte abstrata. Nem só emoção, nem sem emoção... Se o artista tradicional privilegiou o imediato, o artista abstrato incide no polo oposto, gerando nova subjetividade. Tanto uma como outra arte poderiam surpreender-nos, contanto que se aborde a figura tradicional como uma escrita, e a figura abstrata como uma pétala que se justifica numa carola. (TREVISAN, 1988, p. 47).

Sua teoria entende a pintura abstrata como uma forma de sensibilidade atrelada ao novo “olhar” que contempla a solidão e a angústia da vida moderna. Em contrapartida à imaterialidade apontada por Trevisan, temos o livro *O significado da pintura abstrata* (1998), do sociólogo Maurício Puls, que traça uma perspectiva materialista da pintura, pois como ele afirma: “Para compreender uma obra artística não é preciso analisá-la: basta compará-la com a realidade, e seu significado se tornará claro”. (PULS, 1998, p.15).

Trevisan (1988) entende o abstracionismo como algo metafísico, por outro lado Puls (1998) determina que o abstracionismo é um espelho de uma estrutura social. No recorte selecionado, uma estrutura que está em ebulição, visto todas as transformações que ocorrem no final do século XIX e chegam a toda força no início do século XX.

Na dualidade teórica em determinar a arte abstrata surge essa pesquisa, que tenta entender de forma autônoma a obra de arte como uma linguagem, ao mesmo tempo em que a localiza historicamente. Essa localização é guiada principalmente pelos apontamentos de Eric Hobsbawm (2013) e René Rémond (1974), os quais pontuam o início do século XX em toda sua ebulição. Esse localizar historicamente é o que materializa uma obra de arte abstrata em documento histórico ao processo da pesquisa.

O recorte temporal selecionado (1910-1921) está localizado, em grande parte, na estadia de Kandinsky em Moscow, na Rússia. A análise do contexto histórico da Rússia por nós realizada é pautada, mormente, nas contribuições acadêmicas de Angelo Segrillo, um historiador pioneiro na pesquisa da URSS em fontes primárias. *Os Russos* publicado pela Editora Contexto em 2010, tem também papel determinante na construção do contexto histórico, possibilitando assim a compreensão de uma imagem para além das especificidades artísticas, mas também históricas.

Dessa forma, essa dissertação está dividida em dois capítulos. O Capítulo 1 visa contextualizar historicamente o abstracionismo como um levante político e histórico, não apenas artístico. Além disso, propõe pensar as principais questões conceituais da arte abstrata e como ela opera no mundo concreto, apresentando uma discussão de como o realismo em vigência na arte vai dar espaço para a abstração, um processo de transição do mundo que foi materializado pelos movimentos de vanguarda da Arte Moderna. Esse primeiro capítulo foca, sobretudo, numa apresentação biográfica de Kandinsky, partindo da análise das pinturas *Primeira Aquarela Abstrata* (1910) e na *Improvisação 19* (1911), assim como algumas partes dos escritos teóricos *Do Espiritual na Arte* e no *Olhar sobre o passado*. O capítulo pretende estabelecer uma discussão teórica em relação a construção do universo abstracionista.

No capítulo 2, o objetivo é compreender como os eventos históricos da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa foram determinantes na produção artística de Kandinsky, visando discutir como sua produção foi utilizada para buscar uma nova forma de sensibilidade frente a uma nova sociedade que surgiu a partir das ruínas do capitalismo e se estruturava na utopia socialista.

No geral, o que propomos é trazer ao material aquilo que Kandinsky determinou como espiritual. Ao longo desses 11 anos (1910 – 1921), sua produção artística e teórica foi

influenciada pelo contexto de mundo em que vivia. Um homem que nasceu numa Rússia czarista, viveu, apoiou e se decepcionou com a revolução socialista, depois foi para a Alemanha na busca de uma nova utopia artística na *Bauhaus*, sendo impossibilitado pelo surgimento do fascismo alemão. Assim, sua obra é pensada e abordada neste trabalho como fonte histórica, nos revelando uma tentativa de se pensar uma nova “sensibilidade” frente ao novo mundo moderno que surgiu no século XX. Portanto, essa pesquisa procura ser uma composição histórica frente ao espiritual buscado por Kandinsky.

1 IMPRESSÕES TEÓRICAS

1.1 Adeus ao real

Arte é ou pode ser definida como a capacidade humana de expressar seus sentimentos por meio de signos estéticos. Essa definição “geral” desvela um aspecto básico da existência humana: produzimos arte para que não sejamos consumidos pela realidade. Essa realidade concreta nos condiciona a sobrevivência, dominamos a natureza⁷ por meio da cultura e nesse processo descobrimos que, para além do sobreviver, almejamos o viver. Construimos leituras de mundo, para primeiro exteriorizar o que existe de interior em nossas subjetividades, para enfrentar os medos cotidianos e, talvez, o maior de todos: o medo de sermos esquecidos. Utilizamos a arte como expressão da existência, existimos, sobrevivemos, e além de tudo, sentimos.

Nota-se, desde a origem do ser humano, uma necessidade em expressar sua existência e medo, como é possível identificar na Arte Rupestre. Pois antes do domínio da fala ou da escrita, o ser humano dominou a representação visual de sua realidade e mundo. A arte rupestre evidencia exatamente isso, pois se busca no mundo as expressões que perpassam a existência humana, passando-as pelo filtro narrativo, seja ele visual, oral ou escrito.

O homem usou da cultura para dominar a natureza e a si mesmo, instrumentalizou-se de tal forma que passou o estado de natureza e se consolidou como sujeito “civil”, qualificando sua condição de civilidade. Nas várias transformações históricas, o homem está necessariamente ligado à forma como expressa sua empreitada existencial no que chamamos de História. E é principalmente essa “documentação”, que corresponde justamente ao relato de sua existência no tempo, que está estabelecida neste estudo. Vale ressaltar que enxergamos o Historiador como o Ogro apontado por Marc Bloch (2002 p.51): “o historiador é como o ogro da lenda. Onde fareja carne humana sabe que ali está a sua caça”.

Dentre as várias formas de relatar a existência, temos a Arte. Pensar a arte não é pensar somente em ponto, linha e cor, é pensar que todas essas determinações só são possíveis, pois partem do ser cultural que as criou como forma de instrumentalizar sua existência “natural”, uma vez que como apontado por Manguel (2003 p.21):

⁷ Esse domínio da cultura, que possibilita a existência mágica da arte, vem principalmente do apontamento de Ernst Fischer, qual seja: “O homem se apodera da natureza transformando-a. [...] O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos”. (1963, p. 21).

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são matéria do que somos feitos.

Carlos Ginzburg (2001, p. 45), ao propor formas de interpretar a arte, nos apresenta o conceito de estranhamento, visto que para ele: “[...] o estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade”. Manguel (2001) nos aponta pela “vida” que a imagem tem, que ela não é só um relato ou fonte e sim a junção do todo que constitui os seres humanos. Ginzburg (2001) compreende o estranhamento exatamente como o conduto para a produção artística, permitindo percebê-lo como o motivador da produção artística, mas também como uma propriedade do trabalho do historiador.

A análise de Ginzburg (2001) focaliza principalmente a literatura, de todo modo sua análise possibilita entender a arte como fonte que carrega as “vozes” do passado. Assim como os textos literários elencados por esse autor, a arte, em suas diversas formas, passou a ser vista pelos historiadores como fonte suscetível de diversas leituras, especialmente pela multiplicidade de significados que nos dão resquícios para o entendimento do universo cultural e social e das subjetividades dos sujeitos ao longo do tempo.

Em um dado momento, Ginzburg (2001) faz uma pergunta que corresponde com a problemática desta pesquisa: “Mas que interesse isso (arte) pode ter para historiadores? Por que deveriam perder tempo com o estranhamento e com conceitos estéticos?” (GINZBURG, 2001, p. 39). No tratamento desse questionamento, o autor usa uma citação de Proust (1992), a qual julgamos pertinente trazermos à baila nesse momento:

Há um lado da guerra que, creio, ele começava a perceber, eu lhe disse, é que a guerra é humana, se vive como um amor ou como um ódio, poderia ser contada como um romance, e que, por conseguinte, se este ou aquele vai repetindo que a estratégia é uma ciência, isso não ajuda em nada a compreender a guerra, porque a guerra não é estratégica. O inimigo não conhece nossos planos, como tampouco sabemos o objetivo perseguido pela mulher que amamos e talvez esses planos nem nós mesmos saibamos quais são. [...] Mesmo supondo-se que a guerra seja científica, ainda assim seria preciso pintá-la como Elstir pintava o mar, ao revés, a partir das ilusões, das crenças que retificamos pouco a pouco. (PROUST, 1992, p. 286, *apud* GINZBURG, 2001, p. 40).

A justificativa de Ginzburg (2001) em recuperar o trecho do romance acima citado é um dos motivadores desta pesquisa. Afinal ele justifica a necessidade do historiador em ter uma visão mais sensível da fonte artística, para não correr o risco de “banalizar a realidade”. Em nenhum momento, o autor relativiza o romance histórico, apenas aponta a necessidade de compreendermos a produção como um fim cognitivo de um processo em comum: o

estranhamento que temos do mundo e o que produzimos para representá-lo. “Mesmo supondo-se que a história seja científica, ainda assim seria preciso pintá-la como Elstir pintava o mar, ao revés”.

Nesse sentido, a abordagem da arte apontada por Ginzburg (2001) será usada, em grande parte, nesta pesquisa. Na tentativa de entender a arte que é produzida entre 1914 a 1921, buscamos respostas que não estão apenas nos eventos históricos da 1ª Guerra Mundial ou da Revolução Russa, mas que se encontram também na subjetividade de Kandinsky ou no projeto político de “modernidade” que estava em evidência. O estranhamento é o que leva a interpretação do mundo por meio da arte, e foi essa “arte” que selecionamos como fonte para “farejar” o humano.

Buscar na arte algumas respostas é tentar buscar, principalmente, o que não fica evidente nos relatos históricos, afinal como diria Kandinsky (2015, p.27) “Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos”. Se como aponta o artista, a arte é filha de seu tempo, nós sujeitos históricos, desde as pinturas rupestres até a negação da arte por meio da -modernidade, construímos arte(s) tão diversas em suas perspectivas que acabamos por nos esquecer de que ela é sempre mãe de nossos sentimentos. Do que tratam esses sentimentos?

Eles tratam da parte essencial que constitui os seres humanos, da parte mais íntima quando a palavra perde sentido dando espaço unicamente à imagem, que passa da abstração do ser para a abstração da pintura. Conforme foi apontado por Manguel (2003), Proust (1992) e Ginzburg (2001) acima, esse “sentimento” só é possível quando “pintado”, inclusive para a história. Portanto, a arte é menos sobre a exterioridade do objeto, e mais sobre a interioridade dos sujeitos que a constroem, desde o artista até o espectador. Disso implica que a reflexão aqui desenvolvida é mais sobre o contexto histórico e as motivações que levam a sua produção, para então compreender como a arte é usada para ressignificar a realidade em questão. Enquanto fonte, temos o resultado desse processo que envolveu disputas, relações de poder, ideologias, cabendo ao historiador “farejar” suas evidências.

Dentre as várias possibilidades, a arte é pensada neste estudo a partir de um conjunto de fatores: das intencionalidades político e ideológicas do artista, do seu contexto, das ressignificações que essas obras sofrem no processo do tempo. Nesse aspecto entende-se que:

A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida desafiando-os, criando as novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de pré-conceitos, mas repleto de atenção. (CANTON, 2009, p. 12).

Dessa maneira, problematizar a arte historicamente é, na verdade, ter um olhar curioso sobre o mundo e, antes de tudo, pensar a forma como o ser humano lida com sua construção imagética, pois anterior à possibilidade de se expressar por meio de palavras, buscava-se a expressão por meio das imagens. Entender essas imagens ou a forma como elas são compreendidas é focalizar a lente analítica do historiador ao seu atual contexto, ressignificando eventos e imagens passadas que desvelam questões do presente e projeções do futuro. Por isso buscamos, no desenvolvimento desse trabalho, a Arte Abstrata, como objeto, e como se verá mais adiante, como forma de construir uma análise do que é a modernidade.

Este capítulo é dividido em três partes. A primeira trata de uma possível definição do que é arte moderna. Essa definição implica, necessariamente, entender o porquê de o realismo perder ressonância enquanto movimento estético em seu modo de representar a realidade, dando espaço ao relativismo, que corresponde a ampliação da noção de representação e para o qual o objeto artístico não precisa corresponder à realidade objetiva, pois alude a uma representação. Assim, essa nova visão modifica a concepção do artista em sua obra em relação a realidade. Essa noção corresponde com a modernização dos Estados na Europa, para a chegada do século XX que, concordando com Hobsbawm (1995), se inicia somente em 1914 com a 1ª Guerra Mundial. Deste modo, a ampliação da produção artística é caracterizada no período moderno como relativista, por levar em consideração a interpretação subjetiva do artista em relação a realidade.

A segunda parte concentra-se na definição de Arte Abstrata ou Abstracionismo, uma nova forma de produção artística que se inicia, oficialmente, em 1910 com a obra *Primeira Aquarela Abstrata* de Kandinsky. O abstracionismo inaugura uma nova forma de sensibilidade, que aqui é conceituado a partir dos eventos históricos da Europa entre 1910 e 1917.

E finalizando o capítulo, temos uma apresentação biográfica de Wassily Kandinsky, que é, pode-se dizer, o artista resultado das definições de arte moderna e, conseqüentemente, “pai” do abstracionismo. Situar sua biografia é uma forma de historicizar o artista como um sujeito histórico, que vive e presencia os principais conflitos de formação da modernidade: a 1ª Guerra Mundial e a Revolução Russa, eventos que determinam diretamente a sua busca por uma arte que vai além da realidade, operando no abstracionismo que o próprio determina como “espiritual”. Localizar historicamente o chamado “espiritual” é o que possibilita entender sua obra como uma forma de estranhamento, tal como apontado por Ginzburg (2001), um estranhamento de viver processos históricos, que resultam então em suas obras e se tornam aqui

nossa fonte. Borges (2010, p.96), ao falar de textos, nos dá margem para utilizarmos as análises no manuseio da arte, pois,

[...] contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto. A época, a sociedade, o ambiente social e cultural, as instituições, os campos sociais [...] (BORGES, 2010, p.96).

Fala-se em “adeus ao real”, visto que o significado central da Arte Moderna está na desconstrução de uma realidade que seja fixa. Na Arte Moderna pensamos na realidade e na sua representação como mágica, pois,

Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia. A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente. [...] O homem é, por princípio, um mágico. (FISCHER, 2002, p. 8).

Essa “alquimia” humana em tentar expressar sua existência, fez da arte um campo vasto e diverso. Aqui se analisa essa arte que se entregou à magia, quando o objeto sólido se dissipou no ar, resultando em todos “ismos” que conhecemos da Arte Moderna, focando naquele que deixou o objeto para criar uma forma por meio de pontos, linhas e cores: o Abstracionismo.

1.2 Arte Moderna: o desassossego moderno⁸

Arte Moderna é caracterizada pelos movimentos estéticos do final do Século XIX até a Pop Arte em 1960. Esses movimentos são conhecidos pelo experimentalismo nas técnicas e nas rupturas com os valores que gerenciavam a arte até então. Para entendermos o sentido e as rupturas impostas pela Arte Moderna, precisamos rememorar primeiro um antigo dilema estabelecido na arte. Afinal, o que é a realidade e como ela pode ser representada? Esse questionamento foi discutido longamente pela filosofia. Quando atribuímos à realidade um aspecto fixo, uma dimensão objetiva que independe da inferência dos sujeitos ou de interpretações denomina-se de realismo, que por definição consiste na:

- 1- Concepção filosófica segundo a qual existe uma realidade exterior, determinada, autônoma, independente do conhecimento verdadeiro, na

⁸ Para a definição do dicionário, desassossego é a característica ou qualidade de desassossegado, que perdeu o sossego, a paz; aflição, inquietação: desassossego da mente. Qualidade de aflito, inquieto; agitação, alvoroço: desassossego da vida. Sentimento que dialoga com as tentativas de negar o passado e vislumbrar uma construção de um presente por meio da arte moderna.

perspectiva realista, seria então a consciência ou correspondência ente nossos juízos a essa realidade. [...]

- 2- Em *estética*, o realismo é a concepção segundo a qual as obras de arte devem reproduzir a realidade de modo mais fiel possível. (JAPIASSÚ, 1996, p. 231).

Pensar em arte é pensar também sobre o seu contexto de produção, pois é dele que surgem as demandas que resultam na produção da arte em questão, logo, pensar em realismo é pensar em toda tentativa histórica de estabelecer uma realidade concreta, até a chegada das incertezas, no início do século XX, afinal, como aponta Kandinsky “o céu está vazio. Deus está morto” (2015, p. 43).

Falar de realismo é necessário quando entendemos a Arte Moderna como uma resposta a essa forma de produção artística. Como aponta Beatriz Jaguaribe (2007, p. 222) “os que aderem aos ideários estéticos do realismo enfatizam uma conexão vital entre representação e experiência da realidade”. Ou seja, a principal preocupação dessa produção artística está na importância da realidade na representação artística. De todo modo, as questões específicas na arte já deixam evidente a importância dada à realidade nessas produções artísticas, a questão é que contexto histórico possibilita essa noção de arte.

O realismo antecede o relativismo da Arte Moderna. No processo histórico vale ressaltar que o realismo é a tentativa dos artistas em expressarem as dicotomias vivenciadas pelo período que Hobsbawm determina como “Era dos Impérios”, a construção de uma modernidade que vai de 1875 a 1914. Da aristocracia a democracia, da *belle époque*⁹ ao realismo como uma forma de representar realidades que eram “esquecidas” pela vida cosmopolita das cidades; o realismo acaba por tentar retratar a realidade das classes média e baixa sem necessariamente inspirar no passado, visto que a conjuntura econômica era “nova”.

Evidentemente, os interesses dos pobres e os dos ricos, dos privilegiados e dos desprivilegiados não são os mesmos; mesmo se presumíssemos que são ou podem ser, é improvável que as massas considerem os negócios públicos sob a mesma luz ou nos mesmos termos que aqueles que os escritores vitorianos ingleses chamavam “as classes”, satisfeitos de ainda identificar ação política de classe apenas com a aristocracia e a burguesia. (HOBSBAWM, 2015 p. 80-81).

Essa dicotomia de classe é importante, uma vez que, para se entender o realismo e as suas rupturas, é preciso entender o contexto. Nesse aspecto, temos a consolidação da burguesia

⁹*Belle Époque* é uma expressão para designar o período cultural de 1871 até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. Como aponta Hobsbawm (2015, p. 88) “a *belle époque* foi de fato o paraíso que seria perdido após 1914. Foi o momento de consolidação e glória da burguesia, inclusive o momento em que a produção cultural é utilizada como critério de distinção social.

com direito político, econômico e ideológico. As artes atendiam a lógica da burguesia ao mesmo tempo que deveriam tratar a realidade das classes subalternas, como o caso do realismo. Para Raymond Williams:

[...] que todos esses movimentos, implicitamente, mas com muita frequência explicitamente, se definiam como antiburgueses. De fato, “burguês”, em toda a sua ampla gama de significados, passa a ser a chave para os muitos movimentos que se colocavam como opostos a ele. Escolas e movimentos repetidamente se sucederam uns aos outros, fundidos ou, mais frequentemente, fragmentados em uma proliferação de “ismos”. [...] Para a corte e para a aristocracia o burguês era, ao mesmo tempo, mundano e vulgar, socialmente limitado. Para a nova classe trabalhadora em processo de organização, contudo, não apenas o indivíduo burguês estava no centro do palco, com sua mescla de moralidade auto interessada e conforto egoísta, mas também a burguesia como uma classe de empregadores e controladores de dinheiro. (WILLIAMS, 2011, p. 33-34)

Localizar historicamente a produção artística é o que possibilita entendê-la em todo seu processo de criação e distribuição. O artista do meio do Século XIX passou a vivenciar a “modernidade” como um período histórico de transformações, que ocorriam tanto na esfera política como na econômica, estruturando assim as classes sociais. A burguesia e o proletariado são classes distintas e fundamentais no processo de construção e de definição de quais demandas a arte deveria atender. O ponto fulcral dessa questão é perceber que o realismo e sua tentativa de ser “fiel” à realidade acaba por ser um discurso de poder da burguesia em reconhecer as desigualdades, ou seja, em estratégias de convencimento. Esse reconhecimento poderia acontecer também pelas produções artísticas, porquanto o poder não estava apenas nas relações físicas, mas intrínseco também nas relações sociais.

Parece-me que não é possível compreender verdadeiramente as relações de força fundamentais da ordem social sem que intervenha a dimensão simbólica dessas relações: se as relações de força fossem apenas relações de força física, militares ou mesmo econômicas, é provável que fossem infinitamente mais frágeis e fáceis de inverter. (BOURDIEU, 2014, p. 224).

Nessa perspectiva, segundo Hobsbawm:

A imagem de si mesma à qual aspirava não pode representar toda a realidade, na medida em que a realidade fosse de pobreza, exploração e miséria, materialismo, paixões e aspirações cuja existência ameaçasse uma estabilidade que, apesar de toda autoconfiança da burguesia era sentida como sendo precária. [...] a versão burguesa de “realismo” era cuidadosamente seleta [...] no qual o pobre e o trabalho duro pareciam mais aceitáveis pela piedade obediente dos pobres. (HOBSBAWM, 2015 p. 400).

A principal ruptura estabelecida pela Arte Moderna está na necessidade de representar a realidade, como defendia os realistas. A construção do realismo está necessariamente ligada às possibilidades históricas de seu tempo, do contexto econômico do imperialismo, das desigualdades pelo capitalismo. Tem-se uma visão de mundo e dessa visão temos a produção realista da arte até no século XIX. No sentido prático, podemos utilizar a Pintura de George Inness (1824-1895) como exemplo das várias nuances que a arte realista pode estabelecer. Acerca das representações do realismo, Beatriz Jaguaribe assinala que:

[...] essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são interpretações da realidade e não a realidade. O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades. Entretanto, neste espelhamento deve-se adicionar outro componente. A realidade é socialmente fabricada e uma das postulações da modernidade tardia é a percepção de que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens. (JAGUARIBE, 2007 p. 222).

O realismo não é a reprodução direta da realidade, e sim, uma interpretação que surge do momento histórico do artista, dos conflitos nos quais ele está inserido. É sintomático a necessidade de expressar a realidade quando se tem a fotografia a partir de 1820, até então as pinturas bastavam como sendo fiéis a realidade. Na pintura abaixo, podemos materializar grande parte dos dilemas do artista frente ao que foi discutido, sua representação é também um discurso político do contexto em que está inserido e pode ser utilizada ainda como mecanismo político para questionar ou celebrar os valores da sociedade em que está inserida.

Figura 1 - O Vale Lackawanna 1855. Óleo sobre tela, 86 cm x 1,28 m



Fonte: Galeria Nacional de Arte, Washington, DC. Disponível em [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/George_Inness - The Lackawanna Valley - Google Art Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/George_Inness_-_The_Lackawanna_Valley_-_Google_Art_Project.jpg)

Do ponto de vista do realismo, uma pintura pode ser considerada imperfeita se não reproduz adequadamente as formas e proporções de seu objeto. O quadro *O vale de Lackawanna*, de George Inness, pintor norte-americano especialista em reprodução de paisagens, coloca em questão o realista na arte. Segundo o historiador alemão E. H. Gombrich (1909-2001), em *A arte e a Ilusão* (1959), a pintura foi encomendada por uma companhia ferroviária como anúncio para a estrada de ferro, que ainda não tinha sido construída completamente. O pintor considerou uma desonestidade retratar uma ferrovia inacabada e escondeu os trilhos inexistentes atrás dos rolos de fumaça. Mas estaria a mentira nos trilhos de fantasia ou muito mais na tentativa de reduzir a arte à propaganda, vendendo a imagem como se fosse a reprodução fiel da paisagem? (FEITOSA, 2004, p. 45).

A situação acima nos evidencia um impasse, dado que, por mais que se tenha a intencionalidade de representar a realidade pelo que ela é, ainda assim ela será produto de um discurso de poder. Afinal, o objeto na arte nada mais é que uma representação, ainda que no realismo se pressupunha a crença em uma realidade estática e homogênea, uma realidade que é anterior à intencionalidade artística como sublinhada por Kandinsky (2015, p. 263):

A pintura figurativa: o artista não pode prescindir o objeto (ou imagina não podê-lo). Ele utiliza o objeto como “pretexto” para a pintura pura, que para ele é sempre mais essencial que o objeto. O espectador não pode prescindir o objeto (ou imagina não podê-lo) para “entender” a pintura.

Portanto, não existe possibilidade de prescindir do objeto, pois ele é a origem e o resultado de toda obra realista. Inness tenta tratar da realidade de forma integral em seu vale, mas, como aponta Gombrich, essa representação integral da realidade é pouco provável, visto que toda pintura parte de escolhas do artista. Omitir uma informação ou escondê-la por detrás das pinceladas é uma forma de evidenciar que a realidade não é tão fixa quanto se pressupõe o realismo. Aqui já se tem a dinâmica que futuramente será colocada em cheque: não se pode pensar em representação integral dos objetos, sempre haverá omissões ou escolhas por parte do artista, afinal, a representação retira a possibilidade de uma realidade que seja integral no objeto artístico. Isso porque a representação, nesse caso, como sugere Chartier (*apud* PINHEIRO FILHO 2010, p. 49-50), ainda que tratando de um conceito amplo

[...] essa noção permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira que os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais. As representações coletivas, na maneira como são definidas pela sociologia de Durkheim e Mauss, incorporam nos indivíduos, sob a forma de esquemas de classificação e juízo, as próprias divisões do mundo social. São elas que transmitem as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da potência política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos. Por último, essas representações coletivas e simbólicas, encontraram, na existência de representantes individuais ou coletivos, concretos ou abstratos, as garantias de sua estabilidade e continuidade.

Pensar na arte pelo viés realista não é só apontar suas “ilusões”, como no caso de Inness, é, principalmente, evidenciar uma perspectiva de arte que tenta unificar o homem fragmentado e construí-lo em sua totalidade; neste caso evocar as condições materiais que constroem a realidade e determinam o sujeito, haja vista que, como aponta Fischer (2002, p. 57), “A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total”. Porém, como se garante isso? Pelo único viés possível, segundo Fischer (2002, p. 58): “A arte, ela própria, é uma realidade social”. Dessa concretude e suas representações que estabelecem a realidade social, temos a noção realista; é essa “concretude” que a Arte Moderna vai renunciar.

O impasse que temos em observar o realismo é perceber que sua busca em representar a “realidade” o mais próximo do que ela seria ao artista, acaba passando por um processo de escolhas. As dicotomias da sociedade, no final do século XIX, impossibilitavam a formação de uma arte que conseguisse retratar todas as nuances da sociedade, que eram muitas. De 1914 em diante, as certezas se dissipam no ar. O homem “universal” se fragmenta em vários pedaços, a arte que se produz agora só pode ser em contraposição à ilusão proposta no/pelo realismo, e por saber dessa ilusão, acusa: toda arte é ilusão.

Temos um jogo de representação, um discurso que surge da observação da realidade e resulta no objeto artístico. Esse discurso leva às complexidades que envolvem a sociedade no final do século XIX e início do XX e é essa crise da “representação” que possibilita uma nova forma de fazer arte moderna, pois como acredita Chartier (*apud* PINHEIRO FILHO 2002, p. 93): “[...] todo gesto criador inscreve em suas formas uma relação com as estruturas fundamentais que, em um momento e um lugar dados, modelam a distribuição de poder, a organização da sociedade, a economia da personalidade.”

Nesse jogo de representações abre-se espaço para uma nova forma de “pintar” o mundo, um estranhamento que resulta, com o colapso do que era o mundo do século XIX, na 1ª Guerra Mundial. A partir desse momento, o criar artístico é a criação de um universo muito mais subjetivo que de todo modo não deixa de ser um discurso político e histórico, mas que ainda assim são criações de “mundo”, pois, tal como aludido por Kandinsky:

A pintura é o choque fragoroso de mundos diferentes destinados a criar em e por ser combate o mundo novo a que se chama obra. Cada obra nasce, do ponto de vista técnico, exatamente como nasceu o cosmos... Por catástrofes que, a partir de fragores caóticos de instrumentos, acabam por criar uma sinfonia que se chama música das esferas. A criação de uma obra é a criação do mundo. (KANDINSKY, 1991, p. 93).

A pintura é a criação do mundo, porquanto a modernidade, como contexto histórico, significa a tentativa de representar artisticamente as várias transformações do fim do século XIX e início do século XX.

Como período histórico, a modernidade é aquela que se consolida a partir do século XIX porque este é o período que assiste ao surgimento do realismo estético e ao impacto da modernização na emergência de uma nova cultura técnico-urbana. Em outras palavras, o século XIX tece a coincidência entre modernidade como período histórico e modernidade enquanto experiência cultural cotidiana para os habitantes das grandes metrópoles. A proliferação de fábricas industriais, o inchamento de cidades com multidões de seres anônimos, a alteração do ritmo cotidiano acelerado pela velocidade dos novos meios de transporte (trem, bonde elétrico e carro); e, finalmente, o impacto das novas máquinas de visualidade (câmera fotográfica, câmera cinematográfica) e de meios de comunicação (telégrafo) imprimem, na experiência moderna, a vertigem do novo, do efêmero e do choque. (JAGUARIBE, 2007, p. 226).

O realismo pode ser compreendido como fruto da modernidade enquanto período histórico, resultante da modernização e das transformações da sociedade ocasionadas pelo imperialismo (WILLIAMS, 2011, p. 2) e por suas novas dinâmicas de relações sociais, de percepção dos sujeitos, de si e do outro. O projeto cultural que corresponde ao modernismo,

segundo Williams, (2011, p. 30) “havia proposto um novo tipo de arte para um novo tipo de mundo social e perceptivo”.

O mundo agora não é singular, é plural, é moderno. Os mundos agora são representações diversas e subjetivas. Se sabe que a realidade não está no objeto e sim naquele que interioriza o objeto; agora o homem é o centro do mundo e de seu destino. Por fim, temos o relativismo: ponto estrutural da então chamada Arte Moderna.

Levando em conta essas considerações, antes das definições de Arte Moderna é preciso entender algumas questões conceituais relacionadas aos termos *moderno*, *modernismo* e *modernidade*.

Para Raymond Williams (2011, p. 2), o termo “moderno” é usado desde o século XVI para marcar o período anterior ao medieval e à antiguidade. Para Frederick R. Karl (1988, p. 35) “O moderno devora o presente, de maneira que, inevitavelmente, o moderno devora a si mesmo”. Todas essas definições de moderno evidenciam sua ligação com o atual, um termo efêmero que caracteriza um presente em constante fim. Nas palavras de Fernando Pessoa (1988, p. 179)

A época moderna, tomando esta frase no sentido usual de abranger um período que date, aproximadamente, da Revolução Francesa e venha até aos nossos dias, resume-se tipicamente na ação de um fenômeno principal. Esse fenômeno é a passagem do elemento comercial e industrial da vida para a primeira plana da existência social mercê do acréscimo da vida científica, das invenções e aperfeiçoamentos constantes da ciência.

Esse moderno é tratado como o processo de transformação da sociedade frente às novas tecnologias pós revolução industrial. De todo modo, esse moderno tem várias ramificações, como no caso do modernismo e da modernidade. “Nosso tempo é o único que escolheu como nome um adjetivo vazio: moderno”. (PAZ, 1976, *apud*. COELHO, 2011, p 29). Vazio, pois, todos tempos “modernos” são fadados ao fim, e quando se trata do final do século XIX e início do século XX, muitas coisas são guiadas pelo conduto do moderno, inclusive a arte. O moderno enquanto vazio de significados é para Teixeira Coelho (2011, p. 31) o que o possibilita ter vários nomes, e esses nomes são fundamentais para a compreensão do contexto em que estão inseridos.

Se moderno caracteriza o tempo posterior ao século XVI, a modernidade “se refere a aspectos típicos dos tempos modernos e ao modo como tais aspectos são experimentados pelo indivíduo”. (TOSTES, 2009, p. 15). Já o termo “modernismo” caracteriza, segundo o dicionário Aurélio, (1986, p. 1146) “Designação comum a diversos movimentos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da música, surgidos a partir do fim do séc. XIX, e que se estenderam até a década de 30, aproximadamente; arte moderna”.

Ou seja, o modernismo pode estar diretamente ligado aos movimentos de vanguarda artística. Enquanto o adjetivo “modernista” está ligado aos artistas e obras de arte que estiveram inseridos nesse contexto”. (BARRETO, 2004, p. 47). Essa definição se faz necessária quando pensada no contexto histórico. Grande parte dos chamados movimentos de vanguarda no modernismo são, na verdade, produtos ideológicos de Estados que se fortaleciam em meio às transformações do início do Século XX. O modernismo é de certa forma um projeto político, e as vanguardas resultam deste processo. A arte que se produz nesse “modernismo” é a então chamada Arte Moderna.

A Arte Moderna pode ser definida como a arte produzida no final do Século XIX com os impressionistas até as pinceladas “livres” do expressionismo abstrato nos EUA. Essa “modernidade” está sempre associada ao que vem à frente, aspecto básico para se entender outro conceito sinônimo de Arte Moderna: as vanguardas:

Vanguarda vem do francês *avant-garde*, refere-se literalmente ao batalhão militar à frente de uma tropa. Tornou-se um termo relacionado a movimentos ou indivíduos que estão à frente de sua época, que propõem ideias e ações novas seguidas por outros. Denominado esses grupos de artistas que, reunidos em torno de uma proposta artística em comum, produziram obras, escreveram teorias sobre suas crenças artísticas, organizaram exposições, entre outras atividades. (BORTULUCCE, 2008, p.18).

Esse “estar à frente” foi o que possibilitou a primeira exposição Impressionista em 1874, que questionava qual a real função da arte frente ao realismo da fotografia e que ganhava força naquele momento. Esses impressionistas “ao pintar a ‘visão’ – não aquilo que se enxerga, mas o que significa ver – foram os arautos do modernismo”. (DEMPSEY, 2010, p.18).

Vale ressaltar que, o objetivo do capítulo não é apresentar uma revisão do conceito de modernismo ou até mesmo de Arte Moderna, e sim de localizar a Arte Moderna como aquela que rompe com a realidade do objeto e a necessidade de uma arte figurativa, na busca por caminhos que possibilitem chegar no Abstracionismo. Os impressionistas germinam o espírito que vai prevalecer na pintura. Eles pincelam o objeto de forma mais livre, para logo em seguida, a Arte Abstrata renunciar por completo esse objeto, em prol da forma interior.

De todo modo, é fundamental entendermos os processos dessa arte que renuncia o figurativo. Foram movimentos de vanguarda que buscavam um “novo” não muito claro e que estavam inseridos num projeto político dos ideais modernos de seus estados.

A arte, o artista, a poesia o modernismo, por associação, não trata das essências mas do mundo em mutação dos sentidos e das sensações. A arte dá novo arranjo a nossa percepção das coisas, em vez de lhes acentuar as

qualidades inerentes. O perigo que a arte apresenta e que, por implicação, a arte moderna apresenta, consiste em que seduz, debilita, subverte. Para ampliar a sua sedução, liga-se muitas vezes o modernismo com o progresso, e, nessa esfera, recebe um nome novo. Em nossa época, quando o modernismo e o progresso se juntaram para propósitos políticos, temos um *New Deal*, uma *New Frontier*, uma Nova Esquerda. O “novo” é uma reação positiva ao modernismo. (KARL, 1985, p. 25).

A arte moderna é entendida por nós não somente como uma sucessão de movimentos estéticos que atendem as premissas do modernismo, é percebida como um projeto político, visto o contexto em que estava inserida. Pensar nessa arte moderna e nos movimentos de vanguarda no sentido político é necessário para que seja possível entender a tentativa de buscar uma nova sensibilidade com o abstracionismo proposto por Kandinsky, pois este é resultado desses dilemas e transformações. Situar isso “politicamente” possibilita usar uma arte não-figurativa como fonte histórica. Trata-se menos do objeto artístico e mais do conjunto de ideias que o envolve.

Se o realismo esteve em vigência na arte até a chegada dos impressionistas, o que caracteriza a Arte Moderna é o rompimento com a questão da representação. A realidade agora é colocada em cheque com uma nova noção, que parte não de uma subjetividade em comum, e sim das várias construções subjetivas da realidade. A Arte Moderna é, em si, relativista. Em definição,

Relativismo é uma doutrina que considera todo conhecimento relativo como dependente de fatores contextuais, e que varia de acordo com as circunstâncias, sendo impossível estabelecer-se um conhecimento absoluto e uma certeza definitiva. (JAPIASSU, 1996, p. 233-234).

Nesta visão, a Arte moderna é necessariamente uma renúncia ao figurativo do realismo, possibilitando novas formas de pensar e de produzir uma arte que não tenha a obrigação de estar próxima à realidade. Da ausência da estabilidade da “realidade”, nós temos as formações dessas vertentes estéticas. No caso dos impressionistas, por exemplo, para além de questionar o realismo da arte acadêmica¹⁰, eles estabeleceram um questionamento ao surgimento da fotografia, representando o real de forma bem “concreta”. É uma arte que opera no subjetivo, portanto, constrói realidades particulares ao mesmo tempo em que se insere no contexto político das vanguardas.

A arte moderna está sempre à beira de afastar-se de nós, no próprio momento em que contemplamos ou lemos. Porque é tão subjetiva – tão ligada, sob

¹⁰Arte Acadêmica ou Academicismo é produção artística europeia formulada e ensinada pelas Academias de Artes, estabelecendo padrões na produção da pintura e, conseqüentemente, ao artista.

alguns aspectos, ao inconsciente –, parece que lhe faltam fronteiras inteiramente coerentes, mesmo quando é dura e tem formas definidas. (KARL, 1985 p. 45).

Logo, é importante perceber que esse subjetivismo da Arte Moderna propôs um novo tipo de produção artística para o esboço do que seria essa “nova” sociedade. Essa necessidade de estar à frente vem principalmente da rapidez dos eventos históricos do final do século XIX para o século XX. Tais eventos não são apenas abstratos, em vias práticas, o poder de compra da classe média urbana tinha aumentado, possibilitando dar uma atenção maior aos bens culturais. Em um dado momento, Hobsbawm (1988, p. 197) aponta que “o número de teatros triplicou na Alemanha entre 1870 e 1896, passando de duzentos a seiscentos”.

Inclusive, a imprensa teve papel determinante nesse processo. O aumento do poder de compra significou o aumento da busca por cultura, em todas as classes. Neste momento, os experimentos da produção artística começaram e o número de artistas aumentou consideravelmente:

Pode-se até argumentar que agora havia se tornado mais fácil que nunca ganhar o sustento como criador profissional, devido ao notável crescimento da imprensa diária e periódica (incluindo as publicações ilustradas) e ao surgimento da indústria da publicidade, assim como de bens de consumo desenhados pelo artista-artesão ou outros especialistas de nível profissional. (HOBSBAWM, 2015 p. 198).

Essa publicidade é responsável por uma nova forma de arte: o cartaz. Todas essas transformações são históricas ao passo que também determinam uma mudança no comportamento visual. A visualidade foi modificada e essa alteração interferiu na produção artística moderna, inclusive como influência ao que viria a ser o Abstracionismo. Pois, falar sobre arte, desta de que tratamos nesse trabalho, é estabelecer uma análise da visualidade da sociedade em questão, como aponta Trevisan (1988, p. 49):

[...] quando da noite para o dia, as pessoas começaram a ver mais do que podem, ou que lhes permite a cultura em que se criaram. Que via um cidadão do século XIX? Pouco! Jornais e revistas não estavam desenvolvidos: a fotografia e o cinema ensaiavam seus primeiros passos; viagens eram privilégio de uma elite.

Em contrapartida ao início de uma visualidade exacerbada no final do século XIX, tem-se, no início do século XX, uma “inflação visual”, já com o cinema e a fotografia estabelecidos. Vale, nesse ponto, ressaltarmos que a visualidade no início do século XX sofreu uma inflação

que serviu de motivação para alguns artistas procurarem novas técnicas que possibilitassem um novo olhar para o mundo, como no caso dos abstracionistas. (TREVISAN, 1988).

Traçar uma definição da Arte Moderna é um desafio, pois ela é a confluência de vários eventos que culminaram em uma Arte que é diversa e plural; estilos que são únicos e obras que surgem dessa subjetividade, podendo ser consideradas únicas quando analisadas criticamente. O que estabelece que para além de um movimento, a Arte Moderna “se define em termos de ruptura e negação de uma tradição de se pensar a arte que vinha existindo”. (MEIRA, 2006, p.20).

Deste modo, entendemos a Arte Moderna como um ponto de inflexão na história, no início do Século XX. Com o advento do pensamento em uma nova ciência, uma nova filosofia, um novo modo de produzir a vida material – que não se concretiza, mas que se realiza enquanto ideia – retira a realidade do seu contexto exterior e a interioriza na subjetividade de cada um. Esse movimento do relativismo norteia todas as tentativas diversas das Vanguardas Europeias, tentando estar à frente, sem nem precisamente saber o que estava atrás, apenas movidas pela necessidade de se experimentar e de pincelar novas possibilidades.

Dessa forma, para que se entenda o que é a Arte Moderna, utilizamos a divisão estabelecida por Amy Dempsey, em seu *Estilos, escolas e movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna* (2010, p.11). Tendo em vista essa dificuldade de sistematizar a Arte Moderna, a autora estabelece uma divisão em três frentes:

‘Arte para o povo’ abarca estilos e movimentos nos quais os artistas, arquitetos e designers se engajaram na criação de um ambiente em que se pudesse viver com plenitude no mundo moderno.

‘Arte e estilo’ reúne grupos de artistas em busca de novos modos de descrever o mundo cambiante que os rodeia.

‘Arte e mente’ inclui artistas experimentais cuja arte visa representar os mundos internos da emoção, das disposições e do intelecto.

Nas três frentes, a Arte Moderna tenta, mais do que revisar as abordagens da arte frente à realidade, estabelecer uma revisão dos valores tradicionais, definindo um novo modo de fazer arte a partir do antigo. São possibilidades que se estruturam por meio dos famosos “ismos”, que incorporam essas três frentes apontadas por Amy Dempsey (2010). Essa divisão tem por objetivo sistematizar as várias produções que recebiam “ismos” em seus nomes. Apesar de diversos, tais movimentos eram guiados por interesses políticos e acabavam por materializar as nuances da sociedade no início do século XX.

A democratização da cultura através da educação de massas — e até devido ao crescimento numérico das classes média e média baixa, ávidas de cultura

— já bastava para fazer as elites procurarem símbolos de status cultural mais exclusivos. Mas o fulcro da crise das artes reside na crescente divergência entre o que era contemporâneo e o que era "moderno". (HOBSBAWM, 2015 p. 201).

Existe algo de contraditório no produto da Arte Moderna. Ao mesmo tempo em que ela surge da burguesia, ela a nega e inclusive se desenvolve ao chocar essa classe social. O próprio Hobsbawm afirma que a “modernidade” se tornou *slogan* e o próprio conceito de vanguarda se materializa em forma de política, ao passo que consegue uma aproximação maior com o público. Apesar desta pesquisa ter um enfoque na produção artística é sempre válido ressaltarmos que ela está inserida no contexto histórico, portanto, a ênfase das vanguardas no “povo” apontada por Hobsbawm pode ser entendida no que Raymond Williams (2011, p.38) estabelece quando diz que:

Podemos, então, perceber o porquê de essas ênfases moverem-se em direções políticas diversas ao amadurecerem. A ênfase no “povo”, quando oferecida como evidência de uma tradição popular reprimida, poderia prontamente mover-se em direção a tendências revolucionárias e radicais tanto socialistas quanto de qualquer outro tipo.

A principal transformação proposta pela Arte Moderna em seus movimentos de Vanguarda foi tentar entender o que seria a vida cosmopolita ao passo que levava em consideração o contexto histórico. É sempre bom destacarmos que o início do século XX foi um período de instabilidades políticas que resultaram na 1ª Guerra Mundial. As artes e suas vanguardas foram sintomáticas em captar esses sentimentos e materializá-los. Tanto que as artes de vanguarda foram usadas como mecanismos das utopias políticas, como no caso do socialismo soviético ou do fascismo italiano e alemão.

Entender o modernismo e suas vanguardas no contexto da Arte Moderna é entender que não se trata de um processo natural da história, mas de um projeto político. Essa nova arte que entende a realidade como uma construção subjetiva, pelo relativismo, poderia encontrar uma nova ordem social que a atendessem. O que talvez fique claro desse projeto é que as coisas modificariam, e essas modificações já se esboçavam no contexto histórico da Europa. Dentre os vários movimentos temos o abstracionismo, que, por mais que tenha sido pensado como “espiritual”, era mais político do que se possa imaginar.

Assim, a pesquisa ater-se-á ao Abstracionismo e seu rompimento com a figuração, estando diretamente associado aos aspectos da Arte e Mente, do simbolismo ao abstrato; aqui o pressuposto é claro: a verdadeira função da arte não é representar a realidade, mas representar os universos particulares existentes por meio da emoção, da sensibilidade e dos “estados de

espírito”. Das três frentes da Arte Moderna, essa talvez seja a mais subjetiva, pois contempla o sentido de representação como a criação de um universo particular e a obra como uma produção exterior de um processo interior,

Há tempos, eu costumava dizer aos meus alunos: pensem o quanto quiserem e o quanto puderem – é um excelente hábito! Mas nunca pensem diante do cavalete. Gostaria de dar o mesmo conselho às pessoas que procuram debalde as “medidas do valor”, ouçam atentamente a música, abram os olhos para a pintura. E... não pensem! Examinem a si mesmos, se quiserem, depois de terem ouvido e depois de terem visto. Perguntem, se quiserem, se esta obra os fez “passear” por um mundo antes conhecido. Se fez, que mais podem querer? (KANDISNKY, 2015, p.272).

Kandinsky traça esse paralelo para seus alunos, pois, para ele, frente ao cavalete, no momento da criação artística não há racionalidade, existe apenas o sentir, a “melodia interior” que será exteriorizada em ponto, luz e cor. Nessa viagem, ele não lança um desafio para a realidade, e sim um convite ao oculto, ao mundo desconhecido; essa experiência está necessariamente ligada à subjetividade de cada um, seja na criação artística ou apenas na sua observação. O passeio proposto por Kandinsky nos mostra um ponto em questão sobre o contexto de incertezas do que seria a Arte Moderna. Afinal,

Nesse sentido, o homem porta uma semelhança com Hamlet: ambos lançaram um olhar verdadeiro para o interior da essência das coisas, eles conhecem, e agir lhe causa náuseas; pois seus atos nada podem mudar na essência eterna das coisas, eles sentem como ridículo ou vergonhoso que lhes seja exigido reendireitar o mundo que está fora dos gozos. O conhecimento mata a ação, para agir é preciso estar velado pela ilusão. (NIETZSCHE *apud* DUARTE, 2015, p. 247).

O Hamlet de Shakespeare germina a noção individual de modernidade: esse ser que agora parte do seu interior para então tentar compreender seu exterior. Processo esse que, nas falas de Nietzsche, sempre resultará numa forma de ilusão, ponto que se aproxima do que Trevisan afirma (1988, p. 47): “Um mundo sem abstração é asfíxiante. A abstração é o sonho do homem que quer ser Ícaro”. Próximo do sol, o homem agora busca no seu interior o entendimento de si e do mundo, não mais na tentativa de compreender o exterior pela concretude. Surge, então, uma arte que rompe com a necessidade do real, em busca de um real em constante construção

Nesse perigo supremo da vontade, aproxima-se a arte, como feiticeira salvadora, como feiticeira que cura; somente ela é capaz de converter aqueles pensamentos nauseantes acerca do terrível ou absurdo da existência em representações com as quais se pode viver: são elas o sublime enquanto

aplacamento artístico do terrível, e o cômico enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (NIETZSCHE *apud* DUARTE, 2015, p. 247).

Assim, consolida-se o panorama da Arte Moderna, uma tentativa de trazer do interior todos os significados da existência exterior. As construções que possibilitam essas afirmativas são precisamente históricas, por estarem ligadas principalmente ao contexto de consolidação e de reafirmação da burguesia no imperialismo, em sua *belle époque* até na inflação visual por meio da publicidade, da fotografia e do cinema; da tentativa de reinventar novas formas de observar e de buscar novas maneiras de criação artística que resulta, em 1910, a obra: *Primeira Aquarela abstrata (1910)* de Kandinsky, obra que inaugura o Abstracionismo como vertente estética e evidencia que o modernismo e suas vanguardas vão muito além do que as questões técnicas da arte, são resultantes dos discursos e das utopias de uma Europa em meio ao desenvolvimento econômico e às crises que resultam na 1ª Guerra Mundial.

1.3 Kandinsky e sua arte espiritual

Wassily Kandinsky¹¹ é um pintor russo considerado patriarca do movimento abstracionista na arte. Um dos pontos mais interessantes de sua trajetória está na transitoriedade que viveu desde a infância; nasceu em Moscou em 1866, já aos 3 anos viajou pela Europa com seus pais, começando uma vida que foi marcada por diversas mudanças e viagens pela Europa.

Antes de adentrarmos nos vários caminhos seguidos pelo artista, vale destacar que priorizamos o período de ruptura para então consolidar sua abstração. Kandinsky foi um homem que vivenciou as principais mudanças no final do século XIX e início do século XX. Suas obras são resultado de um tempo que é chamado de “modernidade”, uma busca pelo novo que inspirou a arte, de tal forma que se consolidou nos experimentalismos das vanguardas, principalmente na Europa.

Neste ponto, faz sentido retomar o termo de estranhamento, afinal é esse estranhamento (GINZBURG, 2001, p. 39) para com o mundo e para com a própria arte que, parece-nos, levou

¹¹ Todas as informações biográficas aqui apresentadas fazem parte do compilados de documentos que constituem a edição do livro: *Olhar sobre o Passado*, lançado em 1991 pela editora Martins Fontes. No site da editora, <http://www.emartinsfontes.com.br/olhar-sobre-o-passado-p10479/>, temos a seguinte descrição: “1912-1922 Dez anos ao longo dos quais a arte conheceu mutações maiores que ao longo dos séculos que os precederam. Uma guerra, uma revolução. Revoluções: das ideias, das formas, dos textos, das sociedades. Período eminentemente "crítico" da arte contemporânea e que hoje não cessa de ser novamente interrogado. Kandinsky, testemunha privilegiada do front da arte; das vanguardas munique e berlinense à tumultuosa vanguarda moscovita... No centro, um livro excepcional, seu segundo livro, que mergulha desta feita no tempo, na duração, na realidade da vida, de sua vida e do mundo que o cerca. Olhar sobre o passado busca retomar contato com o real através das difíceis barreiras da linguagem, da escrita, do desejo. Outros documentos da mesma época foram acrescentados, complementando a informação relativa a uma revolução sobre a qual não cessamos de nos interrogar”. As informações biográficas aqui discutidas partem do próprio Kandinsky, entre diários, escritos teóricos e interpretações de algumas de suas pinturas.

o jovem Kandinsky a buscar uma nova forma de sensibilidade. Essa busca por uma nova sensibilidade não é algo apenas subjetivo, relaciona-se ainda ao contexto histórico do início do século XX, tendo em vista que, como aponta Puls (1998, p. 137) “Uma obra de arte se distingue da maioria dos valores-de-uso por ser uma expressão de visualidade – um objeto que reflete outro objeto [...] uma linguagem que reflete o homem e seu mundo”. Para Kandinsky, esse mundo de novidades é o mundo de 1911 a 1921 e é desse período entre rupturas e movimentos que abordamos no decorrer deste trabalho.

Kandinsky teve uma vida produtiva, foi um ávido estudante de economia e direito, inclusive em 1893 tornou-se professor na Faculdade de Direito de Moscou. Segundo seus escritos (1991, p.76) “todos esses estudos me cativaram e ajudaram-me bastante a desenvolver o pensamento abstrato”. A vida de Kandinsky convergia para o que se tornou sua arte e teoria abstrata; da sua paixão pelo entardecer em Moscou¹² ou pela vida cultural ativa de Munique.

1895 se tornou um ano decisivo não só para Kandinsky, mas também para a Arte Moderna, pois foi nesse ano que o pintor visitou uma exposição de impressionistas em Moscou e se sentiu instigado pelas pinceladas de Monet na obra *Meda de Feno*¹³. Esse evento foi determinante em seu processo artístico visto que a partir dele Kandinsky mudou-se para Munique em 1896, para então estudar pintura.

De 1896 a 1911 temos um período de descobertas por parte do pintor. Seu desenvolvimento em relação aos estudos e às técnicas da pintura. Sua fascinação pela obra de Monet o motivou a buscar uma forma de representar sua sensibilidade. Esse é um período de criações figurativas, criações que o levam ao que se tornaria a arte “espiritual”. Portanto, nossa função aqui não é fazer uma digressão biográfica desses anos e sim apresentar uma visão sobre o autor: a partir de 1910, marcado com a pintura, *Primeira Aquarela Abstrata*, com a publicação de seu tratado *Do Espiritual na Arte* e sua tentativa de materializar o abstracionismo pelo movimento do *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) na Alemanha.

¹² “O sol derrete toda a cidade de Moscou, reduzindo-a a uma mancha que tal como trombeta, põe o interior, toda a alma e vibração. Não, não é esta uniformidade vermelha o momento mais belo! É apenas o acorde final da sinfonia que confere a cada cor o paroxismo da vida, que faz ressoar e que arrebatava toda a cidade de Moscou com o fortíssimo de uma orquestra gigantesca”. (KANDINSKY, 1991, p. 73. *apud*, GUEDES, 2011, p. 11).

¹³ “E, de repente, vejo pela primeira vez um quadro. Segundo o catálogo constava de um monte de feno. Não conseguia, contudo, identifica-lo, o que era muito vergonhoso. Era também da opinião de que o pintor não tinha o direito de pintar de uma forma tão indecifrável. Tinha o vago sentimento de que o quadro não continha qualquer objeto. E comecei a notar com certo espanto e confusão que o quadro não apenas me fascinava como se gravava de forma indelével na minha memória e continuava a flutuar inesperadamente até ao último detalhe, perante minha visão. Não conseguia perceber esse fenômeno ou deduzir as consequências simples desta experiência. Mas o que me era inteiramente claro era a força oculta da paleta, nunca dantes imaginadas, que ultrapassava todos os meus sonhos. O objeto, elemento indispensável do quadro, encontrava-se inconscientemente desacreditado”. (KANDINSKY, *apud*, DÜCHTING, 2000, p.10).

Esse período representa o fim de uma era de desenvolvimento na Europa. Todos os movimentos de vanguarda, inseridos nesse contexto, foram em sua maioria movimentos que celebraram ou questionaram os valores dessa modernidade, inclusive a crença de que a tecnologia solucionaria todos os problemas da humanidade. O desenvolvimento da arte está necessariamente ligado a essa ideia e condição da burguesia, porquanto como aponta Hobsbawm (2015), na *Era dos Impérios*, não houve apenas uma mudança de mentalidade, mas também de comportamento, o poder de compra estava de acordo com o desenvolvimento da cultura e dos meios de comunicação no geral.

Kandinsky estava inserido nesse mundo de “novidade”, inclusive sua arte estava de acordo com os preceitos do ser “moderno” ou de estar à frente no sentido da vanguarda. Um otimismo burguês frente ao mundo que se construiu, pois como aponta Philip Blom (2015, p. 15-16).

Velocidade e euforia, angústia e vertigem eram temas recorrentes entre 1900 e 1914, quando as cidades explodiram em suas dimensões e as sociedades foram transformadas, a produção em massa entrou para a vida cotidiana, os jornais tornaram-se impérios das comunicações, o público de cinema contava-se às dezenas de milhões e a globalização trazia aos pratos dos britânicos carne da Nova Zelândia e cereais do Canadá, aniquilando a venda de velhas classes fundiárias e promovendo a ascensão de novos tipos: engenheiros tecnocratas, as classes urbanas.

Esse é o contexto que antecede a Primeira Guerra Mundial, existia um otimismo em perceber o futuro, e essa modernidade foi o tema da maioria das vanguardas, algumas celebrando seus valores como o caso dos futuristas na Itália, outras manifestando a necessidade de uma arte que fosse subjetiva, representando a angústia de existir diante desse “novo” momento. Kandinsky, antes de enveredar pelos caminhos do abstracionismo, foi o resultado dessas “classes urbanas”, essa burguesia crescente, que estava cada vez mais inserida no universo cultural. Assim, antes de falar dos seus caminhos para buscar uma arte do espírito, é importante entender alguns de seus principais antecedentes: o *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), na Alemanha.

Der Blaue Reiter, que em português significa Cavaleiro Azul, designa um conjunto de pintores expressionistas na Alemanha, entre 1911 e 1914. Esse grupo era composto por vários artistas, sendo que seus fundadores foram Kandinsky e Franz Marc. Nesse ponto vale ressaltar que Kandinsky estava na busca de uma nova sensibilidade por meio da abstração, e a possibilidade de dissolver a pintura em formas não identificáveis era, em essência, uma busca por liberdade. Nas palavras de Amy Dempsey (2010, p. 94)

Os artistas do *Der Blaue Reiter* se congregavam não devido a um estilo comum, mas a uma ideologia, isto é, a crença apaixonada e sólida na irreprimível liberdade criativa do artista para expressar sua visão pessoal, por meio de qualquer forma que julgasse apropriada.

O que guiava esses artistas era a busca pela liberdade nas produções de suas artes. Liberdade essa que vem do expressionismo ao dar espaço à subjetividade do artista, que está em ligação com essa noção de “moderno”, uma nova forma de sensibilidade que tenta dar voz ao domínio do interior para então partir para o exterior. Afinal, o choque, a provocação, os jovens insurgindo-se contra a tradição – este era o motor do expressionismo. Mais do que um movimento, o expressionismo e, conseqüentemente, o *Der Blaue Reiter* representou aquilo que, em essência, caracteriza as vanguardas: a necessidade de estarem à frente, um a frente que sobrepõe os valores anteriores, um “novo” que surge no horizonte frente ao mundo construído no século XIX.

O que ele expressava era, basicamente, a convicção emocional de que a linguagem convencional das artes visuais, baseada na tradição histórica, era de certo modo inadequada ou não-apropriada ao mundo moderno. Para ser mais preciso, sentiram que essa linguagem não poderia, de modo nenhum, expressar o novo mundo que o século XIX criara, mas apenas ocultá-lo.[...] A *avant-garde* tentou várias direções, mas, de maneira geral, optou tanto por aquilo que pareceu, a observadores como Max Raphael, a supremacia da cor e da forma sobre o conteúdo, como pela busca única de um conteúdo não-figurativo sob a forma de emoção ("expressionismo") ou por várias maneiras de demolir os elementos convencionais da realidade representacional e remontá-los segundo diferentes tipos de ordem ou desordem (cubismo). (HOBSBAWM, 2015 p. 206-207).

É sintomático perceber que essa oposição ao novo foi o que ocasionou a possibilidade de se pensar novas formas que conseguissem valorizar a subjetividade do artista. É preciso liberdade, é preciso evidenciar que o Expressionismo surgiu na Alemanha “moderna”, ao mesmo tempo em que o país era guiado pelo “regime feudal militar” (VELOSO, 2015, p. 21) de Guilherme II. A Alemanha passava por contradições em relação ao seu processo de unificação, afinal,

[...] a Alemanha, cega por glória e domínio, partia para a guerra enquanto a oposição social democrata não podia modificá-la. Assim, passava-se, de modo complexo, do naturalismo para o expressionismo. [...] Outro elemento eleva a necessidade de fugir da vulgaridade, da dureza da sociedade civil, protegendo-se no reino inalienável do espírito, onde nenhuma força externa penetre e cause desordem. [...] esses elementos de tendência expressionista reportam-se aos anos antes da Primeira Guerra Mundial. (VELOSO, 2015, p. 21).

Nenhum movimento artístico ocorre sem as influências de seu tempo histórico, em sua maioria, os movimentos por mais que representem um ideal de futuro são resultados de seu contexto histórico. O Expressionismo e os desejos espirituais do *Der Blaue Reiter* são frutos da contradição social de se pensar esse novo como sinônimo de liberdade, uma visão essencialmente progressista, que para Kandinsky resultou na dissolução da forma chegando então ao abstracionismo.

Nesse ponto, percebemos que, por mais imaterial que tenha sido a tentativa de Kandinsky em renunciar sua forma, ainda assim essa renúncia é histórica, é a representação de uma ideologia que pairava na maioria dos movimentos de vanguarda no início do século XX, que correspondia a busca por uma liberdade plena, total.

Essa busca por uma liberdade resulta na parte central do desenvolvimento do Abstracionismo de Kandinsky. Em 1912, após a primeira exposição do *Der Blaue Reiter* é publicado um almanaque com a motivação de que fosse o responsável por propagar as ideias defendidas por esse conjunto de artistas, e grande parte de seus textos foram escritos por Kandinsky.

Recuperando o contexto da Alemanha, a negação do passado pelos movimentos de vanguarda rendeu para Kandinsky um artigo intitulado *Sobre a questão da forma*, que pode nos ajudar a entender como os processos históricos foram determinantes na construção dessa nova arte.

É assim que, em nossos dias, muita gente não vê o espírito na religião ou na arte. Épocas há que negam o espírito, porque, então os olhos dos homens são geralmente incapazes de ver o espírito. Assim era o século XIX, assim é ainda hoje em geral. Os homens estão obcecados. Uma mão negra veda-lhes os olhos. É a mão que odeia. Quem odeia procura todos os meios deter a evolução, a elevação. [...] toda evolução, isto é, o desenvolvimento interior e a civilização exterior, consiste, pois, em remover as barreiras. As barreiras sempre são edificadas com valores novos que demoliram as antigas. (KANDINSKY, 1991, p. 117-118).

Aqui é germinado em Kandinsky a liberdade que o levaria a romper com o realismo, para uma nova produção artística. O pintor é resultado de um tempo, contradições entre o passado e um presente que prospectava um futuro. Um “novo” mundo que viria a ser abalado pelos eventos da Primeira Guerra, alguns inclusive, celebravam a importância da mesma como uma catarse necessária. Afinal, Kandinsky “partilhava dos sentimentos de mudança dos tempos, bem como a convicção de que a humanidade necessitava de uma introspecção espiritual”. (DÜTCHING, 2000, p. 38). Logo, o *Der Blaue Reiter* foi um movimento necessário e talvez o

que possibilitou para o pintor desenvolver as ideias e as teorias necessárias que, em seguida, foram materializadas em sua proposta de abstracionismo.

Biograficamente, selecionamos essa participação de Kandinsky no Expressionismo, para que fosse possível perceber a sua busca por uma nova forma de arte, em um contexto de mundo à beira de um colapso, uma mudança que surgiu na Primeira Guerra Mundial e que foi celebrada inclusive por ele. Grande parte de sua produção, nesse tempo, foi tratando sempre de conflitos, uma harmonia em desordem, que só poderia ser compreendida no interior, no “espiritual”.

O conjunto dessa liberdade expressionista pode ser evidenciado na publicação de *Do Espiritual na Arte*, escrito em 1910 e publicado integralmente em 1912. Este livro é um tratado sobre os estágios evolutivos que a forma deve seguir para chegar ao espírito, e, neste caso, conduzindo a não-objetividade, ou seja a abstração. Nas palavras de Kandinsky (1991, p. 92),

Este livro fez muito mais por si mesmo do que o escrevi. Transcrevi experiências isoladas que como observei mais tarde, guardavam entre si uma relação orgânica. Eu tinha o sentimento cada vez mais forte, cada vez mais claro, de que [na arte as coisas não dependem] do “formal”, mas de um desejo interior (conteúdo) que delimita o domínio do formal. [...] Para mim, portanto, o domínio da arte se separava cada vez mais do domínio da natureza, até o dia em que vim a sentir cada um desses domínios como totalmente independentes.

Esse livro acaba por configurar o ensaio que possibilita a Arte Abstrata, foi nele que o artista deu seu ultimato em relação ao objeto e produziu uma arte que renunciou esse objeto na busca por uma forma que contemplasse o interior para então ser exteriorizada na composição da pintura. Encontra-se neste ponto a aurora da Arte Abstrata enquanto estilo estético, resultado de um processo de descobertas, de ideológicas e de políticas, mas principalmente de estéticas, no período em que o artista esteve na Alemanha em 1911 até a “explosão” da guerra em 1914.

A tentativa de compreender os processos da pintura é um dos aspectos centrais na figura de Kandinsky, nas palavras de Meira (2006, p.67):

[...] a arte deve responder a uma necessidade interior do artista de entrar em contato com sua própria alma, e, com o inconsciente coletivo de seu tempo. Cada artista exprime algo próprio de sua personalidade, de sua época, e algo de eterno, capaz de comunicar além de sua cultura e de sua civilização. Se não é por beleza estética, o valor da arte se encontra na investigação, na necessidade de exprimir; o terreno exterior reflete o conhecimento interior do artista, que requereu meditação e aprofundamento. A arte oferece um alibi para as sensações, é uma forma de exprimir os gozos da alma.

Quando pensamos em espiritual, falamos principalmente no aspecto subjetivo de cada sujeito. Neste aspecto, toda obra abstrata é idealista, pois pressupõe que toda construção parte do interior para o exterior. Um jogo de determinações que resulta na arte em questão; na conclusão de seu livro Kandinsky divide suas pinturas na já citada *impressão, improvisação e composição*.

Essa divisão é importante para perceber que, para Kandinsky, a pintura teve um processo cíclico. Em linhas gerais, as *impressões* foram elaboradas a partir da paisagem e em sua maioria são figurativas; já as *improvisações* foram mais imediatistas em serem produzidas pela emotividade e pela subjetividade do artista; suas *composições* foram construções técnicas que compõem geometricamente suas pinturas.

Historicamente, essa divisão estabelecida pelo artista pode ser pontuada por seu contexto. Suas *impressões* estão vinculadas principalmente ao período em que ele estava na Rússia. Antes mesmo de ser “artista”, suas impressões expressavam a visão do artista frente ao interior da Rússia ainda no século XIX. Por sua vez, suas *improvisações* remontam ao momento de experimento, quando ele começou a dar voz ao seu interior. Essas *improvisações* possibilitaram sua inserção no movimento expressionista por meio do *Der Blaue Reiter* e permitiram que fosse possível a escrita do livro *Do Espiritual na Arte* e, por fim, a pintura de sua *Primeira Aquarela Abstrata*, todos localizados nesse tempo entre 1905 a 1914. Por fim, suas *composições* são resultado do processo vivenciado até 1914, da Primeira Guerra até sua inserção no jogo político da Rússia pós-revolução em 1918. As composições são construções matemáticas, criadas a partir das *impressões* que tiveram ressonância no interior do artista, e foram materializadas por meio de técnicas criadas pelo artista.

Esse espiritual opera no sentido das ideias, é como se fosse a possível negação de um passado para um presente que ainda não tinha alcançado o futuro. Um moderno que ainda precisava avançar, causando assim o “estranhamento” apontado por Ginzburg (2001). Um estranhamento de viver entre tempos, os antigos e os imperiais do Século XIX e esse novo que começava a germinar no século XX. Nessa situação, a arte foi sintomática em apresentar esses conflitos.

Para além dos escritos, é importante mostrar visualmente o significado desse experimentalismo e da busca pelo novo. As pinturas, por mais que não tenham o figurativo, são relatos históricos, não do processo material, mas sim do imaginário que permeava a Europa nos antecedentes da Guerra. Para os artistas expressionistas, inclusive por Kandinsky, a guerra poderia representar o conflito que possibilitaria o surgimento de um novo mundo. Ademais, após os eventos da Primeira Guerra, Kandinsky retorna para Rússia na tentativa de produzir

uma arte que celebrava o “novo” que surgiu após o Outubro de 1917. Ernst Jünger, expressionista Russo, escreveu em 1926 sobre o significado da guerra aos expressionistas: “A guerra teria de nos trazer o grande, o forte, o solene. Ela aparecia-nos como uma ação viril, um combate alegre sobre prados floridos rosados de sangue. Não há morte mais bela no mundo [...]”. (JÜNGER, 1926. *apud*, DEMPSEY, 2010 p.146). Nesse aspecto podemos destacar então o Improviso 19.

Figura 2 - Improvisação N° 19, 1911, óleo sobre tela, 120 x 141,5 cm



Fonte: Stadtische Galeria em Lenbachhaus, Munique – Alemanha. Disponível em <<https://www.wassilykandinsky.net/work-158.php>>

Nas improvisações podemos identificar um aspecto ensaístico, no sentido de ser um processo que resulta na ciência estabelecida pelo artista em suas composições. Suas improvisações são os testes de como se pode sentir essa “necessidade interior” e em quais formas elas podem ser expressas, como aponta a *Figura 3*. Neste aspecto, é válido trazer à lume os dizeres de Bortolucce (2008, p.16):

A produção artística, contudo, não se torna um reflexo direto ou uma mera ilustração das inovações científicas; o que ocorre é que a maioria dos artistas é guiada por uma intuição que, no entanto, responde a uma atitude mental que guarda muitos pontos de contato com a dos cientistas em seu próprio terreno e onde contam também os fatores sociais.

Por mais interna e subjetiva, essa obra continua sendo um resultado de seu tempo, e, como já descrito, um tempo que se caracteriza por ser: tempo do conflito, do prenúncio, da guerra e da revolução. Um aspecto curioso pode ser destacado no Improviso 19: a pintura em sua característica básica nos passa a sensação de movimento, principalmente pela forma como as cores são dispostas no quadro. O azul predomina, porém, em primeiro plano, temos figuras em preto que crescem na medida em que o azul toma conta da parte direita da pintura. Esse improviso mostra a transição do processo que culmina nas suas composições. É uma pintura que pertence a todo espírito relativista da Arte Moderna, ao mesmo tempo em que se coloca para além desse tempo. Essa constante mudança é para Kandinsky algo evolutivo, pois como aponta Hebert Read (1982, p. 136)

A necessidade interna talvez seja a frase chave na arte de nosso tempo; mas a esta necessidade interna corresponde uma necessidade externa, que é simplesmente a de comunicar-se com outras pessoas com a máxima intensidade; e a arte é a reconciliação destas duas necessidades.

A estética do abstracionismo se constrói na relação direta do artista com a obra e na construção de significados que esse diálogo provoca no espectador. No caso de Kandinsky, em seus improvisos (*Improviso 19*), temos a tentativa de estabelecer esse diálogo pelo viés da sensação, uma sensação necessariamente ligada à estética no sentido de ela ser, também, a percepção pelos sentidos. O abstracionismo nos afeta pois opera na desilusão; buscamos o figurativo e encontramos gigantes figuras negras em nuances de azul. A obra não está acabada, pois ela dialoga com o interior do artista, que é apresentado no exterior da obra e, então, é ressignificado pelo interior do espectador. Nessa dança, produz-se uma obra que abrange todo um emaranhado de sensações, visto que, de interiores e de exteriores, sempre estaremos presos em nossos universos particulares, buscando formas, sejam elas figurativas ou abstratas.

As improvisações são em essência subjetivas, de todo modo nada as retira do contexto histórico em que são produzidas. Nas palavras de Roberto Catelli Junior (2009, p.18):

É preciso lembrar que o artista interpreta a realidade, segundo seu estilo e um movimento artístico. Portanto, uma obra de arte pode se referir a um evento que pretendemos estudar, mas também tem relação com as intenções do artista, ou seja, com a maneira como ele viu e interpretou aquilo que está retratando. [...] assim como o conhecimento histórico é subjetivo, as imagens também o são. Todo texto e toda imagem carregam consigo a visão de mundo de seu autor.

A *Improvisação 19* representa todo ideal imperialista que perpassa a Europa no século XIX e colapsa na Primeira Guerra Mundial já no século XX. Essa improvisação se insere no

contexto de se pensar uma arte que fosse livre, não estando representada no estilo estético do expressionismo, pois, como já foi apontado, o expressionismo e o *Der Blaue Reiter* correspondiam mais em um conjunto de ideias que intentava pensar uma arte subjetiva, que, para além da impressão, expressasse os sentimentos e as ideias que perpassavam esses artistas. Kandinsky unificou todas suas ideias de um possível futuro espiritual em suas pinturas e em seus escritos teóricos. Historicamente, é um período de contradições que foram vivenciadas num conflito maior: a Primeira Guerra. *Improvisação 19* é a representação de conflitos, não por ser o tema central de todas as suas obras, mas por ser o tema de sua época “atormentada pelas contradições históricas do passado e do presente”. (DÜTCHING, 2000, p. 40).

Portanto, a pintura abstrata não é um relato histórico que “ilustra” o tempo em que está inserida. Na verdade, ela se expressa a partir da subjetividade do artista, porquanto é uma construção de imagem que também é caótica por ser a junção de várias cores e de várias formas que renunciam a realidade figurativa. Mas, ao mesmo tempo, é harmoniosa no sentido da subjetividade ou do espírito de como o artista percebe e expressa o mundo em que vive.

São para nós uma pausa bem-vinda no tumulto da nossa vida interior, uma consolação e uma esperança, mas ouvimo-las como tons de uma outra época passada, no fundo estranha para nós. Combate de tons, equilíbrio perdido, princípios caducos, toques de tambor inesperados, questões profundas, esforços aparentemente em vão, angústia e saudade aparentemente dilaceradas, correntes e ligações despedaçadas, contrastes e contradições – eis a nossa harmonia. (KANDINSKY, *apud*, DÜTCHING, 2000, p.40).

Na fala acima, Kandinsky consegue nos descrever como a pintura abstrata é um relato histórico, não no sentido de ser a representação direta da realidade, e sim de uma realidade que é constituída na subjetividade de cada um. O relato histórico que Kandinsky nos fornece com *Improvisação 19* é o relato de uma ideia que permeou o início do século XX e motivou as vanguardas na busca de um novo. Essa pintura é uma “improvisação” espontânea do que era o conflito que perpassava um passado que negava o presente na busca de um futuro infundável. Tanto a *Improvisação 19* quanto *Do Espiritual na Arte* podem ser tomados como documentos históricos, que como aponta Jacques Le Goff:

[...] o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. [...] O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (LE GOFF, 2003, p. 5235-36).

Do espiritual na Arte e Improvisação 19 são documentos-monumentos como apontado por Jacques Le Goff, são resultados do esforço dos expressionistas em buscarem uma liberdade

que possibilitasse que a obra fosse composta pela subjetividade do artista. Elas representam uma contradição de um passado, de valores da burguesia que eram negados frente ao “novo” que estabeleciam na arte. Hoje essas obras não se esgotaram. São relatos de conflitos imateriais, conflitos que pairam as ideias, os sonhos e as utopias que cercaram a Europa no início do século XX. E esse processo é importante para percebermos que Kandinsky é um homem histórico, resultado de um tempo conturbado, homem na busca de uma nova sensibilidade que conseguisse “materializar” todas as nuances que constituíam aquilo que ele determinou como “espiritual”.

1.4 Um histórico da abstração

Ver – Kandinsky

O azul, o azul subiu, subiu e caiu.

O pontudo, o fino sibilou e fez-se intruso, mas não traspassou.

Em todos os recantos a coisa ressoou.

O castanho espesso ficou suspenso aparentemente por toda eternidade.

Aparentemente. Aparentemente.

Mais afastados os teus braços que afastas.

Mais afastados. Mais afastados.

E teu rosto cobre-o com um pano vermelho.

E pode ser que ele ainda não esteja em absoluta incomodado:

só tu é que estas incomodado.

Salto branco após salto branco.

E depois desse salto branco de novo um salto branco.

E nesse salto branco um salto branco. Em cada salto branco um salto branco.

Justamente não é bom que vejas o tumulto: pois é no tumulto que a coisa reside.

É a partir daí que tudo começa - - -

- - - a coisa estalou¹⁴.

Wassily Kandinsky não foi somente um pintor da Arte Moderna, foi responsável por criar a primeira pintura abstrata nos movimentos de vanguarda. Como aponta Holzwatch (*apud* DEMPSEY, 2011, p.7) “Kandinsky [...] pré-datava de três anos a sua primeira aquarela abstrata para 1910, para ser o primeiro historicamente”. Os artistas levavam ao pé da letra o real sentido de vanguarda, os novos territórios começaram a ser explorados; um novo império se estabeleceu para esse relativismo, uma nova forma de pensar um real em renúncia das formas. Temos então a Arte Abstrata.

¹⁴ A principal coletânea de poemas de Kandinsky se chama *Klänge* (sonoridades), produzida em 1913. Essa tradução, em questão, foi feita por Antônio de Pádua Danesi e está nos apêndices da edição brasileira de Olhar sobre o passado, da editora Martins Fontes, em 1991.

Figura 3 – Primeira Aquarela Abstrata 1910. Aquarela e Papel, 188 x 196 cm



Fonte: Centro Georges Pompidou, Paris, França. Disponível em <<https://www.wassilykandinsky.net/work-28.php>>

Titubeia na Arte Moderna a questão do objeto na representação artística. Ele vai perdendo força à medida em que o homem contempla o universo dentro de si, para então contemplar o universo que é externo a sua subjetividade. No anseio de “estar à frente”, Kandinsky registra a Primeira Aquarela Abstrata, uma tentativa direta de renunciar o objeto e de estabelecer uma desilusão ao olhar “inflacionado” pelo objeto. Nas palavras de Bortolucce (2008, p.13):

A obra pode ser constituída apenas por cores, linhas, planos, madeira, gesso, cera. A cor, por exemplo, não precisa significar nada, apenas informar que ela é cor; a obra de arte, enfim, não possui a obrigação de significar, e nem é esta a sua função, como tantos pensavam. A obra de arte, portanto, desatrela-se de sua ligação com o mundo concreto, da realidade visível – ela possui o potencial de abstração. Ela não pode apenas refletir o mundo tal como ele é visto, mas também apresentar uma visão pessoal do artista sobre este mundo; ou ainda, ela pode ser um vislumbre de um mundo interior deste artista, mundo onírico, mundo sinestésico, mundo geométrico.

E é dessa liberdade que Kandinsky regozija na *figura 2*, em sua primeira tentativa de estabelecer uma arte abstrata. Ao relacionar o poema *Ver* com sua *Primeira Aquarela Abstrata* podemos estabelecer um paralelo: Kandinsky construiu uma dança visual, renunciando aos objetos, decidiu seguir sua subjetividade, improvisou, sentiu as cores, deixou o pincel dançar pela necessidade interior de expressar linhas que são na verdade metáforas entre o conflito nuclear de sua pintura: a questão da matéria e do espírito.

O impacto da imaginação e do pincel consistia em eliminar objetos sem eliminar o mundo de que provinham os objetos. [...] o que Kandinsky fazia era nada menos do que buscar formas de energia nos objetos e procurar, depois, pintar a energia em vez de pintar os objetos. Quando Kandinsky compreendeu que captar a compreensão da energia consistia em captar a vida no interior do espírito, seu estilo tornou-se essa busca. (KARL, 1988, p. 309).

Primeira Aquarela Abstrata é, portanto, a representação dessas ideias que permearam Kandinsky. A renúncia do objeto se dá pela necessidade de representar sua expressão, ou seja, como as coisas são dotadas de “espiritualidade”. Ele entende a realidade como produto daquilo que surge no interior. Essa obra representa os ensaios e a necessidade de estar à frente, ela abre espaço para o que viria a ser o Abstracionismo como movimento de vanguarda, na busca por uma nova sensibilidade, diante de um novo mundo.

Suas obras são sensoriais, uma vez que evocam no espectador uma renúncia: nosso olhar viciado no figurativo busca formas que não são próximas da realidade, são, na verdade, abstratas, pois partem do “salto branco” do artista, de seu interior que resulta nas pinceladas exteriores apresentadas acima. Nada em Kandinsky é puramente espontâneo, arte e ciência são os aspectos que garantem uma arte que não seja entregue ao vazio; a principal função do artista era pintar para além do objeto; *Primeira Aquarela Abstrata* é, com efeito, a representação de um espírito de uma época de desintegrações. Nas palavras do próprio artista:

Um acontecimento científico removeu um dos obstáculos mais importantes nesse caminho. Foi a divisão do átomo. A desintegração do átomo era a mesma coisa, em minha alma, que a desintegração do mundo inteiro. As paredes mais espessas desabavam subitamente. Tudo se tornava precário, instável, mole. Não me espantaria ver uma pedra [fundir-se no ar na minha frente e tornar-se invisível]. A ciência parecia-me aniquilada: suas bases mais sólidas não passavam de um engodo, de um erro dos cientistas, que não construíam seu edifício divino pedra por pedra, com mão [tranquila], [sob uma luz transfigurada], mas tateavam na escuridão, ao acaso, à procura de [verdades], e em sua cegueira tomavam um objeto por outro. (KANDINSKY, 1991, p. 79).

Existe uma tentativa clara de Kandinsky em “estar à frente” ao mesmo tempo em que tenta representar, em essência, o espírito de seu tempo. Reinventa-se a sensação frente à obra, na aquarela somos direcionados a buscar e não a encontrar. “O olho busca uma coisa e encontra outra”, como aponta Trevisan (1988, p.40), buscamos ver o que já vimos e encontramos uma experiência particular e peculiar do artista, nos resta o único aspecto da estética: sentir.

Nesse jogo entre ilusões da realidade e desilusões do relativismo, o Abstracionismo se consolida como uma das vertentes estéticas da Arte Moderna. Portanto, insta mencionar que, para se entender o Abstracionismo é necessário traçar alguns aspectos conceituais, como a

própria noção de “abstração” existente inclusive na arte figurativa. A Arte Abstrata é uma tendência que surge com Kandinsky e ganha adeptos até hoje na chamada Arte Contemporânea. Silvia Miranda Meira (2006), em seu *A Imagem Moderna*, nos aponta um aspecto interessante. Pensar em arte abstrata é, principalmente, remontar às primeiras manifestações artísticas do homem. Já enquanto tendência estética, esse estilo aparece somente no século XX.

Destaca-se o papel determinante da história nesse processo, pois a crença que prevalecia na arte proposta por Kandinsky, Malevich e Modrian era levada pela “crença de uma era de grande espiritualidade”.

Os anos entre as guerras, na Europa e nos Estados Unidos, trouxeram a desilusão para muitos, liquidaram com muitos sonhos quanto às perspectivas futuras da “arte” e da “cultura” e, pelo menos na Europa, viram o surgimento de um idealismo de espécie muito diversa. (STANGOS, 2000, p.173).

Existe um aspecto histórico imprescindível para que seja possível entender a Arte Abstrata e sua tentativa idealista de significar o mundo. Primeiro, temos um aspecto básico: o que o olho vê? A visualidade e a necessidade de se pensar esses processos é o ponto elementar para se compreender a Arte Abstrata. “A arte evoluiu como a análise da visão”. (READ, 1972, p. 52). Em segundo, é importante e fundamental perceber que essa tentativa “moderna” de renunciar ao real está ligada diretamente à lógica de poder. Afinal, mesmo não sendo figurativas, as imagens abstratas são reproduções discursivas das quais evocam os discursos de poder em questão. Para o Historiador Eric Hobsbawm (2013, p.183):

[...] é impossível negar que a verdadeira revolução das artes no século XX foi realizada não pelas vanguardas do modernismo, mas fora do alcance da área formalmente reconhecida como “arte”. Foi realizada pela lógica combinada da tecnologia e do mercado de massa, ou seja, pela democratização do consumo estético. E, principalmente, é claro, pelo cinema, cria da fotografia e arte central do século XX.

Em outras palavras, em uma visão “materialista” podemos determinar que essa renúncia ao real e essa busca ao novo é, de fato, uma das maiores fraquezas dos movimentos da vanguarda europeia. Essas novas formas de sensibilidade na arte são, na verdade, mudanças na visualidade do século XX e em como ele possibilitou a formação da Arte Abstrata.

No jogo da abstração temos, desde o Renascimento, a tentativa de ilustrar algo extrínseco ao objeto, como a crença ou a devoção. Uma das coisas que podemos aproximar daquilo que aponta Hobsbawm está no advento das tecnologias, principalmente daquelas ligadas às mídias, visto que é do excesso de visualidade que se vê a necessidade de pensar uma “dieta” óptica.

Um dos aspectos mais revolucionários da Arte Abstrata está precisamente na forma em que se vê a pintura. Trevisan, em sua *Dança do Sozinho* (1988), estabelece os vários caminhos da abstração ao apontar, por exemplo, que, desde a Arte Rupestre, o homem utiliza a abstração para representar formas que são subjetivas. Nesse aspecto “toda visão é transformação, deformação, ordenação do real. Nunca reprodução...” (TREVISAN, 1988, p.40). Pensando nessa subjetividade, levando em consideração o contexto apresentado por Hobsbawm, temos a alternativa nova da Arte Abstrata.

Deste modo, Arte Abstrata é entendida como uma forma das Artes Visuais que não representa os objetos da realidade concreta, operando nas formas que lhe são próprias. Essa arte reestrutura a forma de pensar e de se produzir arte, trazendo junto de si, todo “existencialismo” europeu. Nas palavras de Nietzsche (*apud* DUARTE, 2015 p.262), podemos entender sua necessidade em elevar o interior como única forma de compreender o exterior:

Por mais que a vida decorra realmente de modo tão trágico, isso é que menos explicaria o surgimento de uma forma de arte; se, diferentemente, a arte não é apenas imitação da realidade da natureza, mas justamente um suplemento metafísico dessa realidade da natureza, colocado ao lado dela para sua superação.

1.5 Inflexão histórica

Existe um aspecto de contradição na teoria proposta por Kandinsky que fecha as discussões desse capítulo e abre para o próximo. Quando o artista estabelece o que seria o *princípio da Necessidade Interior*, ele estabelece três pontos centrais, dentre os quais destacamos o segundo deles: “- Cada artista como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época”. (2015, p.83). Nessa premissa, Kandinsky estabelece um dos aspectos básicos de toda produção artística existente, contudo é um ponto de contradição.

Se analisarmos o núcleo de sua teoria, temos uma teologia da obra de arte “esta acaba se tornando, mais uma vez, apenas uma paráfrase daquele que se converte em seu modelo, em vez de ser o objeto de sua análise”. (BOUILLON *in* KANDINSKY, 1991, p. 47). Existe um aspecto básico na possibilidade de haver uma “teologia da obra de arte” em Kandinsky, a negação da história. Claro que essa abordagem se dá, principalmente, pelos apontamentos da teoria teosofista de Rudolf Steiner, por acreditar que o oculto pode ser revelado por processos de meditação.

Essa noção religiosa da realidade faz com que a leitura de mundo esteja, necessariamente, vinculada à necessidade de interiorizar todo o processo, subvertendo assim uma ordem básica do funcionamento histórico, afinal, historicamente somos resultados do meio

e da historicidade. Como aponta o próprio artista, não há possibilidade de não ser “frente” ao seu tempo histórico. Porém, como uma subjetividade específica, neste caso partindo da teosofia¹⁵, poderia sobrepor ao contexto efervescente do início do século XX? A resposta está mais uma vez em Bouillon *in* Kandinsky (1991, p. 49), o qual afirma que: “Mas isso é demonstrar ao mesmo tempo em que essa negação era necessária, que ela se achava inscrita no próprio cerne do procedimento”.

Isto é, negar a realidade que cercava seu “interior” não era uma opção, mas uma necessidade para a construção de sua teoria. Negar essa realidade é, de certa forma, um aspecto de destruição da realidade, pois, conforme assevera Ernst Fischer (2002, p. 223):

Tendências destrutivas existem; porém, de fato, não são os escritores e pintores os que aboliram a realidade. Uma realidade pertencente a um passado mais ou menos remoto e há muito tempo transformada em seu próprio fantasma se conserva artificialmente enrijecida em frases feitas, preconceitos e hipocrisias. O produto de pesquisas mecanizadas, investigações, análises, estatísticas é uma grotesca caricatura do real, é a corporificação de um mundo ilusório que é de todos e não é de ninguém.

Que a Arte Moderna opera em um jogo de ilusões, não é segredo, porém existe um aspecto que merece ser investigado. A negação de uma realidade histórica, no sentido externo, não seria o oposto do agir “como um artista de seu tempo”? Essa inflexão histórica é um estabelecimento que fecha o capítulo 1, na tentativa de pensar o panorama geral da Arte Moderna e claro, os principais aspectos que possibilitam a arte abstrata.

Afinal, não se trata de uma negação de toda realidade, mas da negação que foi necessária para a construção de sua proposta artística e teórica. Kandinsky tentou materializar em sua pintura os ideais de um século na busca por um novo. Essa negação é sobre como a realidade é colocada como uma questão unicamente subjetiva. No modo operante, as pinturas seriam leituras pessoais em relação ao mundo em que estão inseridos.

Fala-se em negação, pois Kandinsky, enquanto sujeito histórico, não “politizou” sua arte antes dos eventos da Primeira Guerra Mundial. Para ele, a arte operava em outra esfera, a esfera do espiritual, que é maior que as questões políticas. O que devemos ressaltar, neste momento, é a importância de tornar essas pinturas documentos históricos; é na possibilidade de interpretá-las como relato de um tempo passado que faz com que seja possível evidenciar as várias relações que elas estão envolvidas.

¹⁵ “Termo que se aplica a diferentes doutrinas de caráter místico e iniciático, sentido esotérico e inspiração oriental. A teosofia pretende, entretanto, combinar uma explicação racional do universo e do sentido da vida com um sentimento místico de união com o divino e uma inspiração ou iluminação de caráter privilegiado, dando ao iniciado poderes extraordinários e uma sabedoria superior”. (JAPIASSÚ, 1996, p. 260).

Negar a materialidade em função do espiritual, é um processo de abstração que pode ser compreendido quando retomamos o período que antecede a Primeira Guerra Mundial. O mundo imperialista e de benfeitorias da *Belle époque* começa a mostrar fissuras de um possível colapso, um velho mundo que estava prestes a conhecer um “novo” que ainda não tinha se estruturado. Por mais que Kandinsky estivesse preocupado só com as questões espirituais da arte, ainda assim a arte abstrata trata do homem e sua relação com o mundo, porque, como salienta Maurício Puls (1998, p. 196):

A expansão da pintura abstrata, expressa precisamente esse impasse político denominado democracia: de um lado, a burguesia não consegue sufocar a manifestação política das classes dominadas; de outro, a classe trabalhadora não consegue substituir a burguesia como classe hegemônica. A pintura abstrata constitui, pois, uma arte de transição, tanto no sentido espacial como no temporal: ela não apenas expressa a consciência possível das classes intermediárias como também representa uma forma estética que reflete sua época, de dissolução da velha sociedade e de gênese de um novo modo de produção.

A pintura abstrata, aborda, portanto, sobre uma transição histórica, de um mundo velho em detrimento de um “novo”. A inflexão histórica na obra de Kandinsky se dá pelo contexto em que está inserida. Sua teologia da Arte é, com efeito, a tentativa de dar tom ao que viria a ser seu abstracionismo futuro.

A discussão é, exatamente, a busca por uma nova sensibilidade e, a busca pelo sensível é a tentativa de romper com o realismo da arte; a necessidade de se tratar a realidade na possibilidade de representar as interpretações dela. Essa arte relativista é o motor central dos movimentos de vanguarda que são, sobretudo, políticos, por usufruírem do consumo da burguesia ao mesmo tempo que criticam seus valores. Logo, essas vanguardas estão à frente na tentativa de pensar um “novo” homem que surgiria após a Guerra.

Kandinsky foi o sujeito resultado desse tempo. Nesse capítulo, nosso objetivo central consistiu em conceituar as principais questões que perpassam a produção da arte abstrata. Essa conceituação nos possibilita compreender uma arte do “adeus ao real” como documento histórico, cujo personagem central é Kandinsky. Sua vida, suas escolhas teóricas e artísticas foram em prol das tentativas de criar essa nova sensibilidade, que seria capaz de representar o interior das pessoas ou o espírito delas. Esse idealismo nega a política até 1914, a partir da Primeira Guerra Mundial e, com seu fim, Kandinsky reestrutura sua vida, retorna à Rússia em 1917 e passa, então, a usar o Abstracionismo como uma bandeira política de um “novo” homem para uma nova Rússia.

2 IMPROVISAÇÕES HISTÓRICAS E COMPOSIÇÕES ARTÍSTICAS

Mais que qualquer outra, a Era dos Impérios exige desmistificação precisamente porque nós — inclusive os historiadores — não vivemos mais nela, mas não sabemos quanto dela ainda vive em nós. Isso não quer dizer que ela precise ser desmascarada ou denunciada (atividade em que foi pioneira). (HOBSBWM, 2015, p.16).

Quer se trate de revoluções, quer se trate de guerras, metodológica e filosoficamente, o problema é o mesmo: como é que o novo pode sair do velho? Como se passa de um estado de coisas a outro, de um regime a uma revolução, de uma situação de paz internacional a um conflito? (RÉMOND, 2015, p.16).

Uma das principais questões para se entender os movimentos de vanguarda na arte vem da realidade histórica em que foram produzidos. É preciso retomar o primeiro capítulo, no sentido de discorrer sobre as vanguardas como movimentos que são possíveis quando pensamos o contexto de mundo em que estavam inseridos. O “novo¹⁶”, o estar sempre “à frente” são premissas de um “novo mundo” que não condizem com o contexto histórico do início do século XX, principalmente o contexto que leva a Primeira Guerra Mundial, uma guerra que ao invés de ser o “novo” é, podemos dizer, o colapso do mundo imperialista e do desenvolvimento da burguesia enquanto classe dominante.

Esse capítulo tem como conduto repensar os eventos da Primeira Guerra Mundial e, especificamente, da Revolução Russa, por meio das obras de Kandinsky, o que seria uma forma de “desmistificar” esse momento histórico que representa o final do século XIX e início do século XX. Essa desmistificação não é uma negação dos eventos históricos produzidos na Primeira Guerra Mundial e na Revolução Russa, mas uma nova abordagem histórica por meio da arte, que nos possibilita entender esses eventos, a partir de um acervo documental não muito utilizado na historiografia.

¹⁶ O novo aqui é entendido a partir dos apontamentos de Eric Hobsbawm, tanto na *Era dos Impérios* (1988) quanto na *Era dos Extremos* (1995). Esse novo era o otimismo imperialista consolidado no século XIX, que nas palavras do historiador: “Nunca antes ou depois os homens e mulheres práticos nutriram expectativas tão elevadas, tão utópicas em relação à vida no planeta: paz universal, cultura universal por meio de um único idioma mundial, ciência que não só tentasse responder, mas que de fato respondesse às perguntas mais fundamentais sobre o universo, a emancipação da mulher de toda sua história passada, a emancipação de toda a humanidade através da emancipação dos trabalhadores, a liberação sexual, uma sociedade de abundância, um mundo onde cada um colaborasse segundo suas capacidades e recebesse conforme sua necessidade. Não se tratava apenas de sonhos de revolucionários. A utopia através do progresso estava, sob aspectos fundamentais, embutida no século”. (1988, p.294). A crença de um novo progressista e utópico caracterizou os impérios, a burguesia e, conseqüentemente, a arte. Esse mundo entra em colapso com os eventos da Primeira Guerra Mundial, e a partir de 1918 o “novo” parte do ideal para ser o projeto político na construção de uma Rússia pós-revolução bolchevique.

As artes produzidas nesse contexto celebram a possibilidade de um mundo novo e buscam essa reestruturação de mundo por meio de suas propostas estéticas. Em 1914, a Grande Guerra parece redefinir também os rumos da arte, que agora tem uma função não apenas estética, mas também funcional, seja no nível social ou educacional.

A questão levantada por René Rémond (2005, p.16), de como o novo pode sair do velho, é uma boa indagação para entender a sensação de pertencer a um mundo que está em transformação, uma ebulição que teve início ainda na Era dos Impérios (1875-1914) e culminou na ruptura desse “antigo” mundo com o novo que se ergue após a Primeira Guerra Mundial, na chamada Era dos Extremos por Eric Hobsbawm (2015).

Na necessidade de desmistificar, por meio da arte, esses eventos fundamentais do mundo moderno (Primeira Guerra e Revolução Russa) esse capítulo visa, também, entender o significado do “novo” na arte diante da oposição do que se pensou ser o mundo deixado para trás após 1918. Essa “nova” arte tem uma função para além de sua própria existência. A arte passa a ter uma funcionalidade frente aos novos sistemas, principalmente, quando pensamos a Rússia após a Revolução de 1917. Kandinsky, após a Revolução Russa, ingressou efetivamente nas questões políticas, compondo o Conselho do Comissariado do Povo (*Sovnarkom*), autoridade máxima instaurada após a revolução de 1917.

Essa noção de arte com uma funcionalidade política ou social é fundamental para entender as obras produzidas por Kandinsky pós 1918, tendo em vista que,

A função de uma máquina é o trabalho que ela produz, o funcionamento é o movimento coordenado de seus mecanismos. Depois do Expressionismo, a arte não é mais a representação do mundo, e sim uma noção que se realiza; possui uma função que, evidente, depende do funcionamento, do mecanismo interno. Na época do funcionalismo (de 1910 até aproximadamente A Segunda Guerra Mundial), diversas correntes pretendem definir a relação entre o funcionamento, interação e função social da obra de arte. A exigência de desenvolver a funcionalidade da arte se inclui na tendência geral da sociedade, já totalmente envolvida no ciclo econômico de produção e consumo, em realizar a máxima funcionalidade. (ARGAN, 1992, p.301).

A funcionalidade que a máquina tinha, a velocidade, o automóvel, são características elementares no início do século XX. Esse contexto de modernidade fez com que a arte fosse vista não apenas como uma mera ilustração do contexto histórico, mas para além disso, como função a lógica que estava inserida. No caso de Kandinsky, na Rússia, trata-se de uma arte que buscou um novo, que estivesse de acordo com os valores da sociedade após outubro de 1917. Para Argan (1992, p. 301) “os artistas querem participar na demolição das velhas hierarquias estáticas de classes e no advento de uma sociedade funcional sem classes”.

Partindo da noção de “novo” que imperava nas vanguardas e no contexto sociopolítico suplantado pelo processo revolucionário, tencionamos neste capítulo, entender ainda como a vanguarda abstracionista e, conseqüentemente, Kandinsky se estabeleceram na Rússia de 1918 até sua saída em 1921. É sintomático perceber que sua saída se dá quando o partido *bolchevique* coloca como regra o *realismo soviético*, impossibilitando assim o abstracionismo proposto por Kandinsky.

Destarte, o capítulo visa também uma descrição pontual dos eventos da Primeira Guerra e da Revolução Russa, no sentido de apresentar o significado desses dois eventos na produção artística da vanguarda abstracionista, principalmente, nas obras de Kandinsky, entre 1918-1921, e como essa produção artística foi usada para pensar um novo homem, no contexto de uma sociedade que surge após a Revolução. Essa “nova” arte tem um tímido papel no contexto da União Soviética; tímida no sentido de ser negada frente ao funcionalismo “prático” obtido por meio do realismo soviético, por conseguir dialogar diretamente com a população, sendo então usada como meio “educacional” dos valores defendidos na revolução. O abstracionismo foi negado por seu experimentalismo vanguardista, em valorizar o *império interior* (espiritual) em oposição à exterioridade e materialidade do mundo.

Enquanto uma análise historiográfica, pretende-se desmistificar não somente os eventos clássicos do início do século XX por meio da arte, como também em entender que a arte pode e é uma das formas de se representar o processo histórico, mesmo que essa fonte seja abstrata, sem qualquer imagem que represente *ipsis literis* a realidade de forma figurativa. A negação do real nas formas da pintura, os silêncios e as omissões são também fundamentais para entender o todo que constitui uma obra, pois além da intencionalidade artística, são ainda uma forma de materializar o discurso político que parte do ideal e se materializa no real, por meio das pinturas em questão. O abstracionismo, por conseguinte, não é, enquanto arte, tão somente a renúncia à realidade, bem como uma nova forma de perceber a mesma enquanto momento histórico. É um sintoma de um novo que surge na Europa a partir de 1914, pois, como aduz Evgenia Petrova (2014, p.24, destaque nosso):

Indo da Rússia para a Alemanha e viajando por outros países, Kandinsky afinava seu “ouvido pictórico”. Mas seu principal achado, o que ele descobriu e entendeu definitivamente, foi que esses sentimentos e as emoções, expressas pelas cores, determinam a força e o efeito da obra artística produzidos no espectador. Como muitos artistas, ele tinha o dom do pressentimento, e em muitas obras, expressou **o clima no qual viviam ele e a humanidade inteira daquela época**. Em 1911, sentindo a aproximação de acontecimentos trágicos, Kandinsky escrevia sobre “*o tempo de um terrível vácuo e desolação*”. Suas obras abstratas da década de 1910 e do começo da década

de 1920 expressam em cores justamente as emoções ligadas com os horrores da Primeira Guerra Mundial e de suas consequências, que foram a revolução e a guerra civil na Rússia. “*A arte*” – escrevia ele – *é o auge exclusivamente da área dos sentimentos e não do raciocínio*”.

A Primeira Guerra Mundial representou o colapso do mundo burguês construído durante o imperialismo do século XIX. A Grande Guerra colapsou e redefiniu todas as áreas da sociedade. Nesse cenário de transformações sociais e políticas insere-se a arte. Historicamente, o significado desse conflito e suas motivações nos ajudam a entender a necessidade de se pensar uma nova sensibilidade. Não enquanto uma negação do real, mas como uma nova proposta para “ler” o mundo que surgiu após os destroços da Primeira Guerra. Na Rússia significou tentar “captar” a essência do novo homem que poderia surgir após a revolução bolchevique em 1917.

Historicamente, a formação dos Estados Modernos foi marcada por uma concentração de poder exacerbada nas mãos de monarcas absolutos que, apoiados por uma burguesia sedenta pela possibilidade de um crescimento econômico, subiram ao poder e construíram uma nova forma de perceber o mundo e as relações nele constituídas.

A burguesia, que reivindicou e reformulou os modos de produção para seu poder econômico nos Estados Modernos, é a mesma que revoluciona a política na busca agora de uma participação mais efetiva no Estado, para além da Economia. Essa busca resulta em vários processos políticos e sociais do século XVIII e XIX. O iluminismo é fundamental, no campo teórico, para consolidar uma reestruturação de um mundo que contemplava as dualidades que a própria burguesia estava inserida.

O iluminismo, *grosso modo*, foi um movimento intelectual que surgiu com a crítica ao Antigo Regime, propondo uma nova sociedade que tivesse como base o uso da razão, a noção de progresso e o liberalismo econômico. Esses pilares foram materializados no processo revolucionário que culminou na ascensão da burguesia no poder (político) francês. Retomar os valores desse mundo é fundamental para entender o processo que nos leva até a Primeira Guerra Mundial, por representar um colapso nos processos que definiram o capitalismo no século XX.

A revolução política recuou, a revolução industrial avançou. [...] a revolução industrial (inglesa) havia engolido a revolução política (francesa). A história de nosso período é, portanto, desigual. Ela é basicamente a do maciço avanço da economia do capitalismo industrial em escala mundial, da ordem social que ele representou, das ideias e credos que pareciam legitimá-lo e ratificá-lo: na razão, ciência, progresso e liberalismo. (HOBSBAWN, 2015, p. 21).

As bases do mundo moderno estão na razão, ciência, progresso e liberalismo. Elas são fundamentais quando queremos entender o “novo” estabelecido pelas vanguardas, ou pensado por Kandinsky no início do século XX. Para que se erga um novo, é preciso pensar aquilo que

é considerado como velho. Esse mundo burguês foi reestruturado e o colapso desses valores que guiaram as potências imperialistas foram as motivações que culminaram na Primeira Guerra Mundial.

Era dos Impérios é marcada e dominada por essas contradições. Foi uma era de paz sem paralelo no mundo ocidental, que gerou uma era de guerras mundiais igualmente sem paralelo. Apesar das aparências, foi uma era de estabilidade social crescente dentro da zona de economias industriais desenvolvidas, que forneceram os pequenos grupos de homens que, com uma facilidade que raiava a insolência, conseguiram conquistar e dominar vastos impérios; mas uma era que gerou, inevitavelmente, em sua periferia, as forças combinadas da rebelião e da revolução que a tragariam. Desde 1914 o mundo tem sido dominado pelo medo, e às vezes pela realidade, de uma guerra mundial e pelo medo (ou esperança) de uma revolução — ambos baseados nas condições históricas que emergiram diretamente da Era dos Impérios. (HOBSBAWM, 2015, p. 16).

A gênese do que foi a Grande Guerra está no século XIX e em suas bases imperialistas, em que se tem a prática de dominar territórios direta ou indiretamente. O imperialismo que estruturou e possibilitou a construção da segunda metade do século XIX perde força com a chegada do século XX, principalmente após os eventos da Grande Guerra.

O conjunto de práticas que constitui o imperialismo começou a ganhar coerência, a partir do fim do século XIX na Europa Ocidental, com a concorrência entre as economias capitalistas [...]. Foi um momento do surgimento do capitalismo monopolista, em que a livre concorrência entre diferentes empresas gerou concentração na produção nas mãos das mais bem-sucedidas, levando à formação de monopólio. [...] Nesse momento, a classe detentora da produção capitalista passou a rejeitar as fronteiras nacionais como barreira à expansão econômica, transformando o crescimento econômico em expansão territorial. (SILVA, 2013, p. 218-219).

Como herdeiras do legado imperialista temos França e Inglaterra. Na disputa por esse espaço temos Itália e Alemanha, apesar de ambas estarem em defasagem nessa corrida, quando se trata das transformações estabelecidas a partir da Revolução Industrial, na qual a Inglaterra foi pioneira, o que possibilitava seu poderio imperialista.

Nos impérios já consolidados pelos eventos históricos, a Alemanha passa a ser uma ameaça no sentido de disputar a hegemonia dos países imperialistas. Nessa disputa por hegemonia territorial se deflagra uma neocolonização onde a África e a Ásia foram alvos da dominação dos países em questão. Os significados desses processos são, em sua maioria, violentos, pois “[...] o mundo dos últimos 25 anos do século XIX foi um mundo de vitoriosos e vítimas. Seu drama consistiu nas dificuldades não dos primeiros, mas, primordialmente, dos últimos”. (HOBSBAWM, 2015 ,p. 23).

A corrida por território na África e na Ásia foi marcada pela disputa entre essas potências. Nos processos de partilha desses territórios, tensões nasceram devido a uma “exclusão” da Itália e da Alemanha, por parte da Inglaterra e da França, neste sentido, a corrida imperialista se tornou um dos principais motivos para o início da guerra.

A política comercial fá-la entrar em competição principalmente com a Grã-Bretanha, acessoriamente com a França. A rivalidade econômica entre as velhas potências coloniais e a Alemanha provoca toda sorte de conflitos, desde a China até Marrocos. (REMOND, 2005, p. 17).

Nos resquícios da guerra Franco-Prussiana, quando a França perde territórios para a Alemanha, o sentimento de revanchismo francês e o de nacionalismo alemão fortificam ainda mais as tensões promovidas pela corrida imperialista.

Apesar do descontentamento de alguns países no processo de partilha da Ásia e da África, existe um momento de paz que é resultante das tensões acima mencionadas, e essas tensões levaram os países imperialistas a uma corrida armamentista bélica/ideológica, além de uma política de alianças, momento que ficou conhecido como paz armada. Vale destacar que, nesse processo, a nação Russa não estava inserida no contexto dessa corrida, pois no artifício histórico a mesma ainda não tinha passado pelos processos de industrialização das outras nações em questão, visto que tinha uma economia plenamente agrária. As idiossincrasias históricas determinam todas as transformações que o país passou a partir de 1914. De sua entrada na Guerra até sua conturbada saída, eventos fundamentais para a possibilidade da Revolução Russa que ocorreu em 1917.

Período que dura de 1900 a 1914, a paz armada teve o seu fim com o atentado de Sarajevo¹⁷. Das várias especificidades e eventos que estruturaram o conflito da Primeira Guerra Mundial, se faz necessária uma análise pontual em dois aspectos. O primeiro, em perceber como a Grande Guerra se dá por conta da materialização do desenvolvimento bélico/tecnológico das potências imperialistas e, conseqüentemente, de sua capacidade de destruição, o que significou o extermínio de 8 milhões de pessoas. O segundo ponto concentra-se, principalmente, nos anos finais da Guerra, especificamente com a saída da Rússia que já sentia o peso do processo revolucionário consolidado em outubro de 1917.

Os homens civilizados do século XIX tinham excedido em selvageria os bárbaros de todas as épocas anteriores, e suas virtudes civilizadoras, essa selvageria partiu da busca na consolidação imperialista das potências europeias. A grande questão é que esse mesmo novo,

¹⁷ O motim para desencadear os eventos da Primeira Guerra Mundial se deu devido ao assassinato do herdeiro do trono do Império Austro Húngaro: Franz Ferdinand. Esse evento ficou conhecido como Atentado de Sarajevo.

que possibilitou o desenvolvimento da tecnologia e da arte, foi também responsável por aniquilar milhares de pessoas no decorrer da guerra. O termo “novo” é citado em vários momentos ao longo da dissertação, para além da sua direta ligação com os movimentos de vanguardas, ele significa perceber a realidade que a Europa se encontra durante e após a Primeira Guerra Mundial. O ideal iluminista que materializou impérios em seus palcos de civilidade abre espaço ao maquinário de extermínio e morte, o qual é aprimorado na Segunda Guerra Mundial.

Esse homem, que germina a criação e consolida a destruição, é em si o representante do mundo imperialista do século XIX. A Primeira Guerra, nesse caso, pode ser entendida como o colapso de tensões que foram estabelecidas em vários níveis e formas diferentes. Portanto, o desejo de novo e a celebração da chamada *belle époque* é, efetivamente, uma utopia de um futuro que nunca chegou, não em níveis mundiais. Em detrimento desse maquinário de tecnologia e de morte, temos a Rússia que em seu processo interno apresentava-se como um país aleatório perante os impérios já consolidados da França, da Inglaterra e da Alemanha.

Focar na brutalidade, produzida na Primeira Guerra, significa entender a necessidade de se pensar um novo socialmente possível quando pensamos a Revolução Russa, como também parte da necessidade de buscar uma nova forma de sensibilidade, pois como aponta Argan (2012, p.185) “[...] as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte” são parte do processo revolucionário. É sintomático perceber que, a partir desses eventos, o abstracionismo proposto por Kandinsky faça sentido para a “nova” Rússia entre 1918 a 1921. O que nos leva a compreender que a Primeira Guerra significou a redefinição de mundos e de revoluções, e esses processos só foram possíveis pelo colapso do imperialismo do século XIX na Primeira Guerra.

A catástrofe da Primeira Guerra Mundial, então chamada Grande Guerra, encerrou a visão que a Europa tinha de si mesma como a mais iluminada civilização da história. Depois de quatro anos de impasse e mais de 8 milhões de vidas perdidas, pouco se conseguiu, além da redefinição de um pequeno número de fronteiras. Décadas antes, os artistas haviam profeticamente percebido as fraturas e os tremores dos confiantes impérios europeus. No fim do século XIX, o simbolismo, tanto na literatura como na arte, afastou-se do mundo social, na direção de um misticismo alucinado, muitas vezes marcado pela decadência. O protótipo de pintura simbolista foi *O Grito*, do artista norueguês Edvard Munch, onde o elfo apavorado e assexuado aparece paralisado sobre uma fonte, fustigado por ondas de energias vindas de um lúgubre céu avermelhado. (PAGLIA, 214, p.109).

A obra de arte, portanto, é, também, resultado de um processo histórico. Nela é possível perceber valores do passado, sintomas do presente e projeções (otimistas ou pessimistas) em relação ao futuro. *O Grito* é um exemplo de como ainda no século XIX se anunciava uma possível decadência dos grandes impérios europeus. Esse declínio foi pintado por Munch, ao representar sua visão em relação as transformações do mundo em que vivia.

Figura 4 Edvard Munch - O Grito, 1893. Óleo sobre tela, 91cm x 73,5cm



Fonte: Galeria Nacional, Oslo, Noruega. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_The_Scream_-_Google_Art_Project.jpg

Retomar o simbolismo/expressionismo de Munch não tem como objetivo discutir suas especificidades e sim apontar como os processos históricos podem ser desmistificados quando tomamos a arte como fonte histórica. Para entender as várias nuances que caracterizam os eventos de 1914 em diante, na Europa, é preciso ir além dos eventos “tradicionais”, não no sentido do fato histórico em si, mas na forma como acessamos esses eventos. De outra maneira, como aponta Hobsbawm (2015), não se trata de desmascarar o século XIX, contudo, de perceber o quanto dele vive em nós, neste caso entender o quanto do século XIX contém o germe do que se tornou o “novo” mundo após a Grande Guerra.

O Grito de Munch nos desvela a capacidade da arte em “profetizar”. Como assinalado por Paglia, o expressionismo já anunciava a decadência da cultura e a real face humana ainda no período de “glória” da *belle époque*. Seu grito é um sintoma na pintura em denunciar as “distorções” de um mundo que parecia satisfeito com seu ideal de progresso, ao mesmo tempo que as práticas imperialistas e as tensões entre as nações provavam o contrário. O grito não pôde ser ouvido no século XIX quando foi pintado, ele só foi “solto” quando a profecia se concretizou na Primeira Guerra Mundial.

2.1 A busca do novo: revolução e arte

“Em 1905 rebentou uma revolução que foi considerada como o ensaio geral de uma grande sublevação que seria a última: ela teria por meta fundar uma sociedade nova”. (FERRO, 2007, p.13). A Revolução Russa modificou as estruturas da sociedade russa, na possibilidade de uma “nova” sociedade. Esse novo representava uma negação aos valores que foram determinantes no século XIX e que chegaram no ápice de destruição com a Primeira Guerra Mundial. A busca pelo “novo” tem sentido no contexto de uma sociedade destruída pela experiência da guerra. A destruição não foi apenas física, significou a destruição de ideais, em que a utopia progressista abre espaço para as máquinas de destruição e para a tecnologia de morte. Foram cerca de 8 milhões de mortos. Esse cenário pós-guerra colocou em cheque os valores do antigo mundo, houve uma reestruturação que não era apenas econômica ou social, mas também de como as pessoas percebiam o mundo após a carnificina da Primeira Guerra.

A guerra abalou o respeito aos valores tradicionais. [...] o espetáculo da matança prolongada e generalizada projeta uma sombra sobre o otimismo do século XIX, sobre a confiança das gerações precedentes na próxima instauração de uma sociedade melhor, mais livre e mais justa. (RÉMOND, 2005, p.42).

Nesse cenário de destruição, a Revolução Russa representou uma ruptura para estabelecer uma sociedade que negasse os valores até então em vigência. O socialismo representava a possibilidade de repensar a sociedade, de construir um novo homem frente a uma nova Rússia. Essa busca não foi exclusivamente política, ocorrendo em todas as esferas da sociedade, inclusive na arte. Nos primeiros anos pós revolução, a arte na Rússia esteve em um processo de experimentalismos, para então estruturar a arte que seria exclusivamente revolucionária.

Compreender a revolução por seus caminhos artísticos nos ajuda a desvelar algumas questões que, não raro, não são contempladas pelas narrativas oficiais. Deste modo, a arte como

fonte histórica, em conformidade com o assinalado anteriormente, nos ajuda a perceber a ideia que estava em vigência, a noção de uma nova sensibilidade que fosse capaz de abarcar os processos reais e ideais que constituíram a Rússia nesse momento. Nesse sentido, a arte abstrata, pode-se dizer, não configura apenas uma negação da realidade, ela consiste em uma possibilidade de expressar novas sensibilidades, em um contexto histórico que é essencialmente “novo”. Eric Hobsbawm (2015, p.62) diz que: “A humanidade estava à espera de uma alternativa”. Assim, a Revolução Russa foi uma possível alternativa para o “velho” mundo; logo, pensar historicamente é pensar “[...] as sangrentas dores e convulsões do parto de um novo mundo”. (1995, p.62).

As especificidades históricas da Rússia são elementares para compreensão de seus processos. Quando comparamos a Rússia com outros países da Europa, é possível perceber um distanciamento nos procedimentos de modernização. Desde o século XVII, os regimes absolutistas perdem espaço para uma nova formação de Estado, guiado pelos ideais iluministas. Na Rússia, esse processo foi germinado no século XIX e efetivado no século XX.

A Revolução Russa e sua proposta de uma nova sociedade só foi possível pelos eventos que caracterizaram a “velha” Rússia. Para surgir o novo é preciso destruir ou reformular aquilo que lhe é anterior. No caso de país e do seu impasse na chamada modernização, podemos identificar alguns pontos específicos. Seu regime absolutista, por meio do *czarismo*, prevaleceu até o século XX, um atraso em relação a outros países, como já destacado acima.

Para além das questões políticas, o país era essencialmente agrário, resquícios do processo feudal, em que grande parte da população russa era camponesa. As noções de Antigo Regime se fazem presente, enquanto a nobreza Russa usufruía dos privilégios de classe, a população camponesa morria de fome, solidificando dessa forma as bases de uma sociedade estamental – o que contradiz com o processo de “modernização” que perpassava grande parte da Europa, visto que os estamentos foram quebrados pelo progressismo iluminista, por meio das revoluções inglesa e francesa.

Os resquícios de uma sociedade autocrática, na Rússia do século XX, são os grandes motivadores para se pensar e estabelecer o processo revolucionário. Os “atrasos” históricos se comparados com a famigerada “modernização” dos países europeus não são aleatórios. Assim dentre esses, destacamos: a sua localização geográfica, principalmente da Eurásia (por ter grande parte do seu território na Europa, mas também na Ásia); os seus processos internos; as

crises políticas e; a construção de classes intelectuais, como no caso da *intelligentsia*¹⁸, no reinado de Catarina II, que foi fundamental no processo revolucionário.

Das reformas propostas por Catarina II, temos vários líderes que figuraram transformações fundamentais na Rússia. Alexandre II – O libertador, é responsável pelo processo de abolição da “escravidão”¹⁹. Já Alexandre III reina no período da Revolução Industrial, processo em que a Rússia esteve atrasada em relação a outros países europeus, pela repressão aos ideais liberais impostos por Alexandre III, uma vez que esses valores representavam uma ameaça ao poderio absolutista.

Apesar de todas as transformações nas tentativas de inserir a Rússia no processo de “modernização” europeia, no século XIX e no início do século XX, ainda prevalecia uma Rússia sustentada por seus pilares autocráticos. A *intelligentsia* foi responsável pela primeira tentativa de reestruturar a política absolutista na Revolta Decembrista em 1825, ao propor uma monarquia constitucional, sem sucesso. Apesar de não efetivar seu interesse político, essa *intelligenstia* foi a condutora para se pensar uma “nova” sociedade na Rússia revolucionária. A própria abolição efetivada por Alexandre II não modificou a situação precária e servil dos camponeses na Rússia, condição que foi elementar na propagação dos ideais revolucionários no meio campesino. Foram essas contradições do processo histórico russo que nos levaram até Nicolau II, o *czar*, o qual estava à frente de um país com tentativas ineficazes de “modernização”, no qual o conflito entre o “velho” e o “novo” entra em colapso não apenas na Rússia.

O “velho” mundo dos impérios é colapsado na Primeira Guerra, assim como a Rússia, que mesmo “embalada” na ocidentalização, vivenciou mais uma vez um processo específico.

No final do século XVIII, após os reinados de Pedro e Catarina, a Rússia está embalada em termos de modernização e de aproximação maior com o

¹⁸ Catarina II era uma déspota esclarecida, uma absolutista que tinha afinidade com os ideais iluministas. Essa afinidade existia como forma de inserir os elementos da chamada “modernidade” sem abrir mão da estratificação de uma sociedade absolutista. Dentre as transformações propostas de Catarina II que visavam alcançar alguns pilares do iluminismo, nós temos a origem de uma classe responsável por revolucionar a Rússia, a *intelligentsia*. “A *intelligentsia* compreenderia todos aqueles que tivessem educação universitária ou educação técnica secundária (e atuassem nesses campos profissionais). Era considerada um estrato social, e não uma classe em si. Compreenderia, então, aqueles que se dedicavam profissionalmente ao trabalho mental (em oposição ao basicamente manual)”. (SEGRILLO, 2010, p.144).

¹⁹ “Contra as objeções dos nobres, ele respondeu com duas famosas afirmativas: “A autocracia criou a servidão e dela depende sua abolição” e “É melhor começar a abolição da servidão de cima do que esperar até que ela comece a ser abolida de baixo”. (SEGRILLO, 2010, p.155). A partir dessas afirmações de Alexandre II, podemos entender as especificidades da abolição da escravidão na Rússia. Em 1861, quando é oficializada, outros países já tinham passado por esse processo, como no caso do Haiti, o que justifica a necessidade de Alexandre II em estabelecer uma reforma que fosse viabilizada pelo próprio Estado, na tentativa de manter a soberania. A escravidão russa não foi radicalizada ou baseada na tortura, o que a tornou específica foi o fato de ser um sistema de servidão baseado em um pertencimento a terra. Os camponeses eram comercializados juntamente com as terras, o que a abolição faz é o rompimento dessa prática, dando autonomia para os camponeses em separação da terra.

Ocidente. A partir de 1815, o país alcança o período de seu maior prestígio no exterior até então. Foi quando a Rússia, após repelir a invasão de Napoleão, avança até Paris, destrona Bonaparte e se torna a “Salvadora da Europa” ao derrotar o corso que fizera tremer todas as casas reais do continente. Na segunda metade do século XIX, à medida que a Revolução Industrial se espalha pela Europa Ocidental, a Rússia perde cada vez mais posições relativas e seu atraso crescente, conjugado com os problemas sociais e políticos não resolvidos, leva a uma situação de crise que culmina nas três revoluções do início do século XX: a de 1905, a de fevereiro de 1917 e a de outubro de 1917. (SEGRILLO, 2013, p.149).

A “velha” Rússia *czarista* e suas perpetuações abriram espaço para a possibilidade de reformulação da sociedade, permitindo, deste modo, o surgimento de algo que seria novo, colocando-se no esteio do processo de “modernização” política, econômica e social.

As dualidades que constituíram o processo revolucionário estão na essência do procedimento histórico da Rússia como um todo. Nesse momento é necessário recuperar o sentido de estranhamento, discutido no primeiro capítulo, o qual é apontado por Carlos Ginzburg (2001, p. 45). A análise histórica em sua grande maioria está associada a oficialidade dos eventos e, conseqüentemente, das fontes utilizadas, por isso esse capítulo é aberto trazendo a necessidade de se desmistificar os eventos históricos, tal como elucidou Eric Hobsbawm, (1988, p.16). O estranhamento é um dos principais motivadores na produção artística de Kandinsky, que vivenciou todas as dualidades de uma antiga Rússia que germinou a possibilidade de uma nova sociedade.

Todo contexto discutido, até esse momento, nos faz entender que a Rússia estava inserida num processo de saturação do seu próprio passado, quando pensamos nos eventos de modernização econômica e política que a maioria dos países da Europa estavam inseridos. Os valores que guiaram a Rússia até o século XX podem ser percebidos de várias maneiras no decorrer da história; sendo a arte aquela que consegue nos fornecer os elementos necessários para construir uma visão desmistificadora dessa “velha” Rússia, que estava prestes a colapsar com o início do processo revolucionário, em 1905.

Nesse sentido, é importante perceber que a produção artística não é apenas a ilustração desse processo histórico, ela é um conduto de subjetividade do artista, assim como é resultado do todo em que está inserida, porque, como assevera Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2003, p.28):

Não são, pois, documentos os objetos de pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. [...] as imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físicos-químicos intrínsecos. É interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos

lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos da existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.

O que aproxima da noção de que:

Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. Os seres humanos, no decorrer da história, em diferentes sociedades, utilizaram-se da linguagem imagética para representar suas vivências sociais. (SANTAELLA; NÖTH, 1998, *apud*, LAURENTIZ, 2005, p. 15).

Logo, a produção artística de Kandinsky é fundamental para entender esse processo anterior a Revolução Russa. Inclusive, pode nos ajudar a compreender a dinâmica da sociedade russa: o choque de um mundo “velho” com a possibilidade do “novo”. Os eventos históricos discutidos acima estão localizados principalmente no século XIX e no início do século XX.

Após ingressar no curso de Direito e Economia Política na Universidade de Moscou, Kandinsky fez uma viagem em 1889 para o interior da Rússia, com o objetivo de documentar “sobre crenças e as leis dos komis, ou *zyrjani* – população da província de Vologda considerada ainda “primitiva”. Esse processo de documentação marcou o artista pela coexistência de múltiplos valores culturais na Rússia, uma diversidade que caracterizava o país como um todo. Essa diversidade vem, principalmente, pela amplitude geográfica e, conseqüentemente, pela variedade de práticas culturais que surgiram diante das proximidades com a parte oriental/ocidental. Essa comunidade considerada primitiva, ilustra muito a face da Rússia que, apesar de algumas transformações, continuava em sua essência agrária e servil, resquícios do Antigo Regime que ainda definia a Rússia no final do século XIX.

Figura 5- Wassily Kandinsky - Domingo (Rússia Tradicional), 1904. Óleo sobre tela, 17,7 x 37,4



Fonte: Museu Boymans-van de Roterdão na Holanda. Disponível em < <https://www.wassilykandinsky.net/work-3.php> >

A obra *Domingo (Rússia Tradicional)* faz parte das impressões, ou seja, impressões diretas da natureza exterior. A pintura foi feita somente em 1904 com as “impressões” que o artista trouxe de sua expedição em 1889. Na obra é possível perceber uma tentativa de representar uma memória visual, ou seja, materializar uma experiência vivida pelo artista anos antes de sua criação. O uso das cores é determinante na pintura, pois elas têm vida própria no sentido de serem o conduto para despertar a subjetividade do espectador. As cores na obra representam a diversidade cultural da Rússia. Apesar de ser uma obra figurativa, as pinceladas do artista são livres no que tange a construção das formas. As pessoas são vultos em meio às cores, a composição da pintura é para Kandinsky uma forma de recuperar uma impressão em sua memória, e construí-la a partir da sua subjetividade. Nas palavras do pintor:

A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre a alma uma influência direta. A cor é a tecla. O olho, o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa. (KANDINSKY, 2015, p. 68-69).

Domingo (Rússia Tradicional) é uma memória afetiva de Kandinsky, é um olhar que surge da sensibilidade, e pode ser lido como um relato histórico sobre a realidade da população camponesa na Rússia, a partir do olhar de uma pessoa inserida na modernidade de Moscou. O conceito de sensibilidade é fundamental, pois:

As sensibilidades são formas de apreensão e de conhecimento do mundo que estão para além do conhecimento científico, que não brotam do racional ou das construções mentais mais elaboradas [...] como a história é a narrativa que presentifica uma ausência no tempo, a memória recupera, pela evocação, imagens do vivido. É a propriedade evocativa da memória que permite a recriação mental de um objeto, pessoa ou acontecimento ausente. (PESAVENTO, 2008, p.15).

Sensibilidade são formas de apreender o conhecimento que temos do mundo, *Domingo (Rússia Tradicional)* é uma forma de apreensão que possibilita construir por meio da memória do artista, um contexto histórico que contribui para o desenvolvimento do processo revolucionário que inicia em 1905. Essa obra é pintada no contexto de transição do governo, visto que Nicolau II governou de 1894 a 1917. O título da obra nos desvela a noção do artista ao atribuir um subtítulo de *Rússia Tradicional*, em que o tradicional aqui é a representação das dualidades da sociedade russa, na qual o moderno, que é almejado em ideia, não condiz com a realidade da população, principalmente aquela do interior, no caso da pintura, da cidade de Vologda.

Para Kandinsky, as cores não são aleatórias, tanto que o artista é responsável por discutir as ações das mesmas e como elas possuem uma linguagem que lhe são próprias. O próprio pintor diz que o vermelho é dotado de “um ardor, uma efervescência, transparece uma espécie de maturidade masculina, voltado sobretudo para si mesma e para a qual o exterior conta muito pouco”. (KANDINSKY, 2015, p.97). Essa discussão nos ajuda a entender que não há aleatoriedades na construção das obras do pintor. Se observarmos no lado direito da tela, é possível identificar um grupo de homens a cavalo, em que um deles se destaca pela imponência de seu traje vermelho, por estar na frente dos outros e por estar com uma lança nas mãos. Quando pensamos na linguagem que as cores podem ter nas suas obras, esse vermelho não parece aleatório, consiste, podemos inferir, em uma escolha pontual em representar a imponência masculina no que parece ser uma figura de algum “oficial” do Estado.

Na obra somos observadores de uma cena que parece “comum”; suas impressões são construídas de tal forma que é possível evidenciar o distanciamento da artista frente aquele povo. No primeiro plano identificamos uma mulher com uma face mais natural que as outras, com um olhar de curiosidade, assim como outras expressões que são mais abstratas que a do primeiro plano. Essa forma de composição introduz o espectador na obra e revela algumas especificidades do contexto em que foi criada. Kandinsky é o “turista” que foi designado como um cientista para relatar a organização dessa comunidade tradicional, por ser distante da realidade de Moscou. O estranhamento de ser observado e relatado é o que podemos perceber

nas faces, seja na da mulher que nos retribui o olhar no primeiro plano, seja nos borrões e nas distorções das outras, que podem muito bem representar as contradições de culturas distintas pertencentes a um único país.

A pintura aponta para questões que vão além do que pode ser visto. Ela é a impressão do artista, que é materializada anos depois de sua viagem à Vologda. Apesar de ser figurativa, a mesma nos desponta a noção de que a pintura parte da “necessidade interior”, ou seja, parte da subjetividade, um processo interno que surge por meio do espírito, para então se materializar em pintura. *Domingo (Rússia Tradicional)* pode ser interpretada como um relato histórico em vários níveis. Da diversidade cultural que é possível de ser identificada ao olhar para pintura, sendo que essa característica vai além do observável; a obra figura o embate entre o velho e o novo mundo que caracteriza o contexto da Rússia para a consolidação da Revolução. A obra é uma representação do “tradicional” ao mesmo tempo que aparente ser um processo de busca por uma “nova” sensibilidade para se entender a realidade.

A viagem à Vologda ocorre em 1889, centenário da então Revolução Francesa, o marco do mundo moderno e seu progressismo. *Domingo (Rússia Tradicional)* evidencia uma realidade comum para Rússia, ao apontar que apesar dos ideais progressistas de liberdade, igualdade e fraternidade serem os motivadores de uma das principais revoluções modernas, estes não alcançam todos os lugares, considerando o contexto sociopolítico russo e suas idiossincrasias.

Para Kandinsky

[...] a arte deixou agora de ser um meio de escapar às insuportáveis tensões e desarmonias, tornando-se, pelo contrário, a única via suscetível de abrir perspectivas novas neste mundo cheio de contradições e contrassensos. (KANDINSK, *apud*, DÜCHTING, 2000, p.11).

Os contrassensos não se encontram apenas na pintura, o momento histórico era um conjunto de contradições herdadas, pelas tentativas falhas, em sua maioria, de modernizar o império Russo frente ao ocidente.

No contexto apresentado até agora, *Domingo (Rússia Tradicional)* materializa visualmente e simbolicamente as várias dualidades que vão ser os condutores do processo revolucionário de 1905 até 1917 com a Revolução Russa. Após o processo revolucionário, Kandinsky não tenta pintar suas impressões, pois o “velho” abre espaço ao “novo” que será representado por meio das formas abstratas.

Um ponto determinante do processo revolucionário pode ser destacado. A criação do POSDR (Partido Operário Social Democrata Russo) em 1898, partido que reunia grupos

distintos em relação ao marxismo²⁰. A efetividade do partido se deu apenas em 1903, quando este já nasce com a divisão ideológica entre bolcheviques (majoritários) e mencheviques (minoritários), por interpretaram o processo revolucionário russo, cada um à sua maneira. Grosso modo, os mencheviques achavam necessário uma coligação com a burguesia para que o processo fosse efetivado, enquanto os bolcheviques, pregavam uma saída mais direta para revolução, ao afirmarem que o capitalismo já estava maduro para que fosse possível “revolucionar”. Apesar da divisão, o partido adotava um programa marxista inspirado nas análises teóricas-metodológicas de Karl Marx, produzidas no século XIX. Desses partidos, nós temos as principais lideranças do processo revolucionário, Lênin que era membro da *intelligentsia* russa, Leon Trotsky e Anatóli Lunatcharski.

O processo revolucionário russo foi resultado do que o precedeu, por isso mesmo o objetivo de “revolucionar” a sociedade. Como aponta Segrillo (2013 p.149), o processo revolucionário foi dividido em três partes, e a primeira delas se iniciou em 1905, um ano depois da criação de *Domingo (Rússia Tradicional)*. É sabido que o contexto que antecede 1905 é marcado por crises políticas, econômicas e sociais. O principal conflito que caracteriza esse momento é o conflito da Manchúria, uma disputa por território na Coreia e na Manchúria. Os russos perdem essa disputa de duas formas distintas: primeiro, porque perdem territórios onde exerciam influência; segundo, porque em virtude da guerra acabam ficando endividados.

A derrota na Manchúria agravou o descontentamento popular que não era novo, visto as jornadas de trabalho e a fome que assolava grande parte da população. Nesse contexto de fome e derrota, surgiram então vários conflitos internos, incluindo aquele que foi responsável por iniciar o processo revolucionário em 1905, o *domingo sangrento*.

²⁰ O foco do trabalho não é discutir a figura de Karl Marx ou a teoria marxista. De todo modo, vale contextualizar e destacar a importância “evolutiva” que essa teoria representava para seus seguidores e, conseqüentemente, para a consolidação da Revolução Russa. Orlando Figes, em *A Tragédia de Um Povo: A Revolução Russa 1891-1924*, mostra o processo de como os escritos de Karl Marx chegaram na Rússia em 1872, para inserir no contexto de crises e ganhar adeptos até se tornar mecanismo político do partido. Nas falas do autor: “A natureza ‘científica’ da teoria marxista tomou conta da mentalidade radical russa, já mergulhada até a cabeça no radicalismo e no materialismo da década de 1860. A dialética histórica de Marx parecia fazer pela sociedade o que Darwin tinha feito pela humanidade: fornece uma teoria lógica de desenvolvimento evolutivo. Era séria e objetiva, um sistema abrangente que explicaria o mundo social. Nesse sentido, era uma resposta à demanda russa fundamental por um conhecimento que fosse absoluto. Além disso, o marxismo era otimista. Mostrava que o progresso estava na indústria, que havia um sentido no caos da história e através da classe operária, através da luta consciente da humanidade, o socialismo tornar-se-ia o fim da história. Essa mensagem tinha apelo especial para a intelectualidade russa, que era dolorosamente ciente do atraso do seu país. [...] a ideia de que o marxismo podia aproximar a Rússia do Ocidente era, talvez, o maior apelo de todos. O Marxismo era visto como a ‘via de razão’ [...] iluminando o caminho rumo à modernidade, à educação e à civilização”. (FIGES, 1999, p.194). Portanto, a teoria marxista vem ao encontro das demandas da população, por isso sua influência foi determinante no processo revolucionário, que motiva os eventos de 1905 e culmina em 1917.

Como vimos, a Rússia chegou ao final do século XIX e início do XX com muitas contradições. Por um lado, um desenvolvimento capitalista forte no lado econômico, principalmente desde a abolição da servidão em 1861. Por outro, o lado político estagnado em um regime autocrático, que nem partidos, constituição ou parlamento tinha. O país se modernizava na esfera econômica, mas seu sistema político não permitia as adaptações e ajustes necessários para acomodar as demandas sociais das novas classes em ascensão, como a burguesia, proletariado e campesinato formado por ex-servos. Essa pressão crescente se tornou pior nos primeiros anos do século XX. Entre 1900 e 1905, a economia e a colheita não foram bem. E de fevereiro de 1904 a setembro de 1905 ocorreu a Guerra russo-japonesa, que desarticulou mais ainda a economia russa. Esses fatores conjugados levaram a uma onda de protestos, greves e rebeliões a partir do Domingo Sangrento, de 9 de janeiro de 1905. Neste dia, uma demonstração pacífica de trabalhadores, liderada pelo padre Giorgi Gapon, que levava uma petição ao czar no Palácio de Inverno, em São Petersburgo, foi brutalmente massacrada pelas tropas governamentais. (SEGRILLO, 2013, p. 160).

A revolução de 1905 não conseguiu a efetividade que pretendia, o que de inédito e fundamental ocorreu, foi a formação dos chamados *soviets*, que em russo, significa *conselho*. Durante os eventos de 1905, cada fábrica que estava em greve estruturou um comitê. Esses comitês não eram apenas para a discussão, pois comandavam em via prática funções administrativas que eram exercidas pelo governo. Tais comitês tinham um funcionamento interno, inclusive seus líderes eram eleitos por votação nas fábricas em que estavam localizados. Os *soviets* acabaram sendo reprimidos mais tarde, em 1905, mas foram fundamentais enquanto uma forma de luta política por parte da classe trabalhadora; pois foi dessa possibilidade de luta que surgiu a efetividade revolucionária em outubro de 1917.

O período de 1905 até 1917 foi um momento em que o *czarismo* tentou conter as reverberações dos eventos de 1905. Apesar de tentar atender as demandas das classes, ainda prevaleciam conflitos internos, em sua maioria pelos camponeses. Nicolau II efetivou o processo de industrialização na Rússia, tanto que: “Em 1913, apesar de a agricultura ainda ser o setor preponderante e que empregava o maior número de pessoas, a Rússia tinha a quinta produção industrial bruta do mundo”. (SEGRILLO, 2013 p.165).

Mesmo com as concessões do czarismo a algumas reivindicações revolucionárias, várias revoltas eclodiram entre 1905 e 1914, ano de eclosão da Primeira Guerra Mundial, que foi o último agravante para as revoluções culminadas em 1917. No início deste capítulo levantamos algumas das principais questões que perpassam a Primeira Guerra Mundial. Nesse momento é preciso entender, especificamente, o papel da Rússia nesse conflito global; mais uma vez, o país vai estar frente às suas próprias contradições, apesar das várias tentativas de modernização, ainda assim, a Rússia carecia de alguns pontos fundamentais que outros países já tinham estruturado, como a questão bélica do período da paz armada, já abordado antes. A

experiência de fracasso após a participação da Rússia na Primeira Guerra foi um dos estopins para que o processo revolucionário se materializasse.

Após o atentado de Sarajevo, eclodiu a Primeira Guerra Mundial, período em que a humanidade mostrou que seu poder de criação bélica, germinado nos impérios do século XIX, alcançou o ápice da destruição em 1914. Liderado por Nicolau II, o exército russo sofreu várias derrotas, levando os mesmos a um sentimento de desilusão em relação ao seu líder, sentimento gestado desde a derrota na Manchúria. Mesmo com o legado já trabalhado anteriormente, a Rússia assumiu um conflito que acreditava ter uma curta duração, “mas no começo de 1915 ficou evidente que nada permitia prever seu próximo fim”. (FERRO, 2007, p.23). A Primeira Guerra foi o teste final do sistema czarista no comando da Rússia e, nesse sentido, seu fracasso foi sem precedentes.

Depois de 1914, se os primeiros meses de guerra tiveram, a princípio, como em todos os países beligerantes, o condão de estreitar a coesão interna, impondo silêncio as oposições, a continuação da guerra não tardou a despertar o mal-estar e o descontentamento. Os reveses, os sofrimentos impostos ao povo russo, sem medida comum com os suportados pelos outros países, a organização defeituosa do comando do abastecimento e da economia de guerra prepararam a explosão que redundou na abdicação do czar em março de 1917. É a segunda revolução russa. (RÉMOND, 2005, p.76).

Devido ao total fracasso da Rússia na Primeira Guerra Mundial, houve um levante espontâneo dos camponeses contra o Czar. Um dos maiores desafios da Rússia na Guerra estava na própria dificuldade da população em entender os motivos da participação do país quando se tinha problemas relacionados a escassez de pão, as greves nas indústrias e as reivindicações para que o país saísse da Grande Guerra. Em março de 1917, sem o apoio do exército, o czar foi forçado a abdicar e foi instaurado um Governo Provisório. Esse governo torna-se um mediador do processo de transição, ele ainda não era a face da “nova” Rússia que se desejava construir, porquanto esse governo provisório era conservador no sentido de atender as demandas da burguesia, de todo modo, havia um desejo em comum: a oposição ao regime czarista.

“Todo Poder aos Sovietes”, essa era a premissa das Teses de Abril de Lênin, publicadas como diretivas do líder ao partido bolchevique, estruturando os pilares que foram propagados durante o processo revolucionário.

O *slogan* “Pão, Paz, Terra” conquistou logo crescente apoio para os que o propagavam, em especial os bolcheviques de Lenin, que passaram de um

pequeno grupo de uns poucos milhares em março de 1917 para um quarto de milhão de membros no início do verão daquele ano. (HOBSBAWM, 2015, p.68).

Os pilares das Teses de Abril guiaram os Dias de Julho e a Revolução Bolchevique de outubro. Por oferecem à população aquilo que ela buscava incessantemente desde o levante decembrista da *Intelligentsia*, o Pão, a Paz, a Terra condensavam todos os anseios da população russa frente ao século XIX e ao conturbado início do século XX após a saída da Primeira Guerra. O pão seria o princípio básico, visto que é preciso sobreviver para que se tenha a Paz ou a Terra. A Terra significava uma distribuição justa das terras na Rússia, ou seja, uma Reforma Agrária. A Paz após uma sucessão de conflitos sangrentos que significou destruição da vida de vários russos. O lema é, portanto, uma síntese dos processos históricos levantados acima, ao atender as demandas da população russa, negligenciada na maioria de suas reivindicações.

A terceira e última etapa do processo revolucionário russo é iniciada com a propagação dos principais pilares da revolução, os quais já foram citados. O principal objetivo bolchevique era a tomada do poder do então Governo Provisório. Paara que isso fosse possível, Trotsky, líder do soviete de Petrogrado, ficou responsável pela organização do Exército Vermelho.

“O Governo Provisório, sem mais ninguém para defendê-lo, simplesmente se esfumou”. (HOBSBAWM, 1995, p.69). A tomada de poder pelos bolcheviques não teve resistência, inclusive o próprio Hobsbawm (2015, p.68) diz que mais gente se feriu na filmagem da obra de Eisenstein *Outubro* de 1927 do que na tomada do Palácio de Inverno em 1917. Insta salientar que é a consolidação de todo o processo acima discutido, entre contrassensos e contradições, que por fim chega varrendo a história com uma nova utopia.

Entre os mais de dois milhões de habitantes, ninguém prevê, no curso dessa última noite, que em menos de vinte e quatro horas um terrível sismo social vai triturar tudo o que pertence à história conhecida, pegando cada um em sua concha cotidiana, suas ocupações favoritas, seus costumes de outro tempo, para precipitá-lo no que é, por enquanto, apenas o furacão da Utopia varrendo à sua passagem. (MARABINI, 1989, p.117).

Essa utopia (do novo) proposta pelos bolcheviques não encontrou resistência inicial, na tomada do Governo Provisório, porém foi depois dele que seus principais problemas surgiram, pois, como aponta Tonet (2017, p.129):

Em fevereiro a outubro de 1917, os bolcheviques assumiram o poder e estabeleceram a paz com a Alemanha, para evitar uma derrota total. Porém, após o fim da guerra, encontraram um país devastado econômica e socialmente. A situação era catastrófica, com a produção econômica arruinada nas cidades e no campo, desemprego, desabastecimento das cidades, fome, miséria. Além disso, tiveram que enfrentar a oposição armada da burguesia

auxiliada pelas potências imperialistas, até 1921. Foram tomadas medidas drásticas e muito problemáticas. No final de 1917, foi implantado um conjunto de medidas (criação de órgãos estatais; estabelecimento de determinadas relações entre Estado, sindicatos e comissões de fábrica; regulamentação do trabalho nas fábricas) que retirava das mãos das massas revolucionárias (especialmente dos soviets e das comissões de fábrica) o poder sobre a organização da produção em nível geral e no interior das fábricas.

Das várias transformações estabelecidas pelos bolcheviques, a mais expressiva foi a criação do Conselho do Comissariado do Povo (*Sovnarkom*), autoridade governamental máxima do sistema russo controlado pelos bolcheviques. Esse órgão foi o responsável por toda reestruturação da sociedade russa, inclusive a possibilidade do “novo” aqui se estrutura por meio do *sovnarkom*, após suas ramificações.

A busca do novo significou fazer uma varredura dos valores antigos para então se estabelecer uma “nova” sociedade. A questão e o impasse que observamos quanto a isso, está no fato de que o processo revolucionário em si teve sua proposta do novo com moldagens e atitudes bastante autocráticas. Em 1918, ocorreu a execução de Nicolau II e toda sua família, aniquilando o czarismo russo com a extinção da linhagem dos Romanov. Esse evento encerrou um ciclo que foi desencadeado lá no otimismo imperialista do século XIX, até o colapso desse mundo na Primeira Guerra Mundial. O extermínio dos Romanov é a representação do quanto o “novo” significava muito mais que uma ideia abstrata para os revolucionários, era a única forma de sanar os contrassensos da história da Rússia. Obviamente o novo não foi tão simples assim, com uma Rússia que carrega as marcas do processo histórico, temos então a saída da Primeira Guerra, uma Revolução que redefiniu a estrutura dessa sociedade.

De 1918 até 1921 tem-se um novo que é repleto de conflitos e contradições do próprio processo revolucionário. A NEP (Nova Política Econômica) consistiu em uma das tentativas de Lênin para sanar os problemas internos após o processo revolucionário. Para se chegar nesse novo era preciso revolucionar, reestruturar, buscar formas que contemplassem essas mudanças. Nesse sentido, a arte mais uma vez pode nos ajudar a desmistificar a oficialidade desses eventos. Kandinsky presencia todo esse processo na Rússia, sem dizer ou escrever diretamente sobre o mesmo, mas sua obra pode ser interpretada também como resultado desse contexto, assim como expressão do desejo de se buscar um novo olhar sobre a realidade, sobre o mundo e sobre si mesmo. Usada como ferramenta da política revolucionária, a arte foi a possibilidade de criar um “novo” próximo da utopia. Nas palavras de Lunatcharski (1988, p.27),

O que no espaço destes dez meses levámos a cabo conduz a que o proletariado mundial acredite em nós. Os proletários ocidentais deploram os nossos erros e regozijam-se com nossos êxitos. Eis o que lá se diz, entre eles: conseguimos na Rússia isto, construímos na Rússia uma escola nova, é lá que está em

crescimento um povo novo. Quando mais bem conduzimos aqui, entre nós, a edificação cultural, mais rapidamente conseguiremos para o mundo inteiro o futuro radioso que conquistarmos para os nossos filhos. A nossa revolução não será estéril. Não viemos tomar o poder para que um belo dia o devolvamos, mas para criar esse esplêndido mundo novo. Devemos levantar bem alto a nossa bandeira e leva-la até o fim, colocando o nosso proletariado nas primeiras filas.

2.2 A nova sensibilidade: abstracionismo e revolução

O grande motriz da Revolução Russa não foi o conflito armado que teve início em 1905. A grande motivação da revolução está no campo das ideias, por isso a arte tem papel fundamental no contexto histórico em questão. *O Grito* em 1893 de Edvard Munch, como já destacado, foi um sintoma do colapso do mundo imperialista do século XIX com a Primeira Guerra Mundial. Tudo na pintura nos diz alguma coisa, suas cores quentes e as pinceladas distorcidas podem ser compreendidas como resultado de vários conflitos que operavam tanto nas ideias como na prática.

Retomar *O Grito* significa sobretudo entender que a arte e, necessariamente, a pintura tem papel elementar na compreensão do contexto histórico. O ser fantasmagórico de Munch é um ser que carrega os vários lados do colapso de um mundo que aspirava ao desenvolvimento e ao futuro, mas que resultaria em carnificina na Primeira Guerra Mundial em 1914. Já na obra de Kandinsky, *Rússia (Domingo Tradicional)* de 1904, foi possível identificar as contradições que perpassavam a Rússia para que pudéssemos entender o contexto que possibilitou a Revolução Russa. Na obra de Kandinsky, as dualidades são colocadas à mostra, um ideal de Rússia modernizada e ocidentalizada em contrapartida ao tradicionalismo no interior do país; são dicotomias que abrem as fissuras para que os discursos revolucionários ganhassem força na busca de um novo homem, para uma nova sociedade.

Entender esses eventos históricos é entender as nuances que perpassaram o processo revolucionário russo, inclusive a obra de Kandinsky, resultado possível das utopias imperialistas do século XIX em relação à modernidade, assim como uma forma de germinar um novo que fosse cabível para uma nova sociedade.

Kandinsky não fica nos bastidores da Revolução, ele é parte integrante do processo. Inclusive, foi convidado por Anatoli Lunatcharski²¹, que chefiou o *Narkompros* ou

²¹ As informações referentes a Anatoli Vassilievitch Lunatcharski mostram que foi um dos principais agentes do processo revolucionário russo. Ainda como aluno no Liceu de Kiev, Lunatcharski entrou para o movimento revolucionário em 1895 e aderiu à social democracia russa, vinculada ao socialismo e as ideias de Lenin. Por questões políticas estudou Filosofia na Universidade de Zurique na Suíça e retornou em 1904, a convite de Lenin, para compor a redação de jornais bolcheviques *V period* e *O Proletário*. Da primeira revolução em 1905 à sua

Comissariado do Povo de Educação, vinculado ao Conselho de Comissariado do Povo (*Sovnarkom*), órgão máximo do governo bolchevique, para ser membro desse comissariado. O *Narkompros* tinha como função a administração da educação pública. Esse órgão foi de fundamental importância na construção desse novo mundo, pois ele teve como objetivo homogeneizar a educação no contexto de uma Rússia revolucionária; o que implicou, necessariamente, nos valores revolucionários na construção dos cidadãos, incluindo os trabalhadores, visto o sucesso do *Narkompros* na luta contra o analfabetismo, por meio do programa *Likbez* (campanha de erradicação do analfabetismo na Rússia, que foi de 1919 até 1930). De acordo com Napolitano (1997):

O processo revolucionário esteve no centro de um turbilhão de acontecimentos do campo artístico que, desde o início do século XX, expressavam a “crise da consciência europeia”. Ao lado da Guerra Mundial, e como seu subproduto, a Revolução Russa acabou sendo um vórtice onde os eventos e os protagonistas se viam diante de questões históricas inéditas: pela primeira vez o progresso técnico era usado para a matança em larga escala. Pela primeira vez um Estado se arvorava da tarefa de realizar a “utopia” da comunidade de trabalhadores livres do capitalismo. Assim como o modernismo, o movimento comunista trazia em si a promessa de uma nova sociedade, nascida das “cinzas” da sociedade burguesa e da guerra mundial. Uma outra ligação nos parece também pertinente: a importância do campo da cultura como elemento propagador de novas ideias e valores, fundamental para reorganizar as consciências diante dos novos desafios. Assim, a palavra “vanguarda” passa a operar numa dupla direção: por um lado, aqueles que estavam liderando a revolução política e, por outro, aqueles que combatiam pela revolução estética. (NAPOLITANO, 1997, p.7).

Napolitano aponta dois pontos fundamentais: um estado que visa materializar sua utopia por meio de uma revolução, assim como o modernismo tentou revolucionar, por meio da arte. A viabilidade de um “novo” só poderia ser por meio da arte e da educação, visto que pelo contexto da Rússia, desde a metade do século XIX, a busca por algo novo motivava grande parte da Europa, o novo funcionava enquanto uma ideia, pois a realidade se mostrava o contrário. A Rússia estava num colapso por não ter passado pelo processo de ocidentalização que maioria dos países da Europa passaram. Portanto, a forma de garantir que o novo fosse consolidado enquanto política de Estado veio por meio das ideias da Revolução, por meio da educação, juntamente com a vanguarda russa, que visava homogeneizar o novo homem nessa nova sociedade, contemplando todos os ideais que motivaram a Revolução.

Kandinsky foi diretamente influenciado por esse contexto. Sua participação não foi explícita, no sentido do discurso. Dos escritos analisados, observamos que quase nenhum deles

saída e regresso em 1917, Lunatcharski teve um papel fundamental na construção de uma nação pautada no ideal revolucionário. Seu principal cargo foi na chefia do *Narkompros*.

fazem menção direta aos eventos da Revolução Russa. Uma das poucas vezes que o artista falou publicamente sobre a Revolução foi num contexto diferente, tendo em vista que em 1921 Kandinsky tinha se decepcionado com os caminhos tomados pela Revolução, principalmente na perspectiva assumida por esta de que a arte deveria ser realista, isto é, deveria expressar a realidade numa função de educação ao proletariado. Esse realismo não atendia aos experimentalismos abstratos de Kandinsky, nesse contexto de desilusão é publicada uma entrevista na *Revue de l'Art*²², nº5, em 1969.

Desde 1900, meu ideal: fazer um quadro excessivamente dramático, um quadro 'trágico'. Pintei meus quadros desse gênero. Assim até a Revolução. Em outubro, assisti à revolução de minhas janelas. Pintei de um modo totalmente diverso. Senti em mim uma grande serenidade de alma. As cores tornaram-se, em mim, muito mais vivas e amáveis, em vez de tons profundos e sombrios de antes. (KANDINSKY, 1991, p.176).

No final do primeiro capítulo, fez-se um levantamento do quanto a teoria de Kandinsky acabou operando um processo de negação da realidade histórica. Nosso intuito não é de julgamento, de apego ou desapego ao real, mas intencionamos demonstrar que sua teoria não nega, necessariamente, a realidade em si mesma, mas tenta ressignificá-la a partir do contexto histórico em questão e de como o mesmo é apreendido de forma sensível pelo artista. A crença na modernidade imperialista, do século XIX e início do século XX, e a nova utopia socialista com a Revolução Russa, em 1918, suscita, podemos defender, não somente experimentalismos estéticos, como também, a tentativa de pintar uma arte que dialogasse com seu contexto, mas que, por outro lado fruisse numa nova dimensão do que significa a arte para um mundo que viu a destruição e, ao mesmo tempo, presenciou uma titubeante emergência do novo.

Na entrevista acima, fica claro que para o artista sua participação nunca foi ativa durante o processo revolucionário, o que não o impossibilitou de ser um espectador que acompanhou o nascimento de uma utopia para a possibilidade de uma nova Rússia. Kandinsky, adepto ao mundo interior, chamado de espiritual, viu então a possibilidade de fazer com que sua arte dialogasse com o contexto revolucionário, coisa que sua teoria nunca se atentou, pois como o próprio artista aponta: “a prática é uma coisa, a teoria outra. Cumpre trabalhar nos dois caminhos, sem misturá-los. Pessoalmente, faço muita teoria, mas nunca penso nelas enquanto

²² “A *Revue de l'Art* foi fundada em 1968 por André Chastel e colocada sob os auspícios do Comitê Francês para a História da Arte. É uma das maiores revistas científicas internacionais dedicadas à história da arte ocidental desde a Idade Média até os dias atuais, e um instrumento de disseminação de nossa disciplina tanto na França quanto no exterior. Tem uma classificação A nas listas da European Science Foundation e da ISI Web of Knowledge”. Disponível em: <http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/page/revue-de-lart-0>. Acesso em: 15 out. 2018. A entrevista em questão compõe a coletânea de textos traduzidos por Antônio de Pádua Danesi, na edição brasileira do livro *Olhar Sobre o Passado*, em 1991, pela editora Martins Fontes.

estou pintando”. (KANDINSKY, 1991, p.176). Para o pintor, sua teoria não condiz com a prática, pois sua produção artística nasce do universo interior do artista, para então ganhar vida no mundo material.

No primeiro capítulo já discutimos a importância da subjetividade na obra abstrata, no entanto, essa subjetividade nunca nega a realidade em que está inserida, porquanto: “toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria”. (KANDINSKY, 2015, p.27). O artista deixa claro a influência de seu contexto histórico na obra produzida, em que temos a função de descobrir como percebê-lo, visto que a arte abstrata nega a figura na produção de uma composição de imagens que não dialoga com a realidade enquanto figurativa, mas a ressignifica propondo uma nova leitura; essa nova leitura é a fonte que temos acesso para perceber o ideal que estava em jogo no período da Revolução, como apontado por Marcos Napolitano. A arte tem um papel determinante na possibilidade de uma Revolução Russa que fosse além das esferas políticas ao quebrar com o tradicionalismo do czar, mais que revolucionasse também as pessoas e suas sensibilidades por meio da educação e da arte, áreas que nunca funcionaram distante uma da outra após a revolução, educação era consequentemente arte, assim como o contrário.

Apesar de não escrever publicamente sobre os eventos da Revolução, Kandinsky teve um papel importante na fortificação do governo bolchevique e do projeto de educação defendido por Anatoli Lunatcharski, o qual convidou o artista, em 1917, para compor o Comissariado do Povo de Educação *Narkompros*. A escolha de Lunatcharski não poderia ser aleatória, principalmente quando rememoramos seu papel na construção do ideal socialista defendido por Lênin e pelo partido bolchevique. A arte de Kandinsky pode nos dizer aquilo que o artista não expressou em palavras; nos relatos que foram analisados, nessa pesquisa, o artista não faz menções diretas ao *Narkompros*; seus comentários sobre esse período (1916 a 1921) ocorreram somente após sua saída da Rússia para se estabelecer na Alemanha, como professor da *Bauhaus*. Pois, como aponta Angela Nucci (2007, p.486):

As Revoluções de 17, apoiadas por muitos artistas, ajudaram a reforçar uma série de ideias no campo da arte que incluíam o culto ao novo, a aversão à cópia e aos modelos do passado e a condição irrevogável da liberdade de criação artística. Neste contexto, os moldes “opressores” da Academia eram insustentáveis. Na esfera cultural, fazia-se necessária a realização de um programa artístico coerente com os ideais da recém vitoriosa revolução socialista; cidades e ruas foram rebatizadas, a destruição em praça pública dos monumentos e símbolos do czarismo tornou-se ordem do dia.

Nesse contexto de destruição dos símbolos do passado para a construção de um novo futuro, temos a arte produzida na Rússia entre 1916 a 1921. Vários artistas tentaram estabelecer

a arte da “nova” Rússia, e até a organização do Estado, várias vanguardas foram motivadas pelo ideal apontado por Angela Nucci. Kandinsky estava inserido nesse processo e, mais uma vez, sua arte pode nos desvelar os significados do mesmo ter visto a revolução a partir de suas janelas, seu olhar foi tão atento que passou a fazer parte do programa de governo bolchevique. O convite por Lunatcharski tem todo sentido quando analisamos as produções de Kandinsky em 1916.

De 12 obras produzidas em 1916, 4 são especificamente sobre Moscou. Em 1916, a Rússia estava na Primeira Guerra Mundial, em um processo de colapso interno e em meio a esse colapso temos o otimismo revolucionário que crescia na construção de um novo futuro. Na entrevista supracitada, Kandinsky diz ter visto o processo revolucionário de suas janelas, só que seu regresso a Rússia depois do período na Alemanha se deu ainda em 1914, no início da Primeira Guerra Mundial. O otimismo revolucionário dantes mencionado ganha força em 1918 e já podia ser percebido nas obras de Kandinsky em 1916. Nas palavras do artista:

Senti imediatamente que o meu antigo sonho se avizinhava da realidade. Sabes que o meu sonho era pintar um grande quadro onde os sentidos seriam a alegria, a felicidade da vida e do universo. Sinto de repente a harmonia das cores e das formas que pertencem a este mundo de alegria. (KANDINSKY, 1917, *apud*, DÜCHTING, 2005, p.59).

Apesar de suas constantes viagens, Kandinsky estava motivado por esse otimismo revolucionário ao vislumbrar uma possibilidade de uma nova Rússia e, como resultado desse processo nós temos a obra *Moscou I*, pintada em 1916, um ano em que sua produção focou principalmente em pinturas relacionadas à capital Moscou. A escolha por essas pinturas pode nos ajudar compreender a forma como o artista percebia o processo revolucionário e como essas mesmas produções podem ter contribuído para que ele fizesse parte do governo bolchevique.

Figura 6- Wassily Kandinsky – Moscovo I, 1916. Óleo sobre tela, 51,5 x 49,5 cm



Fonte: Galeria Estatal Tratiakov, Moscou. Disponível <<https://www.wassilykandinsky.net/work-38.php>>

A primeira forma de entender *Moscovo I* é recuperando o contexto histórico. O sentimento de nacionalismo tem fundamental importância para o partido bolchevique, no sentido de conseguir disseminar os ideais da revolução. Kandinsky já evidenciava esse nacionalismo por meio de seu otimismo regional, em valorizar os valores culturais da Rússia. Na pintura é possível observarmos um apego do pintor ao seu país, assim como sua proximidade sentimental com Moscou. Na obra notamos que sua arte estava num processo gradual de ressignificação do real para chegar, então, no que seria a composição abstrata.

Em *Moscovo I* temos como cenário a cidade com seus edifícios modernos, em sobreposição com as torres em dourado representando a Igreja Ortodoxa. Mais uma vez Kandinsky deixa claro as dicotomias da Rússia entre o antigo e o novo. Se em *Domingo (Rússia tradicional)* temos um olhar curioso, aqui podemos observar um casal ao centro da tela, no quadro eles são pintados de costas contemplando o espetáculo multicolorido apresentado na

obra. Essa escolha nos dá a liberdade de nos inserirmos no processo, afinal contemplamos a obra assim como o casal contempla aquela desconexa Moscou.

[...] a paisagem de *Moscovo I* é substituída por prédios altos, pontes, cúpulas e igrejas. [...] Kandinsky parece querer abordar aqui todos os domínios da vida: aspectos religiosos e mundanos, a morte e a fé na vida. Os aspectos dominados pela esperança e otimismo prevalecem, bem como o casal situado no meio do quadro que parece estar elevado numa auréola, de resto, uma reminiscência. Do ponto de vista estilístico, Kandinsky aproxima-se de novo das suas primeiras obras; predominam cores quentes e garridas dispostas em degrade, assim como um cenário de fundo feérico, semifigurativo. Os outros quadros desses anos, representando uma impressão de otimismo e ingenuidade. [...] o artista quis, talvez, dedicar-se a uma visão de futuro alegre e cheio de esperança, uma espécie de ‘paraíso sobre a terra’, tal como vinha a ser prometido pelas novas forças revolucionárias. (DÜCHTING, 2000, p.59-60).

Todas as escolhas do artista convergem ao sentimento de esperança e otimismo que foram fundamentais no processo revolucionário. Moscou nos é apresentada em toda sua diversidade, os prédios modernos são colocados junto com as pontes e as construções da Igreja Ortodoxa não são colocados em oposição, mas como se todos convergissem ao casal que contempla as dualidades. Essa noção de convergência é importante, visto que o traço antigo de uma Rússia tradicional precisava ser superado em alguns pontos e celebrados em outro.

Em 1916 o otimismo revolucionário está presente nas 4 obras relacionadas a Moscou. Esse nacionalismo otimista é fundamental para que Kandinsky fosse considerado por Lunatcharski para compor o *Narkompros* e futuramente o *Izo*, seção designada às artes visuais e que foi chefiada por Kandinsky. A valorização do nacionalismo já era anterior a 1917, como aponta Orlando Figs (1999, p. 866). “No âmbito cultural, o regime soviético dava prosseguimento ao esforço dos nacionalistas anteriores a 1917, que haviam tentado reconstruir e modernizar cada recanto do extinto império russo”.

Moscovo I é tratada como um sintoma de um otimismo que toma o artista ao ponto de ingressar no governo bolchevique em 1918. Sua esperança era contemplar dias melhores àqueles vivenciados pela crise que assolava a Rússia durante a Primeira Guerra Mundial, assim como sua crença em algo novo que surgia no horizonte foi direto ao encontro dos ideais de Lunatcharski, em entender que a melhor forma de garantir que o processo revolucionário fosse garantido era por meio da educação extraescolar, ou seja, todas as esferas da sociedade deveriam contribuir na disseminação dos ideais da revolução, o que significava esperança e otimismo como podemos encontrar na obra *Moscovo I*. O otimismo revolucionário é pintado por Kandinsky em 1916, tendo uma proximidade com o discurso *O que é a instrução?* Proferido

por Lunatcharski na abertura de cursos para instrutores de formação extraescolar, pronunciado no dia 20 de dezembro de 1918.

[...] a vida é um mar de existência, é preciso saber nadar e atingir o nado as longínquas costas de terra prometida. Mas já é outra coisa dizer: as pessoas podem afogar-se, é preciso aprender a nadar para as salvar. Entre nós na Rússia, não havia boas escolas, ninguém andou numa boa escola. A nossa escola mutila as pessoas, isola-as uma das outras fornece conhecimentos que logo são esquecidos. E quantos há que caminham de olhos fechados e não sabem que são cegos e que lhes basta apenas abrir olhos para verem o céu, o sol e a terra! Para nós a instrução extraescolar é um imenso órgão de propaganda dos valores culturais, isto é, científicos e artísticos, um gigantesco aparelho cultural para o povo que foi mantido nos sombrios subterrâneos, que foi mantido nas tocas de toupeira, a quem não foi dada oportunidade de abrir as asas – para que esse povo fique em condições de aproveitar da sua vitória. (LUNATCHARSKI, 1988, p.50-51).

Quando aproximamos *Moscovo I* de Kandinsky com esse discurso de Lunatcharski percebemos a conexão entre eles: o otimismo revolucionário. Esse otimismo é responsável por germinar a crença no novo que se construía, um novo que estava ligado às questões políticas de ruptura com o czarismo, assim como na construção de um novo homem, que tivesse condições e liberdade para alçar voos. Os veículos responsáveis pela propagação dessas ideias estavam a cargo da arte e da educação, sendo que Kandinsky germina esse processo em 1916 com suas pinturas.

Quando o referido artista passa a compor o governo bolchevique em 1918, observamos que esse convite surge a partir dos ideais que o artista defendia desde 1916. *Moscovo I* representa a transição, foi pintada antes da Revolução Russa, quando o país ainda estava nos conflitos da Primeira Guerra Mundial. Ou seja, a construção semifigurativa de *Moscovo I* é o processo de transição do artista ao abstracionismo, visto que entre 1916 e 1918 grande parte de suas pinturas são semifigurativas. Em 1919, após o processo revolucionário, as obras de Kandinsky são em sua maioria abstratas, pois é uma nova forma de ler uma nova realidade.

Fica evidente que, por mais que o artista nunca tenha publicizado em palavras seu apoio político à revolução, suas obras fazem isso. 1916 é um ano de otimismo no sentido de germinar uma utopia que vem a ser alcançada em 1918. Nesse mar de possibilidades, a arte configura-se como um dos principais caminhos para ensinar a população a nadar. Lunatcharski visualizou essa possibilidade em Kandinsky, assim como na criação do *IZO Kompros*, uma seção específica para os assuntos relacionados as Artes.

Desde a revolução de fevereiro, vários grupos artísticos mobilizaram-se para que um órgão responsável pelos assuntos artísticos fosse eleito por eles, de forma que a vida artística do país estivesse sob o controle dos próprios artistas;

ao Estado, por sua vez, caberiam as tarefas de financiamento e controle geral. Porém, as divergências estéticas e disputas entre os artistas constituíam um entrave às exigências centralizadoras de um regime que visava à coletivização da produção artística. A nova forma de organização foi definida no início de 1918 com a criação do Narkompros: o Commissariado do povo à instrução, sendo este dividido em várias seções, dentre elas a Teo (Seção Teatral), a Muzo (Seção Musical) e a Izo (Seção de Artes Plásticas). Esta última dividia-se em subseções: pedagógica, de arquitetura, do cinema, de produção artística, de edição artística, de trabalhos artísticos e de decorações teatrais. (NUCCI, 2007, p.486).

Esses órgãos tinham a função de propagar as ideias da revolução, dado que como apresentado no discurso aludido anteriormente, Lunatcharski acreditava que a única forma de garantir a vitória da revolução era por meio da divulgação, isto é, da publicidade dessas ideias, em todas as esferas, não apenas na educação formal, tanto que Lunatcharski usa o termo educação extraescolar para determinar que tudo na Rússia pós-revolução tinha que convergir com os ideais revolucionários. Nesse contexto de valorização da arte como processo formativo, temos um campo aberto a possibilidades e experimentalismos; é nesse campo que Kandinsky passa a compor O *Izo Kompros*, no qual seu abstracionismo objetivou ser uma arte que sintetizasse os valores desse novo homem nessa nova sociedade. As sensibilidades foram ressignificadas assim como as formas do artista ler o mundo em que estava inserido, e é por esse motivo que, entre 1918 e 1921 o abstracionismo foi uma das expressões artísticas do governo revolucionário.

Nesse sentido, é necessário voltar aos aspectos teóricos do abstracionismo enquanto uma vertente estética. A consolidação da arte abstrata se dá no contexto em que está inserida, assim como foi para o expressionismo no final do século XIX. Só que para Márcio Puls é sintomático os momentos em que caracterizam o surgimento de uma arte completamente abstrata.

A arte abstrata propriamente dita só emerge no capitalismo que marca a passagem das sociedades divididas em classes para o socialismo. De modo geral, podemos notar que os significantes abstratos surgem nos momentos de transição, quando a sociedade reflete sobre seu núcleo essencial. Eles emergem na fase de ascensão de uma estrutura social ou na fase de decadência dessa estrutura. Os signos abstratos pressupõem uma não-correspondência, uma inadequação entre a consciência e a realidade, entre o sujeito e objeto, entre o universal e o singular. Esse descompasso marca os períodos de dissolução e de gênese de uma estrutura social. Os signos abstratos surgem nas épocas de passagem de um ente a outro, quando há um descompasso entre a realidade e seu núcleo. [...] Mas se a pintura se distancia do real, é porque a própria realidade está se afastando de si mesma”. (PULS, 1998, p.168).

A transição para o abstracionismo não é uma questão subjetiva de experimentalismos artísticos, é um sintoma de um processo de transição histórica, é um descompasso no núcleo da realidade que caracterizou a Rússia até 1918. As obras produzidas após esses eventos são obras

que distanciam da realidade, pois a mesma ainda não está consolidada. O projeto de governo de Lênin, assim como de Lunatcharski, estava na busca da construção de uma nova realidade e, para isso, era preciso se distanciar daquela apresentada no presente para a possibilidade de uma realidade futura. Esse contexto é o campo que possibilita uma arte que sintetize essa tradição ao propor uma nova forma de perceber o mundo e de pintá-lo. Kandinsky pode nunca ter publicizado em seus discursos o apoio à Revolução, mas suas obras são um manifesto ao otimismo revolucionário para a construção de um novo mundo.

“O artista também tinha um papel fundamental a desempenhar na construção do homem soviético”. (FIGES, 2017, p.304). No futuro, Stalin vai determinar que os artistas seriam os “engenheiros da alma humana”, ou seja, que a arte assim como o artista tem o objetivo de construir uma das partes mais elementares e determinantes do novo homem que surge no horizonte. Quando pensamos nesse contexto, Kandinsky é pensado como um arquiteto da alma para um novo mundo. Suas obras são a síntese desse universo interior, são mecanismos para que seja possível ler essa nova realidade.

O abstracionismo surge, portanto, como uma possibilidade de colocar em tela a “alma” que caracterizaria a nova sociedade que surgiu após 1917. Kandinsky estava motivado pelo otimismo revolucionário e, como todo artista de vanguarda, estava determinado a quebrar com os valores tradicionais e com a arte burguesa. Seu otimismo na revolução não é tão claro em discurso, entretanto, suas pinturas nos apontam um conduto de toda crença em um novo futuro. *Moscovo I* é a representação de uma nova Rússia, coexistindo em meio as suas contradições históricas.

O *Narkompros* tinha uma função importante na consolidação do ideal socialista por via da educação e da arte. Desde 1917 existiram várias possibilidades artísticas na Rússia, que buscavam encontrar o ponto em comum do que seria essa sociedade e como as obras poderiam carregar os preceitos da revolução, como assevera Marcos Napolitano (1997, p.9),

Entre 1917 e 1932, o problema da arte revolucionária está ainda em aberto, e diferentes propostas disputam sua hegemonia diretora — apesar da insistência de Lênin em subsidiar o conjunto de atividades culturais à diretrizes e necessidades partidárias, mas respeitando ainda a sua pluralidade [...] palavras como “nação”, “povo”, “classe”, “revolução” eram pensadas não só conceitualmente como também esteticamente. No contexto russo o debate ganhava ares mais dramáticos à medida em que o país discutia as próprias bases da fundação de uma nova sociedade, numa experiência radicalmente inédita.

Apesar das divergências internas sobre a legitimidade ou não dos experimentalismos de vanguarda, a busca por uma nova sensibilidade fomentou as produções artísticas em todas as

suas possibilidades, dos construtivistas aos abstracionistas. Em 1918 Kandinsky, como já ressaltado, passa a compor então o *Narkompros*, e logo em seguida é alocado no *Izokompros* (Departamento de Belas-Artes do *Narkompros*). O *Izokompros* era o ponto de mediação entre o processo formativo e o processo educacional defendido por Lunatcharski e os experimentalismos plásticos das vanguardas russas vividos pelos artistas. A proposta era que o cidadão fosse criado e formado em sua integridade, por isso podemos retomar ao apontamento de Marcio Puls (1998, p. 168) ao determinar que a arte abstrata surge nos momentos de transição, ou seja, do descompasso do capitalismo que abre espaço a uma nova forma de se pensar a sociedade por meio do socialismo.

É nessa crença dos artistas como “arquitetos da alma” que o abstracionismo de Kandinsky foi explorado como um mecanismo político. Principalmente em sua atuação no *Izokompros*, no qual, nas próprias palavras do artista: “Exercemos o ofício de professor. Eu, durante três anos, trabalhei para criar mais de trinta museus de província”. (KANDINSKY, 1991, p.176). O artista entendia a arte como um processo de formação do sujeito. Por isso, a sua crença na possibilidade de um mundo “espiritual”, pois é a partir da subjetividade do artista e de seu espectador que a obra ganha vida e significado. O sentido prévio de suas obras está no contexto histórico em que foram produzidas, uma vez que elas resultam do pertencimento histórico e da subjetividade do artista. Da necessidade em expressar a angústia no *Der Blaue Reiter* ao otimismo revolucionário de *Domingo (Rússia tradicional)* e *Moscovo I*, o abstracionismo é, portanto, a arte do descompasso, da transição de um velho mundo para a expectativa de um novo que surge como possibilidade.

Essa instabilidade, em determinar o que seria esse novo, nos leva a entender que a dificuldade de compreender a obra abstrata está principalmente na ideia de que ela nega a realidade, construindo um mundo que se desconecta do real/material. No entanto, a produção abstrata pode ser interpretada como o contrário dessa visão se a mesma for pensada como o resultado de um contexto, de um descompasso frente às transformações sociais, políticas e existenciais. A arte abstrata é uma arte que pinta a alma, ou seja, ela arquiteta em suas formas a noção do que seria o novo cidadão russo. Portanto, a desilusão apontada por Trevisan (1988), neste ponto faz sentido. Buscamos na pintura abstrata uma correspondência com a realidade figurativa, mas não encontramos essa realidade, visualizamos um conjunto de formas (geométricas ou não) que parecem não ter uma conexão entre si. Essa dança de encontros e desencontros na obra abstrata é superada quando historicizamos a arte.

Todo produto artístico é fruto de um processo histórico, que envolve várias esferas da realidade. Aos eventos políticos efetivos, como no caso da tomada de poder pelos bolcheviques

em 1918, ao campo das ideias, do universo interior que Kandinsky chamou de espiritual. O abstracionismo de Kandinsky, produzido a partir de 1918, não surgiu para negar a realidade, e sim como uma forma de mostrar outras nuances da mesma, principalmente aquela ligada ao psicológico humano.

O que é o homem? Não é, de modo algum, um ser acabado nem harmonioso. Não, ainda é uma criatura muito esquisita. O homem, como animal, não evoluiu de acordo com um plano, mas espontaneamente, e acumulou muitas contradições. A questão de como educar e regular, de como melhorar e completar a construção física e espiritual do homem é um problema colossal que só pode ser entendido com base no socialismo. Podemos construir uma ferrovia que atravesse o Saara, podemos construir a Torre Eiffel e falar diretamente com Nova York, mas decerto não podemos aprimorar o homem. Sim, podemos! Produzir uma nova “versão melhorada” do homem: eis a tarefa futura do comunismo. E para isso temos primeiro de descobrir tudo sobre o homem, a sua anatomia, a sua fisiologia e aquela parte da sua fisiologia que é chamada de psicologia. O homem tem de olhar para si e se ver como matéria-prima ou, no máximo, como produto semimanufaturado e dizer: “Finalmente, meu caro Homo sapiens, vou trabalhar com você.” (TROTSKI, *apud*, FIGES, 2017, p. 304).

O mundo espiritual defendido por Kandinsky é o mundo apontado por Trotski na citação acima. A busca por entender e educar a nova sociedade russa dependia necessariamente da compreensão do que seria esse novo homem. A forma encontrada para compreender esse universo espiritual, essa arquitetura da alma, foi por meio da pintura abstrata, como podemos observar na obra *No Cinzento*, abaixo.

Figura 7- Wassily Kandinsky – *No Cinzento*, 1919. Óleo sobre tela, 129 x 176 cm



Fonte: Museu Nacional de Arte Moderna, Centre Georges Pompidou. Disponível em <<https://www.wassilykandinsky.net/work-39.php>>

No Cinzento é uma produção que poderia ser considerada um intermediário entre as improvisações e as composições do artista. Suas improvisações são impressões interiores do artista, sem um processo de elaboração complexo, como no caso das composições. *No Cinzento* é uma pintura abstrata, ou seja, em que não há a possibilidade de identificar figuras que sejam condizentes com a realidade. Essa obra precisa ser entendida não como uma tentativa de representação da realidade material, mas da construção do que seria a subjetividade do cidadão russo, esse cidadão que surgiu após um processo revolucionário. Após 1918, Kandinsky busca pelo mundo interior, procura “aquela parte da fisiologia chamada psicologia²³”.

O otimismo revolucionário que guiou a construção de *Moscovo I* é efetivado em *No Cinzento*. Em 1919, quando a obra é pintada, Kandinsky já compõe o *Izokompros*, ou seja, está arquitetando por meio da arte o que seria a essência desse novo cidadão. Duas coisas podem ser destacadas em *No Cinzento* quando comparamos com *Moscovo I*. A primeira delas está no tamanho das telas, enquanto *Moscovo* tem 51,5 x 49,5 cm, *No Cinzento* tem 129 x 176cm, o

²³ Vale ressaltar que o foco da pesquisa não são as questões relacionadas à psicologia enquanto uma área da ciência. Aqui, ela é tratada principalmente como o universo da alma, apontado por Kandinsky na obra: *Do Espiritual na Arte*, que demonstra sua busca em tentar construir uma teoria e arte que contemplassem o espírito, ou seja, o universo interior do artista e, conseqüentemente, das pessoas. Esse mundo espiritual é o mundo da subjetividade guiado pelos comandos da razão, ou seja, o ser enquanto um conjunto psíquico social.

dobro do tamanho das obras analisadas anteriormente. Apesar da importância da liberdade no processo criativo do artista, sabemos que na construção de seus quadros não há aleatoriedades e sim escolhas que levam a pintura a se aproximar daquilo que o artista deseja expressar. O tamanho de *No Cinzento* pode ser compreendido pelo contexto histórico. Quanto maior a pintura maior seu alcance, maior é o processo de imersão do espectador frente à obra.

Essa imersão do espectador na obra é um dos pontos fundamentais quando relacionamos a pintura com o órgão que Kandinsky estava vinculado em 1919. A função da arte produzida e distribuída pelo *Izokompros* era a de uma arte que dialogasse com os valores revolucionários ao mesmo tempo que sensibilizasse seus observadores. A opulência em construir um quadro em grandes proporções estava mais uma vez ligada ao otimismo revolucionário de tentar sintetizar e sensibilizar as almas da população russa.

A segunda questão que perpassa *No Cinzento* está no uso de formas geométricas para construção da pintura. Essa geometrização não é apenas um desejo de Kandinsky como artista, mas também surge a partir da influência das principais vanguardas estéticas na Rússia: o construtivismo e o suprematismo. Dois movimentos que priorizam as formas geométricas na construção de quadros que não tratam de cenas cotidianas e sim de construções mentais. A influência dessas vanguardas é determinante quando pensamos na vivência que esses artistas tiveram durante os anos de 1918 e 1921 na *Izokompros*.

Quando retornamos na pintura *No Cinzento* podemos destacar certa proximidade com *Moscovo I*, principalmente, no que tange ao fundo da pintura e ao uso de formas geométricas para uma possível abstração, visto que *Moscovo I* é uma pintura semifigurativa. Para Márcio Puls (1998, p.259) toda arte é uma linguagem que está envolta de significados. *No Cinzento* tem esse nome devido a predominância da cor cinza, construindo o fundo da obra, dando possibilidade e destaque as cores e as formas geométricas que compõem as formas na pintura. Seguindo a premissa de Puls que a arte abstrata é uma arte de descompasso com a realidade, podemos entender que as mudanças nas pinturas de Kandinsky podem ser identificadas também no entorno, na “periferia da imagem”, afinal,

É preciso muito tempo, porém, para que o sujeito coletivo adquira consciência da magnitude dessa metamorfose. Por isso, as mudanças sociais se apresentam inicialmente por meio de inovações no conteúdo e na forma material do fundo, no qual o abstrato expressa o concreto. Aos poucos, essas inovações estéticas se consolidam, até que, num dado momento, elas passam a ser utilizadas na figura-sujeito. Nesse momento, a estrutura do quadro sofre uma revolução. Assim, as transformações sociais se expressam inicialmente por meio de inovações estéticas no fundo, que só muito depois são deslocadas para a figura. As mudanças reais se manifestam primeiro na totalidade concreta para

depois atingirem a estrutura social. O mesmo ocorre na pintura: as mudanças refletem primeiro no fundo (no entrono do quadro) para depois atingirem a figura (o núcleo). (PULS, 1998, p.284).

As mudanças apontadas por Puls podem ser observadas em *No Cinzento*, no qual o seu núcleo não está na figura do casal pintando em *Moscovo I*. O núcleo se diluiu, virou um conjunto de formas que parecem estar interligadas e conectadas, um emaranhado de formas que funcionam em coexistência e convergência. *Moscovo I* foi pintada para anunciar o nacionalismo que guiava o otimismo revolucionário, as formas geométricas já estavam sendo aplicadas próximo a abstração. Em *No Cinzento* essas formas são construídas sem qualquer equivalência figurativa, os personagens se dissolvem, tudo faz parte do conjunto de formas. O ser não é mais identificável, agora ele faz parte de um todo.

Ademais, *No Cinzento* aborda também acerca da necessidade de se pensar em uma arte que sintetizasse o novo homem frente à velha sociedade capitalista. A dissolução da figura humana pelas formas abstratas pode nos levar a entender o emaranhado de ideias e de possibilidades que perpassavam o *Izokompros* – um espaço onde a arte era vista como conduto de formação e funcionava como parte do processo educativo da população – por isso o ano de 1919 e a obra *No Cinzento* representam, em grande parte, a efetivação do otimismo revolucionário apontado em *Moscovo I*.

Em 1919, Kandinsky foi um dos encarregados da Comissão Estatal de compra e de distribuição de obras de arte para os novos museus provinciais do país. No mesmo ano em que foi pintado *No Cinzento*, Kandinsky cumpre um papel determinante na arquitetura da revolução, arquitetando almas, sentimentos e ideias que perpassavam esse processo. As obras de Kandinsky são relatos que desmistificam os eventos da Revolução Russa na narrativa clássica da historiografia e que apontam a possibilidade de entender a história do processo revolucionário pelo viés da arte – utilizada como ferramenta política e ideológica do Estado, inclusive por meio da arte abstrata, para tentar acessar o novo homem mediante a essa nova sociedade, proposta após a Revolução Russa.

Nesse ponto é possível perceber que o abstracionismo não nega a realidade, ele busca novos níveis dessa realidade. A arte abstrata é uma busca pela subjetividade das pessoas, principalmente, na esfera de seus pensamentos e de suas ideias. Afinal, entender o funcionamento do pensamento humano é uma ótima forma de efetivar as ideias que perpassavam o processo revolucionário, tanto que a política de estado utilizou a arte abstrata mais como um processo de pesquisa do universo psicológico do que como propaganda política.

Em 1920, Kandinsky participou da criação do *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística). Esse órgão foi criado pelas autoridades do *Narkompros* e financiado pelo Departamento de Artes Visuais (*IZO*). Nas palavras de David Shterenberg, o *Inkhuk* foi organizado como uma célula para a discussão e determinação de assuntos ligados à ciência da arte. Nesse órgão, a arte foi tratada nos métodos científicos, possibilitando inclusive os estudos sobre essa arte espiritual, fundamentando os aspectos emotivos e psicológicos da arte. O primeiro diretor do *Inkhuk* foi Kandinsky, pois o mesmo propunha um programa inaugural, em sua maioria pautado nas teorias propostas no livro: *Do Espiritual na Arte*.

A existência do *Inkhuk* e a posição que o artista ocupou nos evidencia a importância que sua obra teve na construção desse novo mundo proposto pós Revolução Russa. Um novo que surgia sem revalorizar o velho, processo que começou pelas reformas educacionais e artísticas, para que essas áreas fossem utilizadas como condutoras das ideias da revolução. O primeiro programa apresentado no *Inkhuk* foi o de Kandinsky. Sua proposta era buscar uma relação com a arte produzida e o universo espiritual, no caso psicológico do artista e dos espectadores. O tratamento relativo ao espiritual foi realizado no primeiro capítulo, sendo assim, aqui essa informação nos vale quando pensamos na resistência que Kandinsky encontrou na instituição ao propor uma arte espiritual.

Kandinsky dá uma boa ideia sobre o que ele tinha em mente em sua proposta para o *Inkhuk*. Porém, sua perspectiva psicológica encontrou forte oposição de outros membros do Instituto, especialmente o “Grupo de Trabalho de Análise Objetiva”, formado por A. Rodchenko, V. Stepanova, Liubov Popova e Varvara Bubnova. Estes artistas estabeleceram no fim de 1920 um grupo autônomo dentro do *Inkhuk*, advogando “análise teórica” da obra de arte em lugar de uma perspectiva psicológica (Gough, 2005). Este grupo não estava interessado em psicologia da percepção, nem em psicologia da criação. Sua ênfase estava na construção, não na expressão; no material/fatura, não no espiritual; numa perspectiva objetiva da arte, em lugar de uma visão subjetiva. (WEDEKIN; ZANELLA, 2016, p.81).

A oposição encontrada por Kandinsky estava na acusação de propor uma teoria muito vinculada ao espiritual e pouco expressiva no material. De fato, suas obras são um relato de ressignificação da realidade e dos eventos da Revolução Russa, uma realidade que não existe fisicamente; suas pinturas são registros de processos mentais, subjetivos ou espirituais. Todo histórico da Revolução influencia no abstracionismo de alguma forma. Kandinsky já vinha no processo da vanguarda de renúncia à realidade, seus experimentalismos estéticos foram construídos anterior ao ano de 1918. Sua Primeira Aquarela Abstrata é de 1911, ou seja, o abstracionismo já era um caminho viável para Kandinsky, uma nova forma de entender as

sensibilidades. No contexto da Revolução Russa, essa leitura abstrata foi utilizada como forma de “arquitetar” almas por meio da educação e da arte.

O *Inkhuk* foi a possibilidade de Kandinsky colocar em prática todos seus anos de teoria, apesar do artista não obter sucesso. O abstracionismo enquanto vertente estética da Revolução Russa “tratava-se de uma luta pela definição de um novo estatuto de arte, que deveria fundamentar o novo mundo socialista em gestação”. (NAPOLITANO, 2011, p.38). A busca pelo sensível consistia nessa tentativa de trazer um mundo que não é o material, é o mundo espiritual, subjetivo do artista e do espectador. É o mundo de ideais, de valores e dicotomias; é o mundo que expressa o sentimento do artista e de toda uma era por meio da pintura, como no caso de *O Grito*, das dicotomias da Rússia moderna/tradicional em *Domingo (Rússia tradicional)* ou do otimismo revolucionário como conduto da transformação na obra *Moscovo I*.

A arte, nesse exercício interpretativo, é antes de tudo uma forma de alcançar a compreensão de um momento histórico por meio da sensibilidade. Ou seja, a arte daquele período ajuda-nos a produzir uma desmistificação do processo histórico para nos desvelar a importância da subjetividade e da tentativa dessa arte abstrata em tentar sintetizar o ideal do “novo” homem que surgia no seio do processo revolucionário. Em 1921, Kandinsky pintou *Mancha Vermelha II*.

Figura 8 - Wassily Kandinsky – Mancha Vermelha II, 1921. Óleo sobre tela, 131 x 181 cm



Fonte: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique, Alemanha. Disponível em <<https://www.wassilykandinsky.net/work-66.php>>

Mancha Vermelha é uma composição, ou seja, são:

Expressões que se formam de maneira semelhante e, porém, lentamente elaboradas, foram repetidas, examinadas e longamente trabalhadas a partir dos primeiros esboços, quase que de modo pedante. Chamo-lhes de *composições*. A inteligência, o consciente, a intenção lúcida, a finalidade precisa, desempenham neste caso papel capital; só que não é o cálculo que predomina, mas sempre a intuição. (KANDINSKY, 2015, p.135).

As obras analisadas ao longo desse capítulo foram processuais, *Domingo (Rússia tradicional)* é uma impressão, ou seja, uma sensação da natureza exterior. *Moscovo I* é uma improvisação, uma impressão mais liberta da representação figurativa. *No Cinzento* é a transição entre a improvisação e as técnicas e teorias das composições. Por fim, *Mancha Vermelha II* é uma composição criada em 1921.

Historicamente essas pinturas acompanham os processos históricos, *Macha Vermelha II* é o resultado do processo iniciado em 1916. Kandinsky observou os eventos da Revolução, pintou direta e indiretamente sobre eles, até que seu otimismo e sua tentativa de revolucionar a

arte fez com que fosse convocado para constituir parte do governo bolchevique, vinculado à área de arte e educação.

Se compararmos *Mancha Vermelha II* com *No Cinzento* é possível identificar mais clareza na construção das formas, principalmente as de 1921; as formas geométricas em 1921 são frutos de uma influência direta do suprematismo russo, afinal não se tratava mais do objeto artístico em si, uma vez que este era visto sobremaneira como uma pintura das operações mentais dos eventos históricos ou das ideias que perpassavam esses eventos. Essas operações eram guiadas pelos valores disseminados na revolução, em que a arte e a educação eram as amplificadoras dessas ideias. A geometrização dos construtivistas e suprematistas influenciou *Mancha Vermelha II*, afinal a geometrização significou a simplificação do signo estético para que a mensagem ficasse mais fácil de chegar ao seu espectador.

O elemento de maior importância é a estrutura geométrica do fundo, organizada sobre o contraste entre a superfície quadrangular uniforme, sobre a qual se destacam as figuras coloridas no centro e os ângulos variados que a circundam. A ideia de uma estrutura geométrica padronizadora, colocada sob elementos menores em primeiro plano, tem sua origem conceitualmente na progressiva utilização de formas grandes coloridas em segundo plano. (ESMANHOTTO *apud* DEMPSEY, 2011, p.101).

A importância da geometrização relaciona-se, principalmente, às influências das outras vanguardas russas que estavam em pleno desenvolvimento, afinal de contas: “Os artistas se tornam os geniais diretores do “espetáculo” entusiasmante da revolução [...]”. (ARGAN, 1992, p.326). Os artistas arquitetaram a utopia socialista e foram responsáveis por disseminar as ideias, mesmo que estas viessem por formas abstratas. *Mancha Vermelha II* é a crença de Kandinsky de que só podemos entender o mundo e os sujeitos contemplando o caminho espiritual, ou seja, psicológico. No desenvolvimento de sua teoria, as aleatoriedades são guiadas pela necessidade interior dos artistas, portanto, as cores falam, as formas falam, a mensagem é que nos parece complexa. *Mancha Vermelha II* é uma inflexão do que se tinha enquanto sociedade na Rússia em 1921 e no que poderia se tornar, principalmente, com as críticas enfrentadas pelo artista por seu programa de educação vinculado às questões psicológicas.

A obra *Mancha Vermelha II* é uma composição que envolve impressões visuais e improvisações artísticas para se tornar assim uma composição histórica. Ela nos mostra que o abstracionismo é menos sobre respostas e mais sobre novas perguntas, é sobre o processo de ressignificar a realidade quando ela sofre alguns abalos; desses abalos surgem formas de expressão que podem nos ajudar a compreender os processos históricos. A busca pelo novo guiou as sociedades até o colapso com a Primeira Guerra Mundial, o novo mostrou sua cara de

velho e seu poder de autodestruição. Esse caos fez com que o movimento revolucionário crescesse na Rússia, em meio as necessidades internas. A revolução aconteceu, o novo chegou para que o velho fosse quebrado, um processo no qual os experimentalismos foram fundamentais para criar uma alternativa de sociedade.

Essa nova sociedade guiou a população Russa durante grande parte do Século XX. Kandinsky foi o artista que buscou ressignificar essa nova realidade com uma nova forma de arte, propondo o abstracionismo. O abstracionismo foi para o Estado a possibilidade de arquitetar a alma do novo sujeito, garantir que as ideias defendidas fossem disseminadas, seja pela educação ou pela arte. Portanto, Kandinsky formula uma busca do sensível ao nos ofertar uma acervo documental composto por experiências, experimentalismos e contexto histórico em que vivia ou ao menos por uma interpretação sua. Suas pinturas consistiram na tentativa de imperar e de operar no mundo subjetivo, no universo espiritual de cada um. Essa busca pelo espiritual não levou Kandinsky a negar a realidade, ao contrário, o fez buscar novas formas de entender essa realidade que apontava no horizonte. O abstracionismo de Kandinsky foi uma tentativa de compreender o significado da transição daquele antigo mundo czarista na Rússia, para a possibilidade de uma utopia do proletariado por meio do socialismo. Destarte,

Conclui-se que Kandinsky não foi inovador somente ao contribuir para grande revolução estética representada pelas vertentes não-objetivas na arte, mas também pela qualidade de suas pesquisas. Revelou-se um pesquisador sério e comprometido, cujo mérito está em realizar uma difícil síntese, desafio ainda pertinente às pesquisas no campo da arte, ao promover investigações nas quais convergiram abordagens objetivas e, ao mesmo tempo, intuitivas, subjetivas, mantendo a especificidade do fenômeno artístico. Seu legado para as ciências humanas foi, então, esta transposição das fronteiras entre as disciplinas da arte e da psicologia numa composição plural e rica, semelhante a suas pinturas. (WEDEKIN; ZANELLA, 2016, p.83).

No descompasso com a realidade de uma Rússia que negava os valores antigos para a construção de novos, surgiu a proposta abstracionista de Kandinsky, como uma forma de arquitetar almas por meio de utopias e de ideias. Sua proposta lançava um desafio para a arte, pois era um desafio da própria história mediante ao novo que surgiu com a Revolução Russa. O abstracionismo, quando descontextualizado de seu processo histórico, passa a ser aleatório, pois se distancia por completo da realidade figurativa. A busca por historicizar esse movimento estético nos levou a Kandinsky e a sua tentativa de ressignificar a realidade.

A busca pelo sensível é a construção de um universo de possibilidades interpretativas. São impressões da própria biografia de Kandinsky e de suas andanças desde o século XIX até sua morte na metade do século XX; são leituras de suas improvisações artísticas ao buscar novas

formas de expressão e de entender o homem. Por fim, foi o processo de traçarmos uma composição histórica desse cenário de impressões e improvisações que resultou na criação de uma composição final: o resultado dessa pesquisa.

Para Kandinsky, o abstracionismo significou a possibilidade de criar uma linguagem que sintetizasse a nova sociedade. Ao final deste capítulo podemos entender que *a dança do sozinho*, proposta pelo abstracionismo, trata de uma realidade que não é física, mas sim da realidade das ideias, das utopias que reestruturam nações, de uma realidade não observável, necessariamente espiritual. Nas palavras do artista: “[...] quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu”. (KANDISNKY, 2015, p.59).

A Revolução Russa foi um processo de contradições, uma revolução que propôs uma dialética entre o velho mundo capitalista e o novo mundo socialista, resultando posteriormente na União Soviética. Kandinsky teve papel determinante ao mostrar que a arte é muito mais que um conjunto de pinceladas e cores, é sobre a construção de um universo de possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O abstracionismo proposto por Kandinsky, no início do século XX, foi uma tentativa de condensar as mudanças de um mundo novo que surgia no horizonte. Para o artista, a pintura sempre esteve relacionada à criação de um universo próprio, por isso mesmo, suas obras são registros da alma, do campo vasto que constitui a subjetividade de cada um. Essas obras configuram-se como a criação de mundos novos, porquanto partem da realidade material, ou seja, do contexto em que estão inseridas, não para representar a realidade diretamente, mas para ressignificá-los por meio das formas abstratas.

Quando pensamos em significado, a pintura abstrata nos lança um desafio: buscamos a representação figurativa do mundo e encontramos pontos, linhas e cores sem qualquer ligação direta com a realidade figurativa. Nessa pesquisa, utilizamos a história como guia, pois historicizando a produção artística de Kandinsky foi possível identificar as motivações de se romper com o realismo para propor uma nova forma de criação artística. O significado da obra abstrata está no conjunto em que ela é feita, pois, parte da subjetividade do artista que está inserido em um contexto histórico; a obra é o resultado da percepção do artista em relação à realidade.

Na Rússia pós revolução fez todo sentido pensar no abstracionismo como uma forma de ressignificar a nova realidade. Um dos grandes desafios da Revolução Russa era destruir um passado capitalista para construir uma nova sociedade por meio do socialismo. Ao longo da pesquisa, fica evidente o papel fundamental da arte na construção dessa sociedade proposta a partir de 1918. Um futuro surgia no horizonte, um mar de possibilidades surgia, era preciso saber nadar em meio a tantas probabilidades; o novo significava novas formas de sentir, de expressar e de existir. Para a Revolução significou a possibilidade de que a utopia socialista não operasse apenas na cúpula do seu partido, mas que chegasse a todas as pessoas.

Em 1918, a busca pelo novo significou a possibilidade de se redefinir (e reconstruir) os pilares da existência. É por meio da arte que se alcança a suspensão: aquele estágio em que a vida transcende o tédio e o sofrimento que lhe é comum. Kandinsky buscou desvelar a essência dos sujeitos, por meio de um mundo que ele chamou de espiritual, o qual agora parece-nos coerente nomeá-lo como subjetividade.

A subjetividades são os universos interiores que perpassam todas as pessoas. Somos construções únicas, um emaranhado de corpo, de vontade e de cultura, em que essa subjetividade como uma “vida interior” faz com que a existência seja vista de forma única para cada sujeito. Esse universo que possibilita a existência de uma vida interior (subjetividade) foi justamente o que Kandinsky tentou acessar. Suas obras são a tentativa de compor uma narrativa

desse mundo espiritual que constitui todos os sujeitos. Suas obras são, antes de tudo, experiências sensoriais. Somos aguçados pelo uso das formas e das cores, tudo ali converge a um caos ordenado, assim como a vida.

A tentativa de Kandinsky em sintetizar o espiritual do mundo por meio de suas obras, no contexto da Rússia revolucionária, nos faz pensar no ano de 2018 e na função da arte. Visto que suas obras não tinham o objetivo de homogeneizar a realidade ou o significado da existência, de modo oposto, buscavam a celebração das inúmeras possibilidades que o futuro poderia criar. Em meio ao conservadorismo que cresce no Brasil, pensar no abstracionismo como forma de entendimento da realidade nos faz lembrar da função básica da arte.

Arte é sobre a expressão humana por meio de signos estéticos. A estética é percepção pelos sentidos, ou seja, tudo aquilo que nos afeta, tudo que movimenta a nossa sensibilidade. Essa movimentação de sensibilidade por meio da arte é o que nos suspende do que já é rotineiro na existência e, o mais importante, a ampliação de mundo proposto pela arte abstrata é o que possibilita pensar na sensibilização com o outro. A alteridade é o pavor do discurso conservador, pois na alteridade, o outro existe, sem concessões ou anulações.

No contexto da sociedade brasileira, o discurso em vigência tenta homogeneizar os processos e, conseqüentemente, as pessoas. Essa violência faz com que a visão da história seja apenas daqueles que tiveram oportunidade de contá-la, é uma visão que oprime, violenta e mutila, condicionando as pessoas à noção de que a realidade é algo uno, ou seja, fixo e que seu significado não pode ser alterado. A proposta abstracionista é oposta, afinal, a realidade é uma construção que envolve um conjunto de significados e de subjetividades que parecem infinitos.

As obras são a tentativa de captar uma impressão do artista em meio a essa dança, enquanto espectadores somos afetados pelo desconforto ao observar o caos ordenado nessas pinturas. Esse caos, essa desordem e essa incerteza promovem reflexão, a reflexão promove entendimento e, o entendimento promove sensibilidade.

A história contada nas escolas ainda é, em sua maioria, o relato dos heróis. Os silêncios e vazios da narrativa histórica são negligenciados, visto que estão de acordo com o discurso em vigência. Historicizar o abstracionismo nos lança uma possibilidade de construir uma história por meio das sensibilidades. Afinal, a história dos heróis é uma história de relatos aos quais não nos sentimos parte integrante, não se trata de uma história com efetividade na prática, trata-se da obrigatoriedade de ter que saber sobre Lênin ou dos Romanov.

Ensinar história, por meio da arte, é uma forma de compreender os eventos através da sensibilidade. A arte revela silêncios, vazios que muitas das vezes as narrativas clássicas não conseguem acessar. Esses silêncios, vazios e sonhos são características humanas, portanto, se

aproximam da realidade de qualquer um. Partir da subjetividade das pessoas para a construção do conhecimento, é um caminho que parece mais viável e propício. O abstracionismo, enquanto experiência estética, já é um evento em si, quando pensado historicamente pode revelar utopias de uma sociedade em busca de um novo.

A Revolução Russa é ensinada em sua maioria de forma mitificada, ao longo da pesquisa foi apontado os caminhos da desmistificação. Entender que as contradições históricas são, em sua maioria, as motivadoras do processo revolucionário russo, contradições que ficam evidenciadas na obra *Domingo (Rússia Tradicional)* de Kandinsky. A Primeira Guerra Mundial foi o colapso de um velho mundo que germinava um mundo moderno, o ser fantasmagórico em *O Grito* de Edvard Munch é um prelúdio dos eventos que levam à Primeira Guerra Mundial em 1914. Deste modo, a arte não é a ilustração de um determinado tempo histórico, ela é a expressão do conjunto de sensações que constituem esses eventos.

Sendo assim, reconstruir a narrativa histórica por meio da arte é a possibilidade de afetar os sentidos, o que resulta no processo de humanização. Essa humanização nos garante a alteridade de perceber e viver em diferença pois, enquanto houver seres humanos, teremos universos que são criados de formas particulares. Logo, a história não pode ser a negação dessa realidade espiritual (subjetiva), deve ser sua celebração.

A busca pelo sensível foi a proposta de Kandinsky para compreender a sociedade no início do século XX, assim como para pintar o “novo” que surgia através do processo revolucionário russo. Na busca por esse sensível, não se esgota em Kandinsky, essa pesquisa é guiada pela tentativa de buscar novas formas de se entender a realidade por meio da sensibilidade; por isso, o uso da arte abstrata como fonte no processo historiográfico.

Para além de revelar a possibilidade de ressignificar a realidade, a arte abstrata é também um recurso didático possível ao ensino de história por contar os eventos da Primeira Guerra e da Revolução Russa pela ótica das subjetividades, o que nos evidencia um mundo que não é construído apenas pelos relatos heroicos, mas também pelas impressões históricas de cada um, que promovem improvisações visuais de si e do mundo, processo que resulta na criação das composições históricas que sintetizam o existir a partir de uma subjetividade que pertence a uma coletividade. Somos forjados pela história assim como determinamos o que será a história. Somos, portanto, como Kandinsky, artistas de nossas vidas, e nossas vidas o elemento primordial que faz existir a História.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Olga Ribeiro. A Sensibilidade estética na aprendizagem. In: ANPED SUL, 2016, Curitiba. **Anais....** Curitiba: Anped, 2016. p. 1 - 12. Disponível em: http://www.portalanped.sul.com.br/admin/uploads/2000/Aprendizagem_e_conhecimento/Comunicacao/12_21_54_3127.pdf. Acesso em: 30 ago. 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX**. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história: ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BLOM, Philip. **Anos vertiginosos: mudança de cultura no Ocidente – 1900-1914**. trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BORGES, Valdeci Rezende. História e literatura: algumas considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiânia - GO, v. 3, n. 1, p. 94-109, Junho 2010.
- BORTOLUCCE, Vanessa B. **A Arte dos regimes totalitários do século XX – Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre el estado**. Barcelona: Anagrama, 2014.
- CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea).
- CATELLI JUNIOR, Roberto. **Temas e linguagens da história: ferramentas para a sala de aula no ensino médio**. São Paulo: Scipione, 2009.
- CERRI, Luis Fernando. **Ensino de história e consciência histórica**. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética).

DÜCHTING, Hajo; KANDINSKY, Wassily. **Wassily Kandinsky, 1866-1944**: A revolução na pintura. Portugal: Taschen, 2000.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERRO, Marc. **A revolução russa de 1917**. Tradução de Maria P. V. Resende. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FIGES, Orlando. **A tragédia de um povo**. Tradução de Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1999.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FORTUNA, Marlene. **Arte abstrata**: uma comunicação peculiar. Os audiovisuais à serviço do abstracionismo. Brasília: Intercom, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/48663688187338732588981396661236493022.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2018.

FOUCAULT, Michael. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 3-21, jan. 2004. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2224>. Acesso em: 30 Ago. 2016

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GRECO, Patrícia Danza. Arte e revolução na Rússia bolchevique. **Revista SIBILA** Ano 18, Junho 2012. Disponível em < <https://sibila.com.br/cultura/arte-e-revolucao-na-russia-bolchevique/5319> > Acesso em: 30 Ago. 2017.

GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes. **“Do espiritual na arte” e a proposta da sonoridade nterior**. 2011. 90 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) – Programa de Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

HOBSBAWN, Eric J. **Tempos fraturados**. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo : Companhia das Letras, 2013.

- HOBBSAWN, Eric J. **A era dos impérios: 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOBBSAWN, Eric J. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOBBSAWN, Eric J. **A era do capital: 1848-1875**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Editora Companhia das Letras, 1995.
- HOLZWARTH, Hans Werner; TASCEN, Laszlo. **Arte Moderna**. Barcelona: Taschen, 2011.
- JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2007.
- JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- JUNIOR, Roberto Catelli. **Temas e linguagens da história: ferramentas para a sala de aula no ensino médio**. São Paulo: Scipione, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Denise. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- KANDINSKY, Wassily. **Olhar sobre o passado**. Tradução de Reginaldo Mazotti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- KANDINSKY, Wassily. **Kandinsky**. Tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. 18 ed. São Paulo: Abril, 2011. (Coleção Grandes Mestres).
- KARL, Frederick R. **Moderno e o Modernismo**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- KNAUSS, Paul. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura**, Uberlândia, v.8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF12/ArtCultura_12_knauss.pdf. Acesso em: 5 jun. 2016.
- LAURENTIZ, Sílvia. “Questões da Imagem” (2004). In: VALENTE, Agnus (Org.). **HÍBRIDA**. São Paulo, mai. 2005. Disponível em: [http://www.agnusvalente.com/hibrida/silvialaurentiz_texto_01.htm]. Acesso em: 05 nov. 2018.
- LE GOFF, Jacques. História. In: _____ **História e Memória**. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003, p. 1-171.
- LEITE, Lourenço. A Melancolia da Alteridade. **Melancolia**, Salvador, v. 1, n. 1, p.1-10, mar. 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/3451>. Acesso em: 4 jul. 2017.
- LUNATCHARSKI, Anatoli. **Sobre a Instrução e a Educação**. Tradução de Filipe Guerra. Moscou: Edições Progresso, 1988.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARABINI, Jean. **A Rússia durante a revolução de outubro.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MEIRA, Silva Miranda. **A imagem moderna: um olhar.** Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, história visual: Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p.11-36, abr. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2016

MENON JR, Walter Romero. **Espiritual e magia na arte.** A noção de Gênio na obra de Kandinsky. **DoisPontos**, São Carlos, v. 11, n. 1, 2014.

MOLINA, Ana H. Imagens como fonte de pesquisa sobre a educação. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., 2011, Londrina. **Anais...** Londrina Universidade Estadual de Londrina, 2011. p.220-230. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Ana%20Heloisa%20Molina%20_UEL_.pdf. Acesso em: 05 nov. 2018

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Revista de Pós-Graduação em Sociologia/ UNICAMP**, Campinas, v. 37/38, p. 25-56, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 08, p. 7-20, 1997.

NETTO, J. Teixeira Coelho; COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versões.** Cidade: Iluminuras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUCCI, Angela. **Os novos sistemas de ensino da arte: K. Maliévitch e a revolução artístico pedagógica na Rússia.** ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3., 2007. **Anais...** Campinas: IFCH/Unicamp, 2007. p.486-495.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PAIVA, Eduarda França. **História & imagens.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagens, Memória, Sensibilidades: territórios do historiador. In: PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy; RAMOS, Alcides (Org.). **Imagens na História.** São Paulo: Hucitec, 2008.

PETROVA, Evgenia; KIBLITSKY, Joseph (org). **Tudo começa num ponto**. São Paulo: Ed. Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.

PINHEIRO FILHO, Fernando. A noção de representação em Durkheim. **Lua Nova**, São Paulo, n. 61, p. 139-155, 2004. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 de novembro 2018.

PESSOA, Fernando; MOISÉS, Massaud. **O banqueiro anarquista e outras prosas**. São Paulo: Cultrix, 1988.

PULS, Mauricio. **O significado da pintura abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

READ, Herbert Edward; RABAÇA, Ana Maria; TEIXEIRA, Luís Filipe Silva. **A educação pela arte**. Lisboa: Edições 70, 1982.

READ, Herbert Edward; RABAÇA, Ana Maria; TEIXEIRA, Luís Filipe Silva. **Arte agora agora**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

REMOND, René. **O século XX: de 1914 aos nossos dias**. São Paulo: Cultrix, 2005.

RÜSEN, Jörn. **Aprendizagem Histórica: Fundamentos e Paradigmas**. Curitiba: W.A Editores, 2012.

RÜSEN, Jörn. **História Viva: Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: UNB, 2007.

SADDI, Rafael. O estado de suspensão na aprendizagem histórica: a força estética do conhecimento histórico na instauração de um momento sublime de consciência histórica. **Revista História Hoje**. 6, n. 12, p. 2016. Disponível em: <https://rhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/247/169>. Acesso em: 07 abr. 2018.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo: O amor, A Arte, A Moral, A Religião, A Política, O Homem e A Sociedade**. Tradução de José Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade de representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Unesp, 2003.

SEGRILLO, Angelo. **Os russos**. São Paulo: Contexto, 2013.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. O que estudam os estudos de cultura visual? *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, v. 7, n.2, p. 196-215, mai./ago.2014.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TONET, Ivo. A Revolução Russa e o resgate de uma perspectiva revolucionária. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 21, n. 38, p. 123-135, 2017.

TOSTES, Simone Parrela. **Arquitetura, Modernização, Modernidade e Modernismo**: os significados do moderno. *Revista Interpretar Arquitetura*, Ed.14, p. 15, 2009.

TREVISAN, Armindo. **A dança do sozinho**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

VELOSO, Manoel Antônio Carvalho. Expressionismo alemão: depressão e angústia na pintura. 2014. 43 f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Plásticas)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. Tradução de Maria Júlia Goldwesser. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WEDEKIN, Luana Maribele; ZANELLA, Andrea Vieira. L. S. Vigotski e o ensino de arte: "A educação estética" (1926) e as escolas de arte na Rússia 1917-1930. *Pro-Posições*, Campinas, v. 27, n. 2, p. 155-176, Aug. 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072016000200155&lng=en&nrm=iso>. Acesso 22 Agosto de 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.