

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A Música na Obra de Kandinsky

Maio de 2003
Filipa Gomes
Publicado em <http://www.arte.com.pt>

A Música na Obra de Kandinsky

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Artes Plásticas – Pintura

Lisboa

Maio de 2003

Filipa Gomes

E-mail filipa.gomes1@clix.pt

Índice

Introdução.....	3
Biografia de Kandinsky.....	5
Encontro com Schönberg.....	11
A cor e a forma em Kandinsky.....	17
Análise estética das <i>Composições</i>	23
Conclusão.....	57
Bibliografia.....	63

I INTRODUÇÃO

Com este trabalho pretende-se abordar a influência da música na obra de Kandinsky. Este tema articula-se com o ponto do programa que estuda a extracção de sentido dos símbolos estéticos e as teorias de representação disponíveis para tal. Em Kandinsky trataremos da forma (ponto, linha e plano) e da expressividade da cor. Neste caso, presentes nas obras que ilustram o trabalho de Kandinsky relacionado com a música.

Kandinsky começou por ser um pintor naturalista. Na sequência da sua viagem a Paris as suas pinturas começaram a ganhar mais cor e a perder organização.

Em 1913 já as suas obras não referenciavam quaisquer objectos do mundo físico, recebendo inspiração directa da música. Estas foram as primeiras pinturas totalmente abstractas que apareceram no mundo da arte moderna.

A influência que a música teve nas suas obras não pode ser subestimada. Desde muito cedo, Kandinsky esteve em contacto com ela. Os seus pais tocavam piano e cítara, tendo o próprio pintor aprendido a tocar piano e violoncelo. Esta influência chega inclusivamente a aparecer nos títulos das suas obras, *Impressões*, *Improvisos* e *Composições* e corresponde, respectivamente, a 3 grandes etapas da sua obra. Nas *Impressões* ainda estão presentes alguns elementos figurativos, os *Improvisos* traduzem reacções emocionais espontâneas e as *Composições* são abstracções construídas.

O talento de Kandinsky ultrapassou os constrangimentos da arte académica, tendo este começado a explorar as suas próprias ideias acerca da pintura – “ (...) apliquei faixas e gotas de cores sobre a tela com uma espátula e fi-las cantar com toda a intensidade que consegui.”¹

Kandinsky concluiu que a “necessidade interior”, que por si só inspirava a verdadeira arte, o estava a forçar a abandonar a imagem figurativa e a adoptar as propriedades não representativas da cor e da forma.

As *Composições* de Kandinsky são o culminar dos seus esforços na tentativa de criar a “pintura pura”, que teria o mesmo poder emocional de uma composição musical.

Kandinsky via as suas *Composições* como sendo o maior testemunho das suas ideias artísticas. Estas partilham diversas características tais como o grande formato, a consciência, o planeamento intencional da composição e a transcendência da representação pelo imaginário abstracto. Assim, tal como as sinfonias se apresentam como marcos na carreira de um compositor, as *Composições* de Kandinsky representam o culminar da sua visão artística, a dado momento da sua carreira.

¹ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art, Reminiscências*, p. 367

Em *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky afirmou:

A cor é um meio para exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é a tecla; o olho, o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas. O artista é a mão que, ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.

A sua forma de usar a cor baseou-se em estudos teóricos, associando o tom ao timbre, o matiz à altura e a saturação à intensidade. Chegou a afirmar que ao ver cor ouvia música.

Kandinsky relacionou-se com Schönberg, um compositor da época. Schönberg, com as suas pesquisas atonais, aspirou a libertar a composição musical de qualquer forma pré-estabelecida. Tal como este, também o pintor pretendeu libertar a sua pintura de todos os cânones até aí instituídos.

MÉTODO DE ABORDAGEM

Este trabalho será desenvolvido em seis capítulos:

1. Introdução
2. Biografia de Kandinsky
3. Encontro com Schönberg
4. A cor e a forma em Kandinsky
5. Análise estética das *Composições*
6. Conclusão

No capítulo dois, será apresentada uma breve biografia do pintor bem como o seu enquadramento no contexto cultural da época.

No capítulo três, abordaremos a relação de amizade que se estabeleceu entre Kandinsky e o compositor alemão Arnold Schönberg, analisando a forma como esta cooperação influenciou profundamente a obra do pintor.

No capítulo quatro estudaremos o pensamento estético-artístico de Kandinsky, a partir de alguns dos seus ensaios: *Ponto, linha, plano*; *O futuro da Pintura*; *Do espiritual na arte*. Neste capítulo será enfatizada a influência da música na transição da obra do pintor para a arte abstracta.

No capítulo cinco, analisaremos do ponto de vista estético alguns dos trabalhos mais significativos na obra do artista – as *Composições*.

Por último, no capítulo seis, tentaremos demonstrar como a música influenciou decisivamente o pensamento e a obra artística de Kandinsky.

BIOGRAFIA DE KANDINSKY

Entre os artistas de vanguarda que mudaram a História da Arte no início do século XX, o pintor Russo e teórico-esteta Wassily Kandinsky ocupa um lugar de destaque, ao ser frequentemente referido como o criador da pintura puramente abstracta, que rompeu com a tradição ocidental de representação de objectos reconhecíveis do real. A sua prioridade absoluta neste capítulo, como em muitos dos pioneiros na história, é questionável. Mas, nas suas pinturas e escritos imediatamente antes e depois da Primeira Guerra Mundial, ele foi certamente um dos mais eloquentes abstraccionistas europeus.

Wassily Kandinsky nasceu em Moscovo a 4 de Dezembro de 1866. A sua mãe era uma Moscovita cuja bisavó havia sido uma princesa Mongól. O seu pai nasceu em Kyakhta, uma vila Siberiana perto da fronteira Chinesa. Kandinsky cresceu com uma herança cultural parcialmente europeia e parcialmente asiática. A sua família era distinta, próspera e gostava de viajar. Ainda criança, Kandinsky viajou por Veneza, Roma, Florença, Cáucaso e Península da Crimeia. Em Odessa, onde os seus pais se radicaram em 1871, Kandinsky completou a escola secundária, tornando-se um artista amador que tocava piano e violoncelo. Tornou-se também, com alguns dos seus familiares, um pintor amador; posteriormente veio a lembrar-se disso como uma espécie de impulso para a abstracção, uma convicção adolescente de que cada cor tinha uma vida misteriosa própria.

Em 1886 começou a estudar direito e economia na Universidade de Moscovo, mas continuou a ter sentimentos estranhos sobre as cores quando contemplava a arquitectura da cidade e as suas colecções de ícones; mais tarde disse que aí se podiam encontrar as raízes da sua arte. Em 1888 a universidade enviou-o numa missão etnográfica à província de Vologda, no norte da Rússia. Ao regressar mostrou interesse pelo estilo garrido, não realista, da pintura folclórica russa.

Nesse mesmo ano, descobriu os Rembrandts do Hermitage de S. Petersburgo e completou a sua educação visual com uma viagem a Paris. Kandinsky completou a sua carreira académica recebendo em 1893 o grau de doutorado. Por esta altura já havia perdido grande parte do seu entusiasmo inicial pelas ciências sociais. No entanto, sentia que a arte era um luxo proibido a um Russo.

Após um período de ensino na faculdade, acabou por aceitar o cargo de director do departamento fotográfico de um estabelecimento de impressão, em Moscovo.

Em 1895 teve uma espécie de experiência profética: ao olhar uma das obras de Claude Monet, por momentos teve dificuldade em reconhecer o objecto em si, devido ao manchado de luz e cor impressionista. Foi aí que se questionou se não poderia ir mais longe, seguindo o mesmo caminho dos impressionistas, passando a olhar para os ícones russos com um olhar diferente, um olhar que já tendia para o abstracto.

No ano seguinte, ao aproximar-se o seu trigésimo aniversário, foi forçado a escolher entre várias carreiras que lhe eram possíveis. Ofereceram-lhe um lugar de professor de jurisprudência na Universidade de Dorpat, na Estónia. Naquilo que chamou uma decisão de agora ou nunca, Kandinsky recusou a oferta e embarcou num comboio para a Alemanha, com a intenção de se tornar um pintor.

Já tinha o ar sério que contribuiria, mais tarde, para o seu sucesso como professor. Era alto, entroncado, impecavelmente vestido e usava lunetas; tinha o hábito de andar de cabeça erguida, parecendo olhar o mundo de cima. Lembrava uma mistura de diplomata, cientista e príncipe mongól. Mas por enquanto, não passava de um estudante de arte um pouco mais velho do que era habitual, inscrito numa escola de arte privada, em Munique, organizada pelo pintor Anton Azbé. Aos dois anos de estudo sob a tutela de Azbé seguiu-se um ano de trabalho a solo e o seu envolvimento com a Academia de Munique na classe de Franz von Stuck, que já tinha uma reputação considerável enquanto pintor de alegorias. Entre os estudantes da escola de Azbé encontrava-se Alexey von Jawlensky, que já se inclinava para um caminho expressionista muito pessoal, após ter estudado em Moscovo com o pintor realista Russo Ilya Repin. Entre aqueles que pertenciam à Academia de Munique estava o pintor suíço Paul Klee, que desenvolvera o seu estilo inimitável de fantasia semi-abstracta.

Kandinsky saiu da academia com um diploma em 1900 atingindo, nos anos seguintes, um sucesso moderado como artista competente que seguia as tendências modernas. Teve como base o Realismo, tendo sido influenciado pelo Impressionismo, pelas linhas sinuosas e decorativas da Arte Nova, pela técnica pontilhista do Neo-impressionismo e pelas cores fortes e não realistas do Expressionismo Europeu e do Fauvismo Francês. Muitas vezes revelou que não havia esquecido os ícones de Moscovo e a arte folclórica de Vologda; por vezes incluía padrões de violentas nuances, que teriam deliciado os seus ancestrais asiáticos. Expunha com os grupos de vanguarda e em mostras não académicas que tinham lugar por toda a Europa.

Em 1903, em Moscovo, fez a sua primeira exposição individual a que se seguiram duas outras na Polónia. Entre 1903 e 1908 viajou da Polónia à Tunísia e de Paris regressou à Rússia, tendo passado temporadas de vários meses na Tunísia, em Itália, em Dresden, no subúrbio parisiense de Sèvres e em Berlim.

Em 1909, Kandinsky e a pintora alemã Gabriele Münter, com quem vivia desde 1902, compraram uma casa na cidade de Murnau, no sul da Bavária. Kandinsky trabalhava uma parte do seu tempo em Murnau e outra em Munique, iniciando o processo que levou à criação do seu estilo pessoal e finalmente à pintura puramente abstracta.

Gradualmente, as muitas influências que sofrera levaram-no a centrar-se na questão que havia estado no seu subconsciente desde pelo menos 1895, quando sentiu que a obra de Monet sobre um monte de feno comunicava algo que em nada se relacionava com o tema. O seu impulso para eliminar o monte

de feno não se devia a considerações estéticas. Ninguém era menos esteta, menos viciado na “arte pela arte” que Kandinsky. Nem ele era uma espécie de pintor nato que gozava as propriedades do óleo e dos pigmentos sem se preocupar com o seu significado. No seu livro *Do Espiritual na Arte*, que completou em 1910, enfatiza o que presente como uma necessidade de uma arte que nasça não do exterior mas de uma “necessidade interior”.

Na sua obra *Reminiscências*, publicada em 1913, refere: “Vi claramente à minha frente o perigo de uma pintura de tipo ornamental...”. Em suma, queria um tipo de pintura em que as cores, as linhas e as formas se libertassem da representação de objectos reconhecíveis, que considerava servirem apenas para distrair o espectador da verdadeira essência da obra. Pretendia que evoluíssem para uma linguagem visual capaz de, à semelhança da linguagem abstracta da música, exprimir conceitos gerais e provocar emoções profundas.

O projecto não era inteiramente novo. As analogias entre a pintura e a música haviam sido feitas muitas vezes; diversos filósofos tinham tentado codificar a suposta expressão das cores, linhas e formas e alguns esboços de artistas anteriores a Kandinsky, podiam competir pela honra de serem chamadas de primeiras obras abstractas. No entanto, nestes anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, Kandinsky foi o único que ‘atacou’ a arte figurativa.

Em 1909 já os Cubistas haviam criado visões fragmentadas e intelectualizadas da realidade que desconcertavam grande parte dos observadores comuns. Entre 1910 e 1914 a lista de artistas abstractos incluía os Russos Mikhail Larionov, Natalya Goncharova e Kazimir Malevich; o Suíço Augusto Giacometti; os Franceses Robert Delaunay e Fernand Léger; o Checo Frantisek Kupka; e o Alemão Piet Mondrian. Um exame das obras e das datas pode mostrar que Kandinsky não merece ser chamado, como por vezes é, o fundador da pintura não figurativa. Pelo menos não pode ser chamado o único fundador. No entanto, permanece um dos pioneiros de maior importância. Não existe um antecessor da sua obra teórica *Do Espiritual na Arte*, e nenhum investigador anterior a 1910, que tenha um trabalho tão coerente como o seu. Para além disso, no início só ele possuía a combinação essencial de razão e emoção que levavam ao misticismo. Kandinsky era um advogado treinado e um sociólogo, ao mesmo tempo capaz de ver cores quando ouvia a ópera *Lohengrin* de Wagner. O seu espírito académico não era imune ao fascínio dos conceitos abrangentes dos teosofistas. Segundo Klee, Kandinsky “Tinha o seu coração na cabeça”.

A tese de que Kandinsky foi o pioneiro da arte abstracta, que é universalmente aceite, assenta numa sua obra de 1910 conhecida por *Primeira Aguarela Abstracta*. No entanto, pesquisas posteriores feitas durante os anos 50, mostram que a obra acima referida é mais tardia e pode ser considerada um estudo para a *Composição VII*, sendo portanto um mero incidente no percurso artístico de Kandinsky.

Em *Montanha Azul* de 1908, a evolução para a arte não figurativa já se verifica; as formas são esquemáticas, as cores não naturalistas e o efeito geral é de uma paisagem de sonho. Em *Paisagem pontilhada* de 1909 é evidente uma

tendência semelhante, junta com o princípio do que pode ser chamado uma explosão da composição. Em 1910, o *Improviso XIV* já é, como o seu título musical sugere, uma obra praticamente abstracta; em 1910, a obra *Circundado*, mostra um tipo de pintura não decorativa, em que tendia para a inexistência de objectos reconhecíveis. Depois surgiram as obras mais importantes *Com o Arco Negro*, *Linhas Pretas* e *Outono*. Nestas pinturas, feitas entre 1912 e 1914, a maior parte dos historiadores de arte vê o auge da obra do artista.

A teorização de Kandinsky e o seu misticismo acompanharam a evolução do seu estilo. Em 1913, na sua obra *Rückblicke (Reminiscências)*, afirma:

Do meu ponto de vista, o domínio da arte separa-se cada vez mais do domínio da natureza, de tal forma que eu sinto cada um deles como um mundo separado. No entanto, só tomei consciência disso, pela primeira vez, este ano.» e acrescenta «Pintar é detonar um choque de mundos diferentes... Em termos de técnica, cada mundo surge como o cosmos surgiu, por meio de catástrofes que, começando com os gritos caóticos dos instrumentos, acabam com a sinfonia a que chamamos música das esferas.

Não surpreende que se diga que Kandinsky, em conversa com os seus amigos, muitas vezes filosofava tanto que estes não conseguiam acompanhar a sua linha de pensamento.

Kandinsky foi um animador activo do movimento vanguardista de Munique, *Neue Künstlervereinigung*, Associação de Novos Artistas. Depois de um desentendimento com este grupo, Kandinsky e o pintor Alemão Franz Marc, fundaram em 1911, uma organização rival que se chamou *Der Blaue Reiter*, ou *O Cavaleiro Azul*, nome que derivou de uma obra homónima de Kandinsky. Os objectivos desta organização reflectiam o seguinte pensamento filosófico do artista:

Na Der Blaue Reiter pretende-se dar expressão aos impulsos interiores, em cada forma que provoca uma reacção íntima no espectador. Procuramos hoje, por trás do véu da aparência externa, os elementos escondidos que nos parecem mais importantes do que os descobertos pelos impressionistas.

Também pertenceram a este movimento Paul Klee e o jovem artista alemão Auguste Macke. Este movimento desintegrou-se com o surgir da Primeira Guerra Mundial, mas na sua curta vida teve um papel muito importante no desenvolvimento da arte moderna. Nas exposições que promoveu em Munique, em 1911 e 1912, deu aos alemães a oportunidade de ver o trabalho de artistas como Delaunay, Enri Rousseau, Larionov, Goncharova, Georges Braque e, na sua vertente de pintor, o compositor Arnold Schönberg. O almanaque *Der Blaue Reiter*, um volume de ensaios e reproduções, apresentava material sobre música moderna e arte visual moderna, primitiva, popular, medieval e oriental.

Em 1914, quando a Primeira Guerra Mundial foi declarada, Kandinsky separou-se de Gabriele Münter e voltou à Rússia. O seu casamento de juventude com

uma prima, havia sido dissolvido em 1910, após um longo período de separação. Em 1917 casou com uma jovem Moscovita, Nina Andreevskaya. Embora tivesse mais de 50 anos e a sua noiva fosse muitos anos mais jovem, o casamento foi muito bem sucedido, tendo ele assentado em Moscovo com a intenção de se reintegrar na sociedade Russa. Esta intenção foi encorajada pelo novo governo soviético que ansiava ganhar a colaboração dos artistas “avant-garde”.

Em 1918 tornou-se professor da Academia de Belas-Artes de Moscovo. A sua auto-biografia *Rückblicke* foi traduzida para Russo e publicada pelas autoridades municipais de Moscovo. Foi também em 1918 que criou o Instituto da Cultura Artística, tornou-se director do Museu de Pintura de Moscovo e ajudou a organizar vinte e dois museus por toda a União Soviética. Em 1920 ascendeu a professor da Universidade de Moscovo tendo sido homenageado pelo Estado. Em 1921 fundou a Academia Russa das Ciências Artísticas. Por esta altura o governo soviético começou a afastar-se da arte vanguardista e a aproximar-se do social realismo. Portanto, no final desse ano, Kandinsky e a sua esposa deixaram Moscovo dirigindo-se para Berlim.

Apesar da guerra, da Revolução e dos deveres oficiais, Kandinsky teve tempo para pintar durante a sua estadia na Rússia, e mesmo para iniciar uma transformação drástica na sua arte. Enquanto que no seu trabalho em Munique, até 1914, ainda se encontram alusões ocasionais a paisagens, as telas e aguarelas dos seus anos de Moscovo mostram uma determinação para serem completamente abstractas. Também demonstram, possivelmente pela influência de Malevich e dos Construtivistas Naumgabu e Antoine Pevsner, uma tendência crescente para abandonar o primitivo estilo espontâneo, lírico e orgânico, a favor de uma aproximação deliberadamente racional e construtivista. A mudança é evidente em pinturas como: *Linha Branca* e *Segmento Azul*.

Por estes tempos Kandinsky já tinha uma reputação internacional como pintor. No entanto, esteve sempre interessado em ensinar, primeiro como professor de direito e economia, quando se licenciou, depois como mestre de uma Escola de Pintura que organizou em Munique e, mais tardiamente, como professor da Universidade de Moscovo. Assim, não hesitou quando em 1922 lhe ofereceram um cargo de professor em Weimar, na já famosa Escola Bauhaus. A princípio os seus deveres estavam muito afastados da sua actividade pessoal, pois esta escola não se preocupava com a formação de pintores no sentido tradicional da palavra. Os temas das suas aulas versavam a análise da forma e um curso sobre cor. Só em 1925, quando a escola se mudou de Weimar para Dessau, passou a leccionar uma cadeira sobre pintura livre. Apesar da natureza rotineira do seu trabalho lectivo, apreciou a vida na Bauhaus e considerou-a muito agradável. Entre os professores encontrava-se o seu velho amigo Paul Klee, o cubista americano Lyonel Feininger, o pintor abstracto alemão Joseph Albers, o construtivista Húngaro László Moholy-nagy, o arquitecto e designer Húngaro Marcel Breuer e o arquitecto americano Walter Gropius, que foi o director da escola até 1929. O clima na escola era de um pólo de investigação e de trabalho artesanal combinado com um certo grau de puritanismo estético.

Kandinsky respondeu a este clima continuando a evoluir na direcção da abstracção geométrica, mas com um dinamismo e gosto por um espaço pictórico cheio de detalhes que lembrava a sua técnica de “sweeping-gesture”. Apesar dos círculos e dos triângulos se terem tornado as suas formas dominantes, combinavam-se com setas, espigões e grelhas de uma forma que desafiava os conceitos da Bauhaus sobre a pureza da geometria euclidiana. As cores por vezes sugeriam a arte popular russa e outras vezes a arte asteca. As obras típicas deste período são: *No Círculo Negro*, *Um Centro*, *Amarelo*, *Vermelho e Azul*, *Três sons* e *Sobre os Pontos*. Embora este período da sua carreira tenha ferverosos admiradores, a maioria dos historiadores de arte tem reservas sobre a falta de espontaneidade destas obras que muitas vezes eram usadas para ilustrar as suas teorias.

Nestes anos Kandinsky continuou a desenvolver a sua teoria e publicou o segundo tratado importante *Punkt und Linie zu Fläche* (*Ponto, Linha e Plano*). No seu primeiro tratado, *Do Espiritual na Arte*, enfatizou a capacidade de expressão das cores comparando, por exemplo, o amarelo com o som agressivo do trompete e o azul com o som celestial do órgão. Agora, com o mesmo espírito, analisou os efeitos dos elementos do desenho, interpretando uma linha horizontal como fria e uma vertical como quente. Manteve uma fé mística na possibilidade de se criar uma linguagem visual abstracta; em 1931 escreveu:

O impacto de um ângulo agudo de um triângulo num círculo produz um efeito tão poderoso como o dedo de Deus a tocar o dedo de Adão na obra de Miguel Ângelo; e se os dedos não são só anatómicos ou fisiológicos, mas algo mais, um triângulo ou um círculo significam algo mais do que geometria.

Apesar de se ter tornado cidadão alemão em 1928, emigrou para Paris quando em 1933 a Gestapo forçou a Bauhaus a fechar. A última das suas obras alemãs é a soberba *Desenvolvimento em Castanho*, cujo título provavelmente alude às tropas nazis de camisas castanhas que encaravam a arte abstracta de Kandinsky como degenerada.

Viveu os últimos onze anos da sua vida num apartamento dos subúrbios de Paris em Neuilly-sur-Seine, naturalizando-se cidadão francês em 1939. Neste período final a sua pintura, a que preferia chamar “concreta” em vez de abstracta, tornou-se uma síntese do estilo orgânico do período de Munique, com o estilo geométrico do período da Bauhaus. A linguagem virtual que ambicionava desde 1910 transformou-se numa colecção de sinais que mostravam mensagens quase decifráveis, escritas em pictogramas e hieróglifos. Muitos dos sinais pareciam larvas aquáticas mas por vezes aparecia uma mão figurativa ou uma face humana. As obras representativas deste período são *Violeta Dominante*, *Curva Dominante*, *Quinze* e *Moderação*. A produção destes trabalhos foi acompanhada pela escrita de ensaios em que o artista enfatizava a alegada falta do positivismo moderno e a necessidade de percepção daquilo que nomeava por “O carácter simbólico das substâncias Físicas”.

Kandinsky morreu a 13 de Dezembro de 1944 em Neuilly-sur-Seine.

ENCONTRO COM SCHÖNBERG

A 2 de Janeiro de 1911, Kandinsky assistiu a um concerto de Schönberg na companhia de Franz Marc, Alexei Jawlensky e Marianne Werefkin, entre outros. O programa incluía performances do *Quarteto de Cordas* de Schönberg em Ré maior (opus 7) e em Fá sustenido (opus 10), cinco peças das obras opus 2 e opus 6, e as *Peças para Piano* (opus 11).

Foi após este primeiro contacto com a obra do compositor que Kandinsky lhe resolveu escrever. A primeira carta surgiu a 18 de Janeiro de 1911:

No seu trabalho atingiu aquilo que eu, de certa forma, tenho esperado na música. O progresso independente ao longo dos seus próprios destinos e a vida independente das vozes individuais nas suas composições, é exactamente aquilo que tenho tentado encontrar na minha obra pictórica. Nos tempos que correm, nota-se uma grande tendência na pintura para descobrir novas harmonias por meios construtivos, onde o ritmo é contruído de forma quase geométrica. O meu instinto e esforço próprio apenas suportam estas tendências a metade. Construção é o que tem faltado na pintura recente e é bastante positivo que esteja agora a aparecer. Mas eu penso de forma diferente acerca deste tipo de construção. Estou certo de que esta harmonia moderna não será encontrada de forma geométrica, mas sim de uma forma que se oponha à geometria e à lógica. E esta forma é a da dissonância na arte, na pintura, tal como na música. E a dissonância de hoje, na pintura e na música, será a consonância de amanhã.²

Schönberg e Kandinsky encontraram-se pela primeira vez a 14 de Setembro de 1911. Na realidade já se haviam encontrado mentalmente, isto é, em campos artísticos, no começo do ano.

É extremamente importante que Kandinsky, após ter ouvido as extraordinárias novas composições de Schönberg, lhe tenha escrito uma carta, quase imediatamente, reflectindo sobre os aspectos fundamentais do seu processo artístico, não em termos de pintura ou música, mas de pintura e música.

A sua reacção indica o grau no qual a evocação artística e reflexão entre artistas no limiar da abstracção, não eram mais do que dois lados da mesma moeda. Também indica em Kandinsky uma disposição para alcançar e apreender a importância fundamental da música de Schönberg, que lutou durante décadas para ser aceite.

A carta do pintor afirma-se como um ensaio de recepção teórica, apontando a prontidão de Kandinsky para a comunicação estética e intelectual, bem como para a consequente troca de informação sobre tais assuntos.

² AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*; Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. *Letters*, p. 21

A ideia de que a dissonância não era mais do que uma ‘remota consonância’ foi prefigurada num poster feito para o concerto de Janeiro, no qual pequenos excertos do capítulo ‘Oitavas e Quintas Paralelas’ do *Tratado da Harmonia* de Schönberg, foram graficamente apresentados.

Estes excertos teóricos, que foram apropriados pelo promotor do concerto para um cartaz apelativo, foram rapidamente tomados como palavra de ordem para o grupo de pintores vanguardistas do âmbito de Kandinsky. A sua reação foi imediata, obtendo, traduzindo e publicando o texto como parte integrante do catálogo para uma exposição de artistas Russos, organizada por Vladimir Aleksejeff Izdebskij em Odessa, Kiev e S. Petersburgo, nos anos de 1910 e 1911.

Foi precisamente esta interpretação de dissonância que exerceu um papel crucial na concepção da obra teórica de Kandinsky *Do Espiritual na Arte*, publicada em 1911. Refere-se explicitamente aos excertos do *Tratado da Harmonia* de Schönberg:

*O compositor vienense Arnold Schönberg segue solitário esta via, reconhecido apenas por raros e entusiastas admiradores. Este ‘charlatão’, ‘ávido de publicidade’ e ‘inapto’, escreveu no seu ‘Tratado da Harmonia’: ‘...qualquer acorde, qualquer progressão musical é possível. Mas hoje também pressinto que existem certas condições que me impõem o emprego desta ou daquela dissonância’.*³

Tanto o compositor como o pintor confessaram que nesse tempo, os seus escritos não passavam de ‘primeiros passos’. Kandinsky afirma:

*Da definição da nossa actual Harmonia deduz-se que na nossa época é mais difícil que nunca a elaboração de uma teoria perfeita e acabada, a criação de um baixo contínuo (pictórico) da pintura.*⁴

As afirmações de Kandinsky ressoam nas de Schönberg, que enfatiza no final do seu *Tratado da Harmonia*:

*Por muito que teorize neste livro – em parte para refutar falsas teorias – sou forçado a expandir concepções limitadas e restritivas para poder incluir os factos (...) Mas não para instituir leis eternas (...) Portanto, posso abster-me de avaliar esteticamente estas novas harmonias.*⁵

³ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, pp. 43 e 44

⁴ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 99

⁵ Arnold Schönberg, *Tratado da Harmonia*, pp. 11 e 417

Em conclusão, Schönberg afirma que as “melodias tímbricas” representam a última e grandiosa façanha da sua pesquisa:

*Melodias tímbricas! Quão apurados os sentidos capazes de as compreender! Quão grandioso o desenvolvimento do espírito capaz de encontrar prazer em algo tão subtil! Em tal domínio, quem se atreve a pedir teoria!*⁶

A relutância em teorizar, partilhada pelos dois artistas, corresponde à sua forma particular de lidar com os problemas estéticos na música e na pintura. Focaram a sua atenção naquilo que Kandinsky descreve como “... ponderação do valor interior dos elementos materiais”.⁷

Hoje em dia existe na música uma certa tendência para reprimir o uso do termo ‘material’, no sentido que é apresentado por Theodor W. Adorno. É necessário estar ao corrente dos problemas inerentes na severidade das tendências históricas de acordo com a concepção de Adorno, e no seu entendimento da ‘dialéctica’ no material, que se poderia posicionar contra a liberdade artística. A definição de Adorno de material artístico tem como base a liberdade atonal de Schönberg, mas a aproximação artística de Kandinsky tem afinidades com a noção de Adorno de material na arte.

Para Kandinsky e Schönberg, tal tornou-se um ímpeto poderoso na materialização da progressão para uma nova corrente vanguardista na arte. De acordo com Kandinsky:

*...cada arte traz em si mesma a semente do futuro e desperta as cordas da alma (...). A arte é o profeta do futuro e um líder (...). Esta viagem, num caminho quase esquecido de revelações proféticas, teve lugar quase simultaneamente em várias outras artes.*⁸

Schönberg afirmou:

*As leis próprias dos génios (...) são as leis das gerações futuras.*⁹

O estado histórico do material determina a consciência artística de Kandinsky, que é demonstrada em muitos detalhes da sua obra teórica *Do Espiritual na Arte*.

⁶ Arnold Schönberg, *Tratado da Harmonia*, p. 422

⁷ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 77

⁸ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Whither the “New” Art, p. 100

⁹ Arnold Schönberg, *Tratado da Harmonia*, p. 325

A “ponderação do valor interior dos elementos materiais” sugere uma avaliação das qualidades históricas dos materiais que foram desenvolvidas e sedimentadas.

A “*sonoridade interior*” das cores e das formas e os seus valores estruturais, são tomadas como medida da qualidade artística e aplicadas ao desenvolvimento do material na pintura – tal acontece nas obras de Delacroix, Cézanne, Monet, Matisse, Picasso, Manet, Van Gogh e Gauguin, entre outros.

O exame minucioso de material artístico feito por Kandinsky é demonstrado nas comparações que faz entre as qualidades do material pictórico e as do musical. Os músicos usavam sons e combinações de sons de uma forma tal que a pintura desse tempo apenas podia sonhar.

A principal meta de Kandinsky foi criar na pintura uma linguagem pictórica que pudesse ser comparada à da música:

*Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música o consegue. Compreende-se assim que o artista se volte para ela e que se esforce por descobrir e aplicar processos similares. Daí, a existência em pintura da actual procura de ritmo, da construção abstracta, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor.*¹⁰

No entanto, o próprio Kandinsky afirmou:

*Eu não pretendo pintar música.*¹¹

Schönberg escreveu a Kandinsky:

*Li o seu livro, Do Espiritual na Arte, de uma ponta à outra, e lê-lo-ei novamente. Considero-o agradável a um nível extraordinário, pois concordamos em quase todos os pontos fundamentais.*¹²

Podemos assumir que foi a atenção especial que Kandinsky deu à questão do material artístico que conquistou a aprovação de Schönberg, especialmente porque o pintor deu particular ênfase à função catalítica do material na música,

¹⁰ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, pp. 49 e 50

¹¹ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art, Cologne Lecture*, p. 400

¹² AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*, p. 16

na sua noção de “ponderação do valor interior dos elementos materiais” na pintura.

No seu esforço de investigação da “sonoridade interior” do material, que causa “vibrações na alma”, Kandinsky foi além do que pensou alcançar, na expansão das suas próprias experiências subjectivas com cores, formas e relações de cores e formas coloridas – mantendo sempre a sua experiência da música em foco. O conhecimento de Kandinsky ao nível da literatura, bem como os seus esforços de introspecção, são descritos numa carta que o artista escreveu a Gabriele Münter em 1915:

Primeiro, farei diferentes testes de cor: Estudarei o escuro – azul profundo, violeta profundo, verde profundo, etc. Vejo as cores diante dos meus olhos regularmente. Por vezes, imito com os meus lábios os sons profundos do trompete – depois visualizo várias misturas profundas, que a palavra é incapaz de conceber, e que a paleta vagamente reproduz.¹³

Os problemas do material foram reanimados pela sensibilidade de cada artista perante a arte de outro. A arte do outro funcionava como um catalizador para a orientação criativa de cada artista, intensificando os desafios de uma nova construção.

Em *Do Espiritual na Arte* Kandinsky dá algumas explicações acerca da composição:

Expressões formadas de modo idêntico, mas que são elaboradas lentamente, foram reprimidas, examinadas e longamente trabalhadas, a partir dos primeiros esboços, de um modo quase pedante. Dou-lhes o nome de Composições. A inteligência, o consciente, a intenção lúcida, o objectivo preciso desempenham aqui um papel fundamental; em última análise, o que importa não é o cálculo, mas sim a intuição.¹⁴

Quando Kandinsky descreve o acto de transformar as “expressões” pela “...inteligência, o consciente, a intenção lúcida, o objectivo preciso...”, explicitamente para construir uma composição, podemos entendê-lo como uma espécie de diálogo que surge no seguimento do processo de criação artística; um diálogo que lhe permite controlar as forças em jogo, de modo a alcançar um equilíbrio composicional. Este pensamento aproxima-se da posição de Schönberg no seu *Tratado da Harmonia*:

Invenção, mas não cálculo! Um ente pode compôr em pensamento, mas não deverá observar deliberadamente o que o outro pensa.¹⁵

¹³ AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*, p. 16

¹⁴ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 123

¹⁵ Arnold Schönberg, *Tratado da Harmonia*, p. 395

Para Kandinsky o *Tratado da Harmonia* de Schönberg e a correspondência que manteve com o mesmo, complementaram a sua obra teórica *Do Espiritual na Arte*. Para Schönberg, também *Do Espiritual na Arte* e a correspondência que manteve com Kandinsky foram complementos importantes para o seu *Tratado da Harmonia*.

Para terminar, ilustrando a grande admiração que Kandinsky nutria pela música:

*Depois da música, a pintura é a segunda das artes impensável sem construção, o que hoje em dia ainda se verifica. Portanto, a pintura atingirá o nível mais alto de arte pura, ao qual a música já chegou há vários séculos.*¹⁶

¹⁶ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art, The Battle for Art*, p. 107

A cor e a forma são os veículos fundamentais do conteúdo pictórico, sendo objectivo fundamental de Kandinsky alcançar a harmonia última destes meios da maneira que melhor pudesse reflectir o sentimento interior e a beleza do novo espiritual. Por isso, nos trabalhos por si realizados entre 1909 e 1914, obscureceu e disfarçou o sujeito, que deste modo podia ser abstraído e transformado, através de meios tais como sinais e símbolos importados das artes tribais ‘primitivas’ ou das culturas camponesas. Reforçou também a sua tendência inata para o uso da cor como forma primária de expressão. Tal como preconiza nos textos dos artigos e livros que publicou, Kandinsky compôs os quadros de tal forma que eles constituíam um exemplo requintado da mais pura pintura, ao mesmo tempo que se tornavam num repositório do seu inconsciente e íntimo espiritual – a expressão da sua “necessidade interior”.

Para melhor compreender a cor e a forma na obra pictórica de Kandinsky é essencial o estudo dos seus trabalhos teóricos mais importantes: *Do Espiritual na Arte* e *Ponto, Linha, Plano*.

Do Espiritual na Arte representa o resultado da pesquisa de um novo sistema de representação do ponto de vista estético-formal.

A pintura de Kandinsky chegou à abstracção através da concepção de uma realidade mística baseada na “necessidade interior”, que assentava em relações intuitivas de formas e cores por analogia com os sons musicais.

O artista considerava que a música era a arte que melhor exprimia a vida espiritual de um criador. Através dos meios musicais o artista não pretende representar fenómenos da natureza mas sim exprimir o seu universo interior, dando vida própria aos sons. Para Kandinsky a música era a mais imaterial das artes portanto, esforçou-se por descobrir processos similares que pudessem aplicar-se no campo da pintura. Estudou o ritmo, a construção abstracta, a repetição dos tons coloridos e o dinamismo da cor.

A pintura tem a vantagem de dar ao espectador uma impressão instantânea do conteúdo global da obra, ao contrário do que se passa na música, que implica uma apreciação com uma duração definida. Por outro lado, a música, para se exprimir, não está dependente da representação da natureza. Já a pintura, no tempo de Kandinsky, ainda tinha como objectivo primordial a representação do real. Kandinsky pretendia analisar os meios e formas pictóricas e usá-las com objectivos exclusivamente estéticos, abstraindo-se da representação do real.

Continuando a estabelecer um paralelismo entre a pintura e a música, Kandinsky defendeu que é muito difícil a elaboração de uma teoria perfeita, com regras fixas, para a pintura, porque isso conduziria ao academismo. A música tem a sua gramática própria, que é suficientemente abstracta e flexível para poder acompanhar a evolução dessa arte ao longo dos tempos e ser sempre utilizada como uma espécie de dicionário de referência. Para a pintura seria necessário contruir uma estrutura semântica (campo de referência) e uma

estrutura sintática (esquema de agrupamento dos símbolos) que possibilitasse o mesmo grau de abstracção e flexibilidade que existe na música.

Segundo o artista, um trabalho metódico permite-nos estabelecer um dicionário de elementos, e consequentemente um tratado de composição que ultrapasse as particularidades das distintas artes e seja válido para a “arte” em geral.

O grau em que Kandinsky via a cor como o veículo para a transmissão da qualidade e conteúdo espirituais na pintura está bem claro em *Do Espiritual na Arte*, obra em que dedica três capítulos a este tópico. No capítulo ‘Efeitos da Cor’, Kandinsky demonstra o seu conhecimento do modo como as diferentes cores afectam a resposta emocional do espectador e de como o seu poder psíquico resulta em “vibrações especiais da alma”. Acreditando que as cores ultrapassam o sentido da visão, escreve acerca do “cheiro das cores” e do seu som.

Ainda em *Do Espiritual na arte*, Kandinsky analisa a cor e conclui que esta provoca emoções no espectador:

*As cores claras atraem o olhar e retêm-no. As claras e quentes fixam-no ainda com mais intensidade; tal como a chama que atrai o homem com um poder irresistível, também o vermelhão atrai e irrita o olhar. O amarelo limão vivo fere os olhos. A vista não o suporta. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente de uma trombeta. O olhar pestaneja e abandona-se às calmas profundezas do azul e do verde. (...) Fala-se correntemente do “perfume das cores”, ou da sua sonoridade. Esta sonoridade é de tal maneira evidente, que ninguém pode encontrar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas de um piano ou entre a voz de um soprano e o vermelho lacado de escuro.*¹⁷

Para Kandinsky, intuitivamente, a cor tem uma força real sobre todo o ser humano, que ainda estava mal estudada. Afirmava inclusivamente:

A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.

*A este fundamento, chamaremos o Princípio da Necessidade Interior.*¹⁸

Ao isolarmos uma cor, podemos analisá-la segundo duas perspectivas principais: se é quente ou fria e se é clara ou escura. A temperatura da cor traduz a sua qualidade para se aproximar ou afastar do espectador. A segunda propriedade acentua ou esbate esse efeito. A teoria das cores de Kandinsky é um dos recursos para criar a ligação entre o momento actual e o momento seguinte. Segundo o artista, tentamos captar e assimilar o momento actual mas

¹⁷ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, pp. 58 e 59

¹⁸ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 60

rapidamente somos projectados para o momento seguinte. O tempo e o espaço em que nos situamos acaba por nunca ser real porque somos sempre influenciados por um novo elemento que surge.

Nas suas teorias, escritos e obras Kandinsky transmitiu maior poder evocativo à cor do que à forma, embora aquilo a que chama uma “composição puramente pictórica” só possa ser alcançada através da combinação apropriada da cor e da forma. No entanto, de acordo com Kandinsky, é a cor que tal como o som, é a porta com acesso directo à alma. A forma, quer seja o delinear de um objecto ou a divisão abstracta de um espaço ou de uma superfície, interage sempre com a cor.

*... o valor de uma certa cor é sublinhado por uma dada forma e atenuado por outra. As cores agudas têm uma maior ressonância qualitativa nas formas pontiagudas, (como, por exemplo, o amarelo num triângulo) (...) Cada forma tem portanto um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo...*¹⁹

A cor não se pode conceber sem estar ligada à forma, colorindo-a. O simbolismo da cor em Kandinsky é muito específico; ele associa, por exemplo, o vermelho à vibração espiritual causada por uma chama, ou quando numa tonalidade diferente, ao sangue. Assim, o efeito psicológico pode ser estimulante ou doloroso, podendo ser realçado por uma forma circular, triangular ou quadrada. Por exemplo, nas *Composições*, as diferentes combinações de cor e arranjos de formas proporcionam a correcta percepção do estado de espírito que preside nos quadros, enquanto as imagens se escondem sob formas ostensivamente abstractas.

Na obra *Ponto Linha Plano*, Kandinsky aprofunda o estudo da forma e dedica-se à análise dos seus dois elementos fundamentais: o ponto e a linha. O ponto é examinado primeiramente como elemento abstracto, geométrico e não materializado, do qual decorrem todas as formas.

Segundo Kandinsky o ponto geométrico evoca o laconismo absoluto mas, no entanto, fala. A ressonância do silêncio é tão forte que as outras propriedades do ponto estão abafadas. O ponto é a forma mais concisa. A recusa do ponto se mover num plano ou para lá dele reduz ao mínimo o tempo necessário para a sua percepção, de tal forma que o elemento-tempo se encontra praticamente excluído. Em analogia com a música, o ponto corresponde à breve percursão do tambor ou de qualquer outro instrumento de percursão.

A análise acima referida diz respeito ao ponto imóvel porém, se existir uma força proveniente do exterior que incida sobre o ponto, arrastando-o e empurrando-o numa qualquer direcção, resulta um novo ser, com vida autónoma, e obedecendo a outras leis, que é a linha.

¹⁹ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 65

A linha geométrica é o rasto do ponto em movimento. Em suma, todas as formas lineares podem ser agrupadas nos dois casos seguintes:

1. *acção de uma força e*
2. *acção de duas forças:*
 - a) *efeito alternado de duas forças, única ou repetida;*
 - b) *efeito simultâneo de duas forças.*²⁰

A acção de duas forças alternadas sobre o ponto tem como resultado uma linha quebrada e a acção de duas forças simultâneas tem como resultado uma linha curva. A linha resulta do movimento do ponto, que se define pela tensão e pela direcção.

O elemento tempo está presente na linha, visto o comprimento corresponder a uma noção de duração. No entanto, seguir uma linha recta ou uma curva corresponde a durações diferentes, mesmo que o comprimento das duas seja igual, visto a duração ser mais longa se a linha for curva.

Segundo o artista, tanto na música como na pintura, a linha é o modo de expressão predominante e afirma-se pelo volume e pela duração.

A escrita musical não é mais do que uma combinação de pontos e de linhas, sendo a duração dada pela cor do ponto e pelo número de colcheias e a altura dada pelo número de linhas que lhe servem de base.

A linha mais simples é a recta, de que existem três espécies: linha horizontal, linha vertical e linha diagonal.

A linha horizontal é a base de sustentação fria. A linha vertical corresponde a uma infinidade de movimentos quentes. A linha diagonal é uma união em partes iguais do quente e do frio, e portanto corresponde aos movimentos frios-quentes.

Todas as outras linhas rectas não são mais do que desvios da diagonal, variando na inclinação para o quente (vertical) ou para o frio (horizontal), o que determina a sua “sonoridade interior”.

O conjunto de todas as linhas rectas com um centro comum representa uma nova forma – o círculo.

As linhas rectas livres, sem centro comum, têm uma relação mais frouxa com o plano e por vezes parecem atravessá-lo.

Acabámos de analisar as linhas separadamente e estudar as suas características no entanto, numa obra as linhas surgem em grupos, interagindo entre si, sendo necessário classificar as suas combinações para a análise de composições mais complexas.

²⁰ Wassily Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano*, p. 61

Kandinsky faz uma analogia entre o ritmo das combinações de linhas e a repetição de compassos numa melodia.

Se pretendermos comparar as linhas verticais e horizontais com as cores, Kandinsky afirma que a linha vertical é representada pelo branco (quente) e a horizontal pelo preto (frio). A diagonal faz-se representar pelo vermelho e a linha recta livre pelo amarelo ou pelo azul.

Na teoria da forma de Kandinsky, o triângulo corresponde ao amarelo, o quadrado ao vermelho e o círculo ao azul.

Existe uma interacção entre as formas isoladas e o conjunto das outras formas, que criam a composição global da obra. Por outro lado, a cor adiciona-lhe possibilidades ilimitadas.

Kandinsky estudou também o plano original, ou seja, a tela – superfície material que vai suportar a obra – dividindo-a em quatro quadrantes por duas linhas concorrentes no centro do plano, uma horizontal e outra vertical. Para além disso, considerou também as duas diagonais. A diagonal ascendente, da esquerda para a direita, corresponde à tensão lírica e representa a harmonia. A diagonal descendente, da esquerda para a direita, corresponde à tensão dramática e representa a discordância.

O primeiro quadrante – canto superior esquerdo – representa uma combinação mais flexível. O segundo quadrante – canto superior direito – representa uma resistência atenuada para cima. O terceiro quadrante – canto inferior esquerdo – representa uma resistência atenuada para baixo. O quarto quadrante – canto inferior direito – representa uma resistência mais forte.

No segundo trabalho teórico de Kandinsky, *Ponto Linha Plano*, que representava a continuação orgânica da sua obra *Do Espiritual na Arte*, o artista chama a atenção para a velocidade da sua época dizendo:

*Desde 1914, o ritmo da nossa época parece tornar-se cada vez mais rápido. As tensões internas aceleram esse ritmo em todos os domínios que conhecemos. Um só ano corresponde a pelo menos dez anos de um período “calmo”, normal.*²¹

O artista, analisando o grau que a pintura atingira, reflecte sobre a necessidade de se dar mais um passo no progresso espiritual de acordo com a “*necessidade interior*”:

Particularmente a pintura que, com efeito, no decurso dos últimos decénios deu um salto miraculoso, mas que só recentemente se libertou do seu objectivo “prático” e da escravidão das suas aplicações, acaba de atingir um nível que

²¹ Wassily Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano*, p. 23

*exige um exame dos seus meios picturais em vista do fim pictural. Neste sentido, não podemos passar ao grau seguinte sem que este exame seja feito – e isto é tão verdadeiro para o artista como para o “público”.*²²

É de realçar a ansiedade de Kandinsky proveniente da criação de uma nova esfera espiritual e o seu desejo de desenvolver um novo idioma na pintura que permitisse expressar esta nova realidade.

Assim, numa época dominada por doutrinas materialistas, a arte teria como função transmitir as mais íntimas inquietações do ser humano, reabilitando o tecido cultural contemporâneo, cuja degradação estava visível. Desta forma, o artista poderá acrescentar algo de inerentemente novo e fértil à sua época.

Kandinsky estava perfeitamente consciente de que se encontrava no início de uma grande época espiritual de que poucos se apercebiam. De acordo com o artista, ficaria reservada ao presente a tarefa de encontrar novos esquemas de valores estéticos, para abrir novos horizontes à humanidade. Para ele o que permite à humanidade avançar é o espírito abstracto que conduz à Arte Pura.

Quando numa obra uma linha é libertada do objectivo de designar uma coisa e passa a funcionar, ela mesma, como coisa, a sua sonoridade interior não fica diminuída por nenhum papel secundário e ganha integralmente a sua força interior.

Kandinsky propõe um novo espaço de percepção do mundo, tentando despertar o ser humano da sua indiferença e do olhar e sentir convencionais, apelando a uma perspectiva pura, na procura da nossa própria interpretação em relação ao que nos rodeia, e principalmente da nossa força interior. O artista propõe que a reeducação estética e espiritual não seja feita através da camada superficial, da ilusão do aparente, mas sim pela inocência que nos leva a descobrir o âmago do mundo.

Kandinsky acreditava na necessidade de regeneração do indivíduo e da própria sociedade, ultrapassando o caos vigente através da arte, pelo poder transformador da obra estética. Ao artista estava reservada a missão de educar o espírito e sensibilizar a alma humana para abrir caminho a um novo reino, o reino espiritual.

O tema das obras de Kandinsky centra-se na procura de uma nova era em que o ser humano conseguirá ultrapassar os condicionalismos materiais, evoluindo para um novo plano de desenvolvimento que permita a salvação da humanidade e o acesso a uma nova época de criação, e tal como o padrão de três compassos do *Anel* de Wagner, as *Composições* reúnem o espiritual, o musical e o visual, seguindo um ciclo que se afasta da velha ordem em direcção a uma nova ordem. Para Kandinsky esta é uma evolução que se afasta da catástrofe apocalíptica em direcção à época do “profundamente espiritual”.

²² Wassily Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano*, p. 28

A palavra *Composição*, apresenta uma relação directa com a música. Kandinsky foi um homem apaixonado pelo poder emocional desta. Como a música se expressa através do som e do tempo, proporciona ao sujeito a liberdade de imaginação, interpretação e resposta emocional que não se apoia no literal, no descritivo, mas sim no abstracto. Estas qualidades não se encontravam na pintura, pois esta ainda se baseava na representação do mundo visível.

A crença de Kandinsky na profunda afinidade entre a pintura e a música e no conceito de arte total revelou-se no seu escrito *Composição em palco*, na peça *O som amarelo*, e no seu portfolio de poemas e gravuras, *Sons*, 1913. Para Kandinsky a música era uma arte mais avançada, pois tinha a capacidade de apelar directamente à “interioridade” do artista, bem como expressar determinados valores espirituais. Esta superioridade foi enfatizada nos seus escritos.

Devido a *Lohengrin*, de Wagner, Kandinsky decidiu dedicar a sua vida à arte. Foi também esta a ópera que o convenceu dos extraordinários poderes emocionais da música. A performance lembrou-o do tempo que passara em Moscovo e das visões que tinha da cidade, às quais sempre associara cores específicas e emoções. Kandinsky recordou a complexa rede de emoções e memórias do seu passado:

*Os violinos, os tons profundos dos baixos, e especialmente os instrumentos de sopro, representavam para mim, naquele tempo, toda a potência daquela hora crepuscular. Eu vi todas as cores no meu espírito; elas estavam de frente dos meus olhos. Linhas selvagens, quase loucas, estavam desenhadas à minha frente. Não me atrevi a usar a expressão que Wagner tinha pintado musicalmente ‘a minha hora’.*²³

O artista apercebeu-se, assim, do tremendo poder que a arte poderia exercer sobre o espectador, e de que a pintura teria capacidade de desenvolver qualidades equivalentes às da música. Sentiu uma atracção especial por Wagner, cuja obra era fortemente admirada pelos simbolistas, pela sua ideia de arte total, que englobava a palavra, a música e as artes visuais. Kandinsky admirava também o uso que Wagner fazia dos mitos e lendas medievais Germânicas, inclusivé as que citavam a criação e destruição do Mundo, como símbolos que permitiam a tradução das atitudes filosóficas face à visão do mundo, religião e amor. Em Wagner existe uma afinidade com a filosofia de Schopenhauer, que considerava que a música tinha um papel fundamental na vida emocional do homem.

Kandinsky admirava o trabalho de um músico seu contemporâneo, Aleksander Scriabin, cujas inovações considerou compatíveis com os seus próprios

²³ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art, Reminiscências*, p. 364

objectivos na pintura. O que realmente o intrigou foram as pesquisas de Scriabin com vista a estabelecer uma tabela de equivalências entre tons cromáticos e musicais. Esta teoria é claramente aplicada na obra musical *Prometheus: Um Poema de Fogo*. Esta constituía um paralelo com o que Kandinsky sonhava atingir na pintura, criando equivalências entre cores e sentimentos. A *Composição IV* foi uma das ilustrações incluídas no ensaio de Scriabin, publicado no almanaque *Blaue Reiter*.

A convicção de Kandinsky de que a música, devido à sua linguagem abstracta inerente, era uma arte superior à pintura, está bem presente na admiração do artista pelo compositor vienense, Arnold Schönberg, com quem iniciou uma longa relação de amizade e correspondência, e cujo *Tratado da Harmonia*, datado de 1911, coincidiu com o seu *Do Espiritual na Arte*. A complexa relação de Kandinsky com a música de Schönberg é central para o desenvolvimento do seu conceito de *Composição*, dado que a maior contribuição do compositor para o desenvolvimento da música foi na área da composição.

As inovações de Schönberg, tais como o abandono das convenções de tons e harmonias, possibilitaram explorações musicais futuras e constituíram um importante ponto de viragem na prática composicional. Schönberg atingiu um conceito de música ricamente estruturada, densamente polifónica, e na qual todas as partes eram igualmente desenvolvidas.

Estas novas estruturas composicionais levaram-no a um cromatismo livre que enfatizava os tons não harmónicos e emancipava a dissonância, uma das características principais da música atonal. Estas transformações constantes em vez da repetição de um padrão melódico, resultaram numa obra pouco convencional de uma densidade psicológica e força emocional extraordinárias. As inovações de Schönberg romperam as convenções tradicionais da composição musical.

A magnitude desta transformação revolucionária pode ser comparada à transformação fundamental na pintura de Kandinsky, que passou de um idioma figurativo para um outro mais livre, expressivo e abstracto. O relacionamento entre Kandinsky e o compositor é um exemplo de afinidade intelectual entre artistas que buscavam novos meios de expressão das suas emoções mais profundas. As diversas influências, tanto artísticas como filosóficas, que Kandinsky sofreu, foram de extrema importância para a realização das primeiras sete composições, realizadas antes da Primeira Guerra Mundial.

Apesar da *Composição I* ter sido criada antes de contactar com os conceitos musicais de Schönberg, os seus objectivos já coincidiam com os do compositor. Tal como Schönberg, Kandinsky procurou um campo cromático livre, claramente expresso na *Composição VII*, onde motivos polifónicos, ricamente estruturados, criavam ambiguidade espacial e composicional, extrema beleza visual, impacto emocional e estimulação intelectual. Os elementos que constituem as *Composições* de Kandinsky, à primeira vista abstractos, podem ser comparados ao uso que Schönberg fazia da dissonância: sequências de dissonâncias que não completavam as expectativas do destino musical. Nas *Composições* de Kandinsky, diversos

motivos, quer abstractizados a partir de elementos naturais quer puramente abstractos, são organizados em estruturas visuais que podem ser vividas em simultâneo, sem qualquer esperança de resolução, exercendo no espectador um impacto emocional em diversos níveis físicos, psicológicos e emocionais.

Na conclusão da sua obra teórica *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky recorre a uma metáfora musical para descrever a construção pictórica de cor e forma. Numa passagem relacionada com as composições, na qual a *Composição II* é tida como referência, divide-as em dois grupos:

*As formas das tendências construtivas em pintura podem dividir-se em dois grupos principais: 1.º A composição simples, submetida a uma forma clara e simples, é denominada composição melódica. 2.º A composição complexa, na qual se combinam várias formas, as quais se submetem a uma principal pode, por seu lado, resultar de difícil localização e isolamento exterior. A base da composição recebe então uma sonoridade particular. É a composição denominada sinfónica.*²⁴

Kandinsky trata vários elementos das *Composições* utilizando termos musicais, o que demonstra o seu conhecimento ao nível da composição melódica, na qual o elemento objectivo é eliminado em prol da forma pictórica base – tal como formas geométricas simples ou uma estrutura de linhas que criam a ideia de movimento. O movimento ou é repetido nas partes individuais da pintura ou varia pela utilização de formas e linhas diferentes. Existem composições que possuem uma alma interior simples; a sua criação e percepção ocorrem num nível menos complexo, em que os elementos espirituais percebidos são extremamente simples. Segundo Kandinsky, as composições melódicas foram revitalizadas por Paul Cézanne, e mais tarde pelo pintor simbolista Ferdinand Hodler. Como exemplo de composição melódica, Kandinsky usou *As Grandes Banhistas de Cézanne*, no seu texto *Do Espiritual na Arte*, afirmando que a obra representa “(...) um exemplo claramente exposto de composição melódica com ritmos abertos.”²⁵ Na verdade observa-se um claro ritmo na disposição das árvores e nas figuras que se reúnem sob o abrigo triangular das mesmas. Tal como numa composição musical, o ritmo acrescenta vitalidade à composição pictórica, convidando o observador a viajar de uma forma para a seguinte, de acordo com um movimento regular pré-determinado.

O ênfase no ritmo é ainda mais óbvio na obra de Hodler; Kandinsky explicou que “um grande número de composições de Hodler é melódico com acentos sinfónicos”²⁶. A secção sobre o ritmo, na conclusão da sua obra *Do espiritual na Arte*, revela muito sobre o seu pensamento filosófico, sobre cada fenómeno na natureza ter o seu próprio ritmo estrutural, não só na música mas também na pintura. Kandinsky considerava que “um grande número de quadros, esculturas e miniaturas de épocas anteriores são composições complexas e

²⁴ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 121

²⁵ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, p. 217, nota de rodapé número 2

²⁶ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 122, nota de rodapé número 2

‘rítmicas’ com um forte elemento sinfónico.”²⁷. Entre estas obras incluía o trabalho dos velhos mestres alemães, dos persas e dos japoneses, dos ícones russos e particularmente das gravuras da arte popular russa, mas observou que em muitos destes trabalhos primitivos, a composição sinfónica estava estreitamente vinculada à composição melódica, ou seja, afastado o elemento objectivo, o elemento de composição perdia todo o seu valor. Para Kandinsky, um pensamento similar é evocado por diversas formas da expressão musical, por exemplo, na música coral primitiva ou na música de Mozart ou Bethoven. Todavia, quando o elemento objectivo aparece, especialmente na *Composição IV*, todas as justaposições, conflitos e dissonâncias, são arrançados de forma paralela às inovações de Schönberg.

Em *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky afirma, a propósito das *Composições*:

... este espírito novo da pintura está já orgânica e directamente associado ao despertar do novo ‘Reino do Espírito’ que, sob os nossos olhos, se prepara, já que esse espírito será a alma da época da grande espiritualidade.

As *Composições* de Kandinsky ultrapassaram os territórios do Cubismo, Futurismo e dos movimentos seus contemporâneos. Motivos desenvolvem-se e transformam-se à medida que constrói novos mundos de cor e forma, com a energia daquilo a que chama “necessidade interior”.

As *Composições* ocupam uma posição singular na sua obra. Representam as suas tentativas de alcançar uma pintura pura, um idioma que falaria directamente com o espírito do observador, incitando-o a responder-lhe sem ser perturbado pela qualidade narrativa. As *Composições* exploram novos territórios estilísticos, ao desenvolverem uma nova linguagem de cor e forma. Apesar de estarem cheias de conteúdo iconográfico, são trabalhos altamente espirituais e documentos intensamente pessoais do subconsciente do artista. Ao ultrapassarem a representação literal ou a abstracção espontânea, tornam-se símbolos de espiritualidade pura e universal.

Tal como o ritmo em três tempos do *Anel* de Wagner, as *Composições* aliam o espiritual, o musical e o visual, e seguem um ciclo que evolui da linguagem antiga para uma nova. Para Kandinsky, trata-se de uma evolução da catástrofe apocalíptica para uma época de grande espiritualidade.

²⁷ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 122

Composição I



De acordo com uma anotação de Gabriele Münter, a *Composição I* foi executada em Janeiro de 1910. Esta obra foi destruída na Segunda Guerra Mundial e tudo o que dela resta são reproduções a preto e branco, embora o seu antigo dono tenha referido que a obra continha cores vivas que lhe davam um ar alegre.

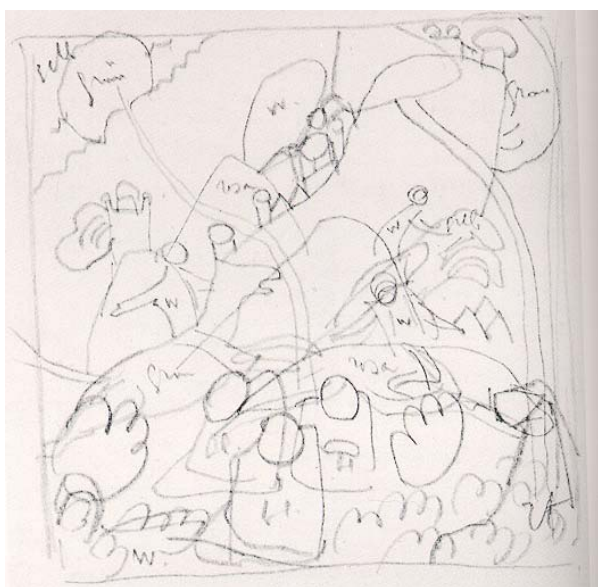
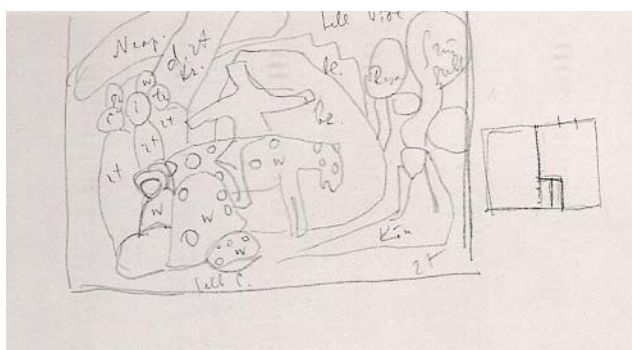
Trata-se ainda de uma obra figurativa com um tema explícito.

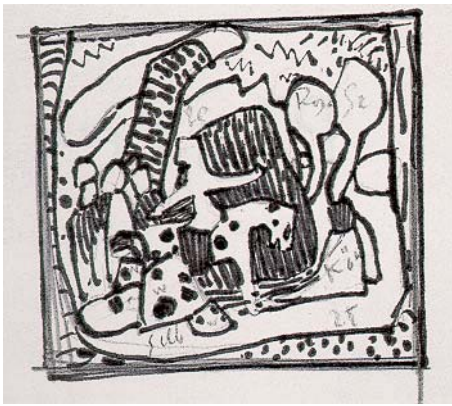
Existem várias interpretações sobre o seu tema. Segundo Klaus Brisch representa o dilúvio, e os três cavaleiros simbolizam os Três Cavaleiros do Apocalipse; segundo Grohmann, o tema é uma cena bucólica em que três cavaleiros se passeiam numa bela paisagem; segundo Rose-Carol Washton Long, todas as *Composições* anteriores a 1914 exprimem a filosofia religiosa do artista e o seu interesse pelo misticismo e pelo Simbolismo, assim, identifica os Três cavaleiros do Apocalipse rodeados por um grupo de figuras que se acotovelam numa oração e se destacam do fundo montanhoso com várias povoações muralhadas; segundo Weiss, o quadro representa um agradável passeio a cavalo de dois homens e uma mulher, o que lembra os temas dos contos populares nórdicos e das lendas russas que Kandinsky tão bem conhecia devido à sua experiência no campo da etnografia.

Restam ainda dois pequenos esboços a lápis sobre papel e um estudo para uma xilogravura sobre o tema da *Composição I*.

O desenho mais pequeno define o esquema da composição e é muito semelhante ao trabalho final. Podem distinguir-se os três cavaleiros em movimento, destacando-se da paisagem montanhosa e grupos de figuras colocadas mais abaixo. Também se podem ver no canto superior direito as torres das igrejas da povoação muralhada que também estão presentes na obra final.

Em ambos os trabalhos existem duas árvores inclinadas para a esquerda que contrariam o movimento dos cavaleiros.





O canto inferior direito da obra parece ter sido representado no outro desenho que representa um cavaleiro na mesma posição e os mesmos motivos no fundo. Este desenho foi feito no verso de um convite para uma exposição em Abril de 1910 logo, foi executado depois da obra original ter sido concretizada.

Os dois estudos para a obra revelam que Kandinsky estudou minuciosamente a aplicação das cores antes de efectuar a obra tal como preconizava em *Do espiritual na Arte*.

Pensa-se que as anotações sobre as manchas de cor no desenho foram respeitadas na obra original. A xilogravura também respeita o mesmo esquema cromático.

Note-se que Kandinsky pode ter sido influenciado pela teoria de Rudolf Steiner, segundo a qual os cavaleiros do Apocalipse não se conotavam com ameaçadoras imagens de destruição, mas sim com a inteligência e o espírito. No entanto, esta interpretação sobre o tema da obra apresenta algumas inconsistências porque a paisagem não tem vestígios de destruição ou catástrofe, as posições dos cavaleiros não indicam violência mas sim um movimento rápido para a frente, e o esquema cromático que se pode ver nos estudos (branco – figuras, cinzento e rosa – cavalos) não coincide com o código de cores descrito no *Livro da Revelação* (cavalos – branco, baio e preto).

Segundo Peg Weiss, Kandinsky foi influenciado pelo seu conhecimento das lendas e artesanato russo. Assim, a figura ao centro do cavaleiro com os braços abertos, simboliza o Homem que vigia o Mundo.

No início da sua obra *Reminiscências*, Kandinsky refere-se à importância simbólica do garanhão malhado, visto que tinha tido um na sua infância passada na Rússia.

Kandinsky misturou influências de várias origens (mitos pagãos, religião, misticismo), levando a que se possam fazer diversas interpretações sobre a mesma obra. É este o caso da *Composição I*.

Ao abordar a obra do ponto de vista da distribuição espacial, especialmente na região inferior, vemos que a noção de profundidade é dada pela sobreposição de formas.

Kandinsky considerava este quadro muito importante e exibiu-o em diversas exposições até 1916.

Esta obra fundou os alicerces do estilo que se vai tornar gradualmente não-representativo e que conduzirá à Arte Abstracta.

Composição II



Na versão russa da sua obra *Reminiscências*, Kandinsky clarifica o seu conceito sobre as *Composições* e a origem da *Composição II*:

A palavra Composição provoca em mim uma vibração interior. Em consequência, tomei como meu objectivo na vida pintar uma Composição. Em sonhos confusos, por vezes apareciam-me fragmentos intangíveis de algo que embora indefinido, me assustava pelo seu poder. Noutras ocasiões sonhava com imagens harmoniosas que me deixavam, ao acordar, só a memória indistinta de alguns detalhes fantásticos. Em tempos, quando delirava com febre tifóide, vi claramente a imagem completa, que se dissipou quando recuperei. Durante vários anos, de tempos a tempos, pintei a Chegada dos Mercadores e depois Vida Colorida {Vida Matizada}; finalmente, depois de muitos anos, consegui exprimir na Composição II a essência dessa visão em delírio – só recentemente tomei consciência disso.

Desde o início a palavra 'Composição' soava aos meus ouvidos como uma oração. Enchia a minha alma de veneração. E desde então aflige-me ver como é muitas vezes tratada com frivolidade. Permiti-me, ao pintar os estudos, usar liberdade completa, submetendo-me até aos caprichos da 'minha voz interior'.²⁸

²⁸ AAVV, Kandinsky: *Complete Writings on Art*, p. 890, nota de rodapé número 40

A *Composição II* também foi finalizada em 1910, pouco depois da *Composição I* e portanto, pode especular-se que os dois quadros foram realizados em simultâneo.

Infelizmente esta obra também foi destruída na Segunda Guerra Mundial. Dela só resta o estudo final e um grupo de trabalhos relacionados que ajudam a compreendê-la melhor.

Os esboços incluem um estudo a aguarela da parte central inferior do quadro (*Dois Cavaleiros e uma Figura Reclinada*), um pequeno esboço para uma aguarela de um dos cadernos de esboços do artista (*Estudo para Composição II*), três desenhos feitos em Paris, dois a lápis e um a tinta, uma xilogravura do livro de poemas de Kandinsky, *Sons*, e um pequeno desenho a lápis da maquete russa da mesma obra.

Os dois primeiro esboços acima referidos, são muito semelhantes em termos de composição e estrutura cromática (indicada por abreviaturas, no segundo).



Um dos desenhos a lápis, feito em Paris, representa pormenores da parte direita do quadro e apresenta as cores indicando as abreviaturas das mesmas nas manchas. O segundo é um esboço feito a tinta e indica a organização geral dos elementos com algumas sugestões de movimento, marcadas com setas. O último, feito a lápis, é um diagrama do esquema geral da obra.



A xilogravura, presente em *Sons*, é muito semelhante à versão final do quadro, e foi provavelmente executada depois da pintura.



O desenho a lápis presente na edição russa de *Sons*, mostra a parte inferior central do quadro com um cavaleiro subindo uma montanha.

Cada um destes vestígios só apresenta, no entanto, material fragmentado deste quadro, pelo que resta ao observador fazer uma interpretação pessoal da obra.

A *Composição II* tem uma ambiguidade intencional destinada a provocar múltiplas “vibrações interiores” no espectador e sentimentos interiores complexos que o artista considerava essenciais para um verdadeiro trabalho criativo.

As formas em evolução contínua levam a novas possibilidades interpretativas, tanto visual como emocionalmente.

O observador tenta descobrir a coerência do tema, por trás de inúmeras pistas percebidas.

A resposta à pintura não é declarada pelo reconhecimento dos objectos nem pela sua qualidade representativa; cada um reage ao arranjo harmónico de cores e formas – as qualidades da “pintura pura”.

Kandinsky só deixou informação ambígua sobre a interpretação da *Composição II*, e esta tem sido assunto de discussão entre os estudiosos. Num manuscrito elaborado em 1914, Kandinsky afirma:

*A Composição II é pintada sem um tema, e talvez naquele tempo eu ficasse nervoso ao tomar um tema como meu ponto de partida.*²⁹

²⁹ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art, Cologne Lecture*, p. 399

Por outro lado, na citação anterior a esta última, Kandinsky associa esta obra a trabalhos anteriores (*Chegada dos Mercadores* e *Vida Matizada*), e enfatiza que a sua visão de delírio foi finalmente capturada em *Composição II*.

Nesta obra, os elementos são apresentados de forma dispersa, como um conjunto fluído, observando-se o uso livre da cor, sem levar em conta as regras da perspectiva.

A cor e a linha tornam-se elementos livres que sugerem a profundidade. A cor é o meio primário que estimula a resposta emocional e espiritual do observador.

Em 1910, em *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky declarou que através da cor e da linha, poder-se-ia eliminar a representação e escaparmo-nos à imaterialidade:

*O desejo de escapar ao elemento material e à limitação consequente das exigências da composição, devia conduzir à renúncia (da utilização) de uma única superfície.*³⁰

A variação da espessura da linha, o posicionamento da forma sobre a superfície e a sobreposição de uma forma com outra criam uma extensão do espaço que lhe dá uma terceira dimensão, pelo uso especial da cor. Kandinsky refere a *Composição II* como um exemplo da aplicação destes princípios, afirmando:

Portanto, por exemplo, na Composição II, diminuí o elemento trágico na composição e no desenho, por meio da utilização de cores mais indiferentes e totalmente indiferentes. Ou pensei involuntariamente em justapor o uso de cores trágicas com a excelência de formas lineares (...).

*Por algum tempo concentrei todos os meus esforços no elemento linear, porque sabia inconscientemente que este ainda necessitava da minha atenção. As cores que empreguei mais tarde permanecem como que no mesmo plano, enquanto que as suas sonoridades são diferentes. Portanto, a colaboração de diferentes esferas, entra nos meus quadros ao seu próprio ritmo. Por este meio também evitei a falta de volume na pintura, que pode facilmente levar, e já levou, ao ornamental. A diferença entre os planos interiores dá aos meus quadros uma profundidade que mais do que compensa a profundidade dada pela perspectiva.*³¹

Da citação anterior depreendemos que Kandinsky manipulava os atributos físicos da pintura de forma consciente, sobre o seu impacto psicológico.

³⁰ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 95

³¹ AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art, Cologne Lecture*, p. 397

Articulava a dualidade da matéria e do espírito, sendo o objecto um mero expediente para atingir o espírito.

De forma a evitar os defeitos da arte decorativa, o seu método de composição baseava-se na harmonização entre o primeiro plano do quadro e os restantes, através de combinações de cor apropriadas e pela distribuição do peso de diferentes elementos, de tal forma que fosse possível atingir a ilusão de profundidade e equilíbrio.

Na *Composição II*, Kandinsky pretende atrair a atenção do observador para as qualidades formais, tais como a espessura da linha, a intensidade da cor e o seu impacto emocional. No entanto, a presença de elementos figurativos implica um tema cuja interpretação é complexa.

Geralmente é aceite que os lados do quadro apresentam dois temas opostos, uma catástrofe à esquerda, e uma cena bucólica à direita. Estes dois aspectos antagónicos são sugeridos pela disposição das formas e em especial pelo esquema cromático, que é escuro à esquerda e brilhante à direita. No entanto, esta interpretação ignora o ar tempestuoso da zona superior esquerda.

Parece haver três pontos principais no quadro: na zona central inferior dois cavaleiros saltam em direcções opostas, sobre um tronco de árvore, uma rocha ou uma estrada; à esquerda, a cena catastrófica ocorre sob um céu com núvens, e à direita vemos uma cena lírica com duas figuras que se reclinam no primeiro plano, e várias outras no plano de fundo.

A teoria de que os cavaleiros ao centro estão a combater e representam o conflito trágico das forças espirituais e materiais é polémica, porque um estudo mais profundo mostra que os dois cavaleiros não parecem muito interessados no combate, mas sim no seu próprio movimento.

O esquema cromático de amarelo, vermelho e preto na zona superior, é equilibrado pelo branco, azul e verde na região inferior; como se Kandinsky estivesse a aplicar os princípios de interacção de cores e o seu impacto psicológico, tal como afirmou em *Do Espiritual na Arte*.

Outras interpretações enfatizam as raízes russas de Kandinsky e afirmam que a *Composição II* é um exemplo de dupla fé (crenças cristãs e pagãs em que se pretende a fusão dos símbolos de ambas).

Do ponto de vista estilístico, a *Composição II* é uma afirmação do poder expressivo da cor, cujo papel estrutural é reforçado por elementos lineares que criam profundidade na obra.

Do ponto de vista conceptual, continua com as mesmas preocupações da *Composição I*, especialmente na zona inferior do quadro, em que recorre às mesmas características da *Composição I*.

Em ambas existe uma concepção partilhada das soluções espaciais e um ênfase nos meios pictóricos como veículo principal de expressão que liga as

duas obras. Tal como se as duas representassem os capítulos de abertura de um grande trabalho.

Composição III



Da *Composição III*, que também foi destruída na Segunda Guerra Mundial, só permanece uma fotografia a preto e branco e alguns estudos.

Um dos estudos é um diagrama a lápis que indica o esquema completo do quadro. Outro foca-se na organização e movimento das diferentes partes. Um pequeno desenho a lápis permite distinguir alguns detalhes de cavaleiros, ondas e elementos da paisagem. Este desenho (*Estudo para a Composição III*) apresenta motivos semelhantes aos das duas obras anteriores.



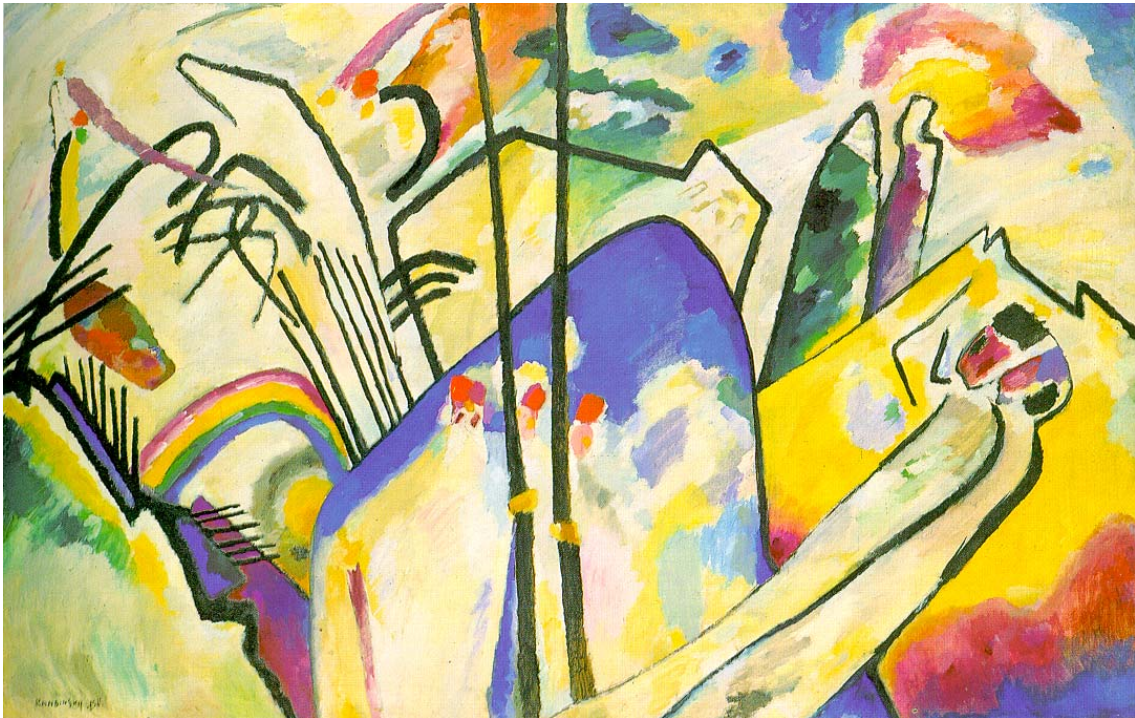
Existem anotações de cores no desenho que indicam uma expansão do violeta na parte direita, uma forma grande, a preto – provavelmente uma nuvem – três secções brancas, no topo, diferentes formas azuis, ao centro, possivelmente ondas, e uma forma vermelha no canto inferior direito.

Alguns estudiosos pensam que o tema da *Composição III* é o dilúvio, o que é confirmado pelo ambiente da pintura, que parece ameaçadora e catastrófica.

Esta obra difere das anteriores, tanto quanto se pode julgar pela reprodução a preto e branco. Incorpora menos elementos figurativos, as suas formas são mais largas e existem grandes superfícies de cor. Neste quadro as formas lineares criam tensões e contrapõem-se à estrutura cromática.

Kandinsky movimenta-se para uma direcção independente, baseando-se cada vez menos em associações das formas pictóricas com a realidade. Os cavaleiros na paisagem tornam-se secundários, e a principal força expressiva é transmitida através do conjunto das formas coloridas, criando uma alma interior no quadro.

Composição IV

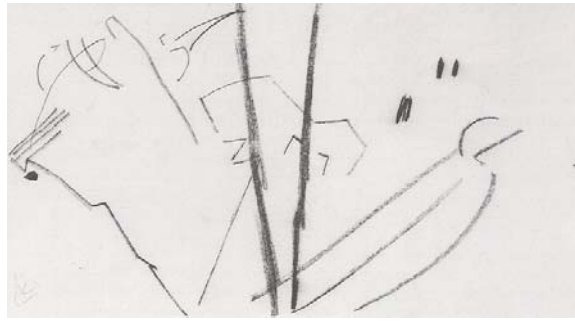


A *Composição IV* foi executada em Fevereiro de 1911, tendo-lhe sido dado o título alternativo de *Batalha*.

Do ponto de vista visual é sem dúvida uma das *Composições* mais apelativas. Inclui vários motivos iconográficos já familiares nos trabalhos anteriores, embora aqui apresentem características abstractas mais acentuadas e se reduzam a signos pictóricos que exigem mais atenção para serem decifrados. A título de exemplo temos as três figuras de primeiro plano, os cossacos, uma montanha azul ao centro, uma ponte em arco-íris à esquerda, os cavaleiros a saltar ou a combater, barcos, uma fortaleza na montanha, duas figuras reclinadas e duas figuras de pé.

Kandinsky pretendia que o observador apreciasse a pintura de forma abstracta, mas ainda retém alguns elementos figurativos.

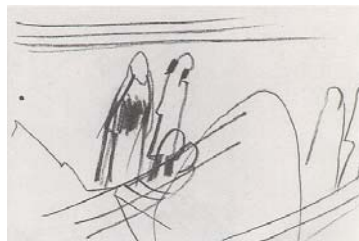
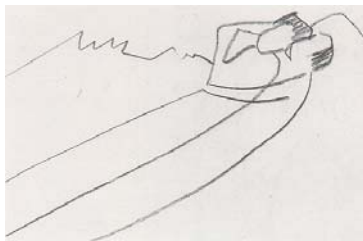
Os estudos feitos a aguarela e os desenhos dão pistas sobre o desenvolvimento geral do tema e dos detalhes específicos. O trabalho chamado *Primeiro desenho para a Composição IV*, apresenta uma ideia inicial bem definida com um cavaleiro em combate na secção esquerda superior, que se justapõe a um par inclinado na zona inferior direita. As duas cenas dividem a composição em duas partes – uma esquerda, agitada, e uma pacífica, à direita.



Um pequeno desenho a giz indica o movimento geral das figuras e a sua posição; mantém duas linhas verticais como elemento definidor da composição em duas secções.



Três outros desenhos representam pormenores das figuras: o par reclinado, as duas figuras na colina e um desenho mais geral que é composto pelos dois pormenores anteriores.



Um desenho a tinta e lápis apresenta o esquema essencial do posicionamento das imagens muito próximo do arranjo final da tela.



Existe ainda uma aguarela que se assemelha muito ao quadro, tanto do ponto de vista formal como iconográfico, e que mostra uma grelha sublinhada, o que sugere que tenha servido de modelo para a tela.



A sua tela *Os Cossacos*, influenciou a feitura da *Composição IV*. Vemos esta obra como uma “abstracção objectiva” onde as cores e os elementos lineares interagem de um modo pictórico expressivo. Kandinsky escreveu uma monografia sobre a *Composição IV* que foi publicada em 1913. Nesta, enfatiza os aspectos formais do quadro e considera existirem quatro elementos críticos para o entendimento da obra. São eles: massas, contrastes, o transbordar da cor para além dos contornos das formas e a existência de dois centros na composição.

Definições suplementares

1. Massas (Pesos)

centro inferior – azul (dá à tela um tom frio)

direita superior – dividido em azul, vermelho e amarelo

esquerda superior – linhas negras do emaranhado de cavalos

direita inferior – linhas oblíquas das figuras reclinadas

2. Contrastes

entre as massas e as linhas

entre o preciso e o indefinido

entre as linhas e as cores emaranhadas, e contraste principal: entre o movimento angular afiado (batalha) e as cores claras, frias e doces

3. Ultrapassagem

a cor para além dos contornos

Somente o contorno completo do castelo está reduzido pela forma como o céu flui para o seu interior.

4. Dois centros

1. Linhas emaranhadas

2. Forma aguda modelada em azul

Separados um do outro por duas linhas verticais negras (lanças).

A composição completa destina-se a produzir um efeito muito luminoso, com muitas cores doces, que muitas vezes correm umas para as outras, enquanto que o amarelo também é frio. A justaposição deste tom frio, brilhante e doce com o movimento angular (batalha) é o contraste principal no quadro. Parece-me que este contraste está aqui mais poderoso, em comparação com a

Composição II, mas ao mesmo tempo mais forte (interiormente), mais claro, com a vantagem de produzir um efeito mais preciso e a desvantagem de que esta precisão tem demasiada claridade. São os seguintes os elementos básicos da composição:

1. *Concordância de massas passivas.*
2. *Movimento passivo principalmente para a direita e para cima.*
3. *Movimento agudo para a esquerda e para cima.*
4. *Movimentos contrários em ambas as direcções (o movimento para a direita é contrariado por formas pequenas que se movimentam para a esquerda).*
5. *Concordância entre as massas e as linhas que se inclinam.*
6. *Contraste entre formas contornadas e formas indefinidas (por exemplo: a linha em si mesma mas também como contorno, que em si mesmo tem, em adição, o efeito de uma linha pura).*
7. *A ultrapassagem da cor para além dos limites da forma .*
8. *A predominância da cor sobre a forma.*
9. *Resoluções.*³²

A *Composição IV* resume as preocupações do artista em termos pictóricos, filosóficos e espirituais. O observador responde ao sentimento interior influenciado pelas relações dos seus elementos. Estes traços reflectem os interesses complexos de Kandinsky na filosofia de Schopenhauer, na música de Wagner, na teosofia, no espiritualismo, as suas crenças cristãs e o conhecimento profundo dos mitos e lendas russas. Julga-se ainda que Kandinsky foi influenciado nesta obra pela ópera de Wagner *O Anel de Nibelung*, visto em *Reminiscências* referir o impacto profundo que esta lhe causou.

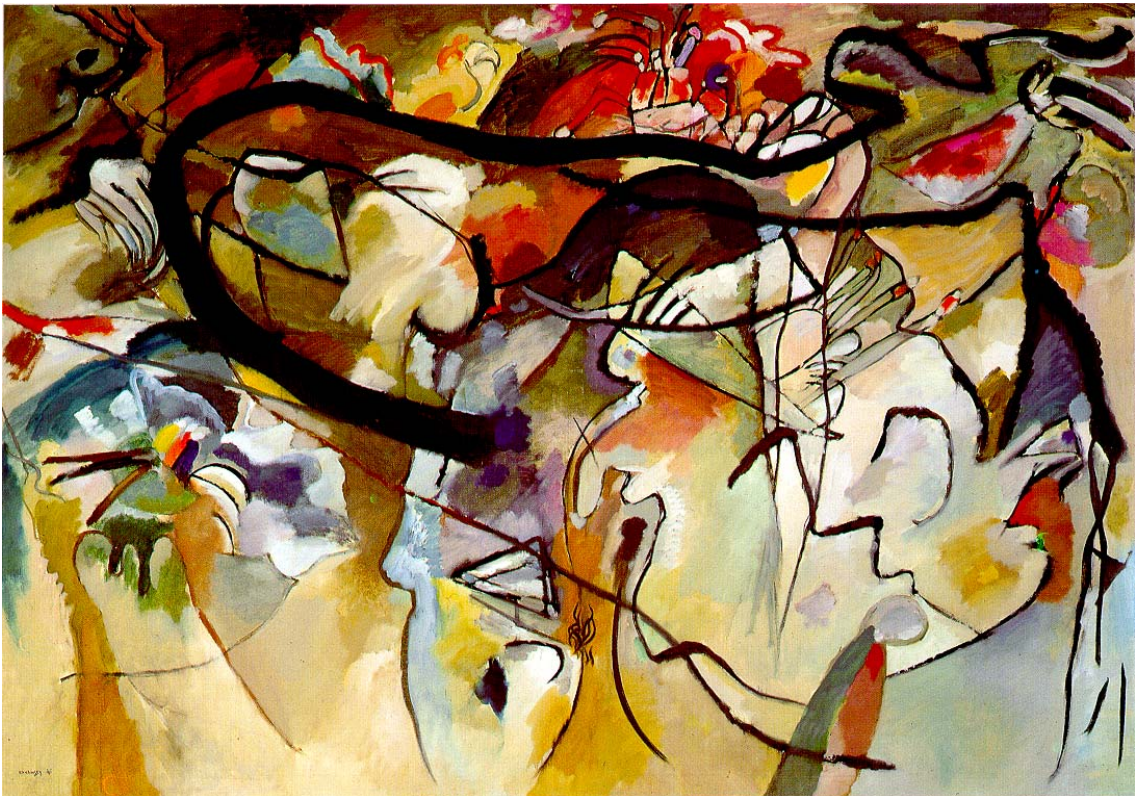
Na região esquerda do quadro, o movimento violento é representado através da profusão de linhas agudas, irregulares, emaranhadas. À direita, a calma é dada pelas formas largas e pelas harmonias de cores. Na zona inferior esquerda, vêem-se dois barcos, sobre eles dois cossacos a cavalo combatem brandindo os seus sabres violeta.

A *Composição IV* ilustra o objectivo de Kandinsky de criar imagens que sejam puros objectos pictóricos, que tenham uma vida própria, independente e intensa. O impacto emocional e pictórico que exerce sobre o observador é independente do tema. O conhecimento e a compreensão da imagem agarram o observador e provocam-lhe uma resposta emocional em relação ao quadro, que o artista denomina de “necessidade interior”, através da cor, da forma e dos arranjos pictóricos.

A *Composição IV* trabalha em múltiplos níveis: inicialmente as cores e formas exercem um impacto emocional sobre o observador, sem que este se preocupe com os aspectos de reconhecimento dos elementos figurativos. Em seguida, a decodificação dos sinais representativos e a tentativa de identificação do tema, desafiam o observador a nível intelectual.

³² AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art, Reminiscências*, pp. 383 e 384

Composição V



Foi uma das mais controversas *Composições* de Kandinsky e data de 1911. À primeira vista a obra parece abstracta mas também inclui um extenso programa apocalíptico.

O artista explicou o tema da *Composição V* num ensaio intitulado *Cologne Lecture*, dizendo que o tema desta obra era a Ressurreição. Ainda assinalou o facto de que a apresentação de tal tema de uma forma nova, necessitava de experimentação com elementos pictóricos e declarou o seu objectivo último de atingir a “pintura pura”.

Só existem dois pequenos diagramas desenhados no reverso de uma carta e um estudo com trabalhos preparatórios para a tela final.

O óleo, *Esboço para a Composição V*, mostra muitas semelhanças com o trabalho final. Os dois pequenos diagramas indicam o movimento geral das manchas e definem as diferentes partes do esquema da composição com anotações de cores.

No diagrama inferior podem distinguir-se claramente as formas que aparecem na tela, por exemplo a forma da cabeça do anjo, as asas e a trombeta, na região superior direita.



Na *Composição V* podem distinguir-se vários anjos soprando trombetas, localizados na parte superior da tela. A linha preta grossa, que atravessa o quadro da direita para a esquerda, pode representar o ar e o som que são expelidos das trombetas. Sobre esta linha, vêem-se as torres de uma cidade muralhada. Sob a linha, a aplicação de uma camada de tinta muito fina produz uma luminescência que influencia a percepção do espaço nessa zona da tela. A luminescência dá uma sensação de espaço infinito através da falta de volume e da ilusão de perspectiva.

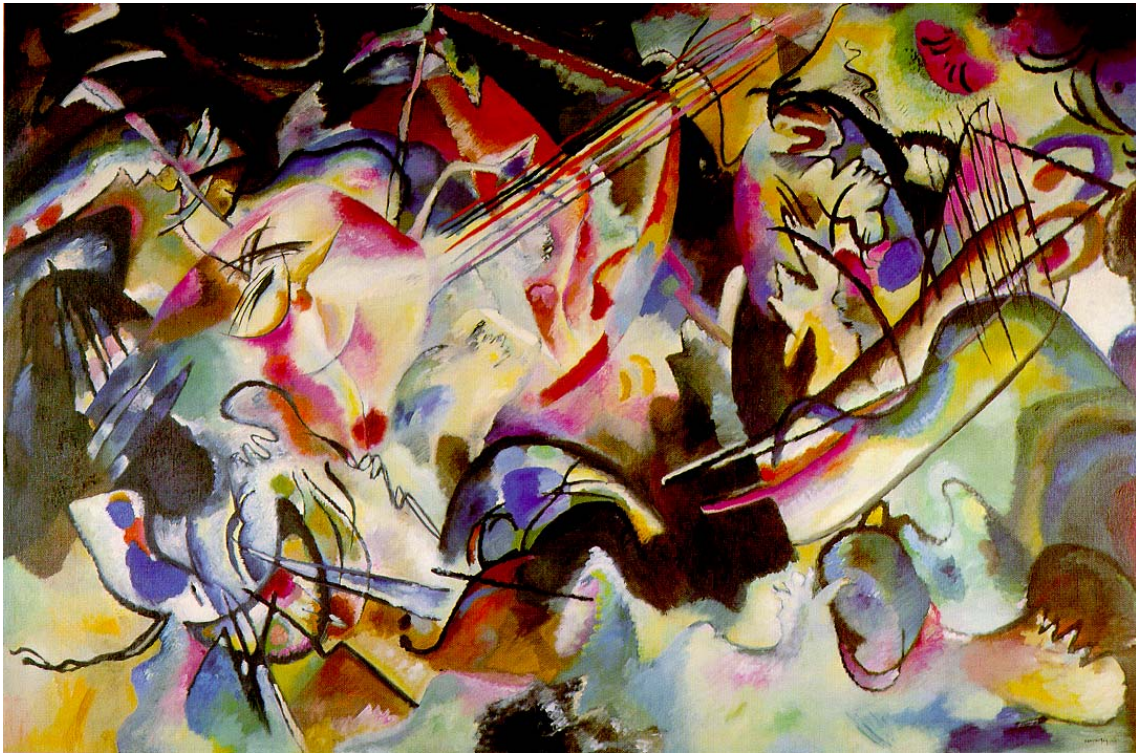
Na parte inferior da tela podem distinguir-se as figuras dos mortos a erguer-se. Os tons são acinzentados e a cena apresenta-se cheia de drama e confusão. Kandinsky considera que as cores frias são as mais apropriadas para transmitir as maiores tragédias.

O tratamento transparente de certas zonas de cor influencia o espaço da tela. Sem volume, luz e atmosfera para criar a ilusão de perspectiva e sem as definições tradicionais de primeiro plano e plano de fundo, a obra converge para o infinito. Deste modo, as formas abstractas começam a dominar a tela, suprimindo os elementos figurativos. Embora o artista apresentasse uma tendência para a abstracção, considerava que o observador não estava preparado para esta linguagem intangível e devia ser guiado por alguns sinais reconhecíveis, para as ideias espirituais, pelo que deixou alguns motivos representativos do real.

Segundo Peg Weiss alguns dos símbolos da *Composição V*, tais como o duplo triângulo na parte central inferior, simbolizam os artefactos das tribos da Sibéria que Kandinsky conheceu no início da sua vida profissional. Outro motivo, no canto inferior direito, parece representar um cavaleiro de armadura, identificado umas vezes como S. Jorge e outras como o Homem que observa o Mundo, das lendas russas.

Esta ambiguidade entre o Cristianismo e o paganismo é uma característica comum noutras *Composições* já analisadas. Isto deve-se à curiosidade e conhecimento etnográfico do artista, combinadas com a sua criatividade para trazer à pintura uma carga emocional. No entanto, o efeito final fica escondido na organização formal da obra, por meio da cor e da linha, e o todo dissolve-se numa imagem de aparência abstracta. Assim, mais importante do que o conteúdo puramente artístico, é o domínio do artista “do sentimento interior que provém... ‘da necessidade interior.’” que se revela na *Composição V* pela procura da “pintura pura”, e que ultrapassa a imagem abstracta.

Composição VI



Perante a *Composição VI*, o observador fica imediatamente esmagado pela iminente destruição provocada pela onda gigante de formas e cores em colisão.

Na realidade, o tema deste quadro é o Dilúvio, e foi pintado em 1913 depois de um período de cerca de dezasseis meses desde a elaboração da *Composição V*. No ensaio *Composição VI*, Kandinsky manifesta a dificuldade que teve em abstrair-se da forma exterior do dilúvio e em focar-se no seu som interior ou seja, em separar o núcleo da concha.

O quadro é uma tumultuosa matriz de formas que interagem e colidem em múltiplos pontos no espaço, criando no espectador a impressão de uma catástrofe. Algumas formas são tão imateriais que só se vê uma massa de vapor com cores translúcidas.

O artista define três centros para esta obra que o observador vai descobrindo sequencialmente. Em primeiro lugar a sua atenção é atraída para o vortex rosa e branco da parte central à esquerda, que parece rodeado de vapor. As múltiplas linhas na zona direita que representam a chuva torrencial, atraem o olhar para a parte direita da tela, onde um centro escuro de formas discordantes e linhas de chuva mais fortes contribuem para aumentar o turbilhão. Deste segundo centro, o olhar desloca-se para a zona central inferior, onde uma forma azul contornada a preto se aninha sob as torrentes de chuva e ondas. Nesta área pode ver-se um barco a remos.

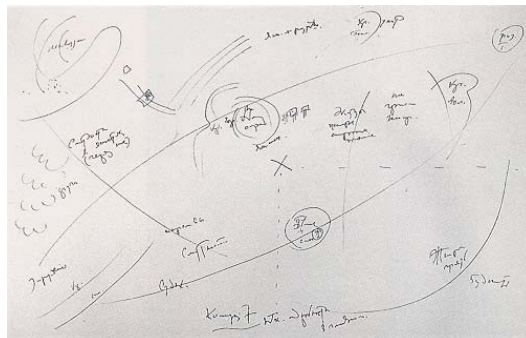
Nesta obra, Kandinsky abandona a arte figurativa e atinge a abstracção. Usa alguns dos elementos formais de trabalhos anteriores – tais como as linhas verticais semelhantes à *Composição IV* – mas leva-as mais longe combinando-as com outras mais espessas na direcção diagonal, o que lhes dá uma impressão mais acentuada de violência e caos. Este efeito é atenuado pelas manchas de cor rosa que flutuam na tela.

A *Composição VI* reflecte a visão do pintor sobre a cor e a desmaterialização da forma, no sentido de atingir a linguagem abstracta.

Composição VI I



A criação deste trabalho foi minuciosamente preparada através de mais de trinta desenhos, aguarelas e esboços a óleo. Tal demonstra o cuidado do artista na preparação das suas obras e o facto de nada ser fruto do acaso. Sabe-se que quando concluiu os estudos, Kandinsky pintou esta tela em menos de quatro dias (de 25 a 28 de Novembro de 1913). Em todos os trabalhos preparatórios há uma forma que está sempre presente – uma forma oval intersectada por um rectângulo irregular. Esta forma oval parece ser o olho de um furacão envolto por remoinhos de manchas de cor e de formas. Um dos estudos mais importantes para a compreensão da obra é um desenho esquemático a tinta que ilustra a organização da composição geral da obra e identifica com legendas as cores e as ideias.



Na *Composição VII*, o artista eliminou praticamente todos os elementos figurativos.

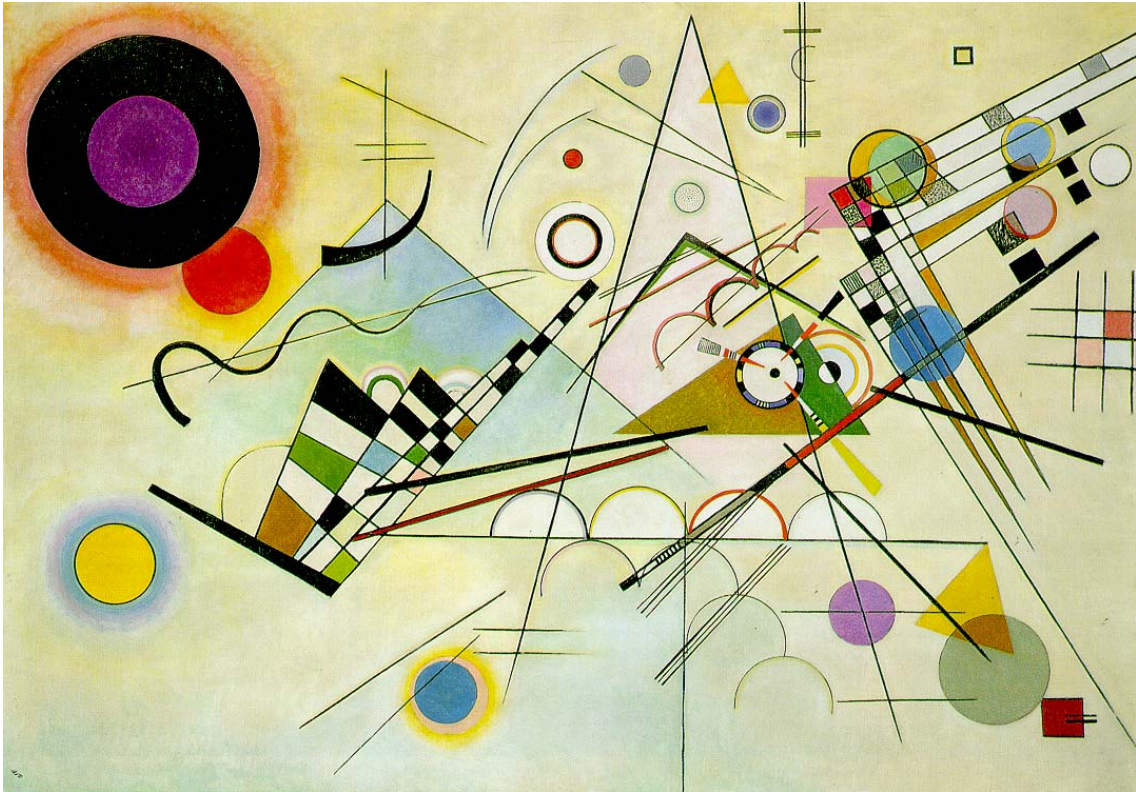
Através dos textos do artista e dos trabalhos de preparação, os analistas são de opinião que esta obra combina os temas da Ressurreição, Último Julgamento, Dilúvio e Jardim do Amor numa explosão lírica de “pintura pura”.

O principal centro do quadro foca-se numa forma oval contornada a verde e preto, que é atravessada por duas linhas horizontais e um rectângulo irregular preto. Este motivo central situa-se na diagonal do canto inferior esquerdo para o canto superior direito. Está rodeado por vestígios de uma montanha azul. Pode ver-se uma forma semelhante a um barco com três remos contornados a negro no canto inferior esquerdo, um pequeno casco triangular de um barco no meio, à esquerda, e outra forma de barco com uma figura e dois remos por baixo da figura central. As formas azuis alongadas na área superior direita lembram as trombetas e a sua música a atravessar o espaço pictórico. Vêem-se ainda vestígios de outras trombetas, em manchas amarelas oblíquas. Na área média à direita, estão duas formas ovais púrpura colocadas diagonalmente lado a lado, que simbolizam um casal reclinado.

Kandinsky evoca a simbologia associada ao Dilúvio, Último Julgamento e Ressurreição, procurando mudar o foco dos elementos figurativos para os signos abstractos e espirituais. Contudo, tal como a catástrofe tem de trazer a esperança de renovação para equilibrar a sua imagem de destruição, também o artista representou na zona inferior direita da tela um casal reclinado que simboliza a cena do Jardim do Amor.

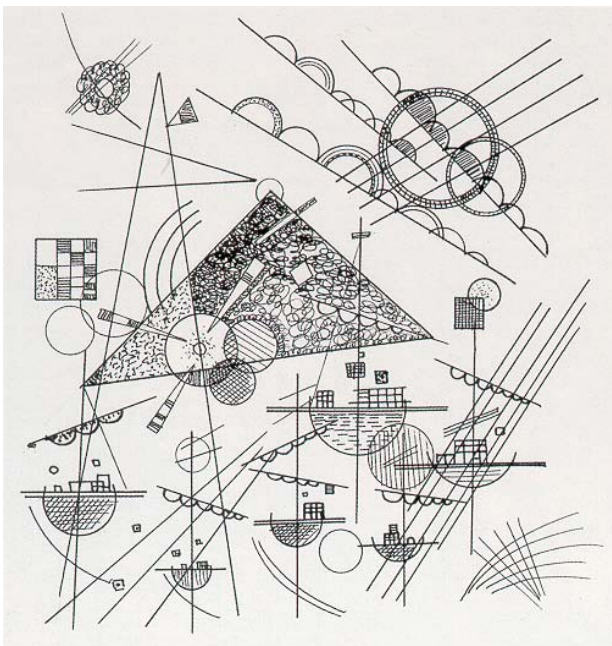
O artista retém a ligação geral entre a arte figurativa e a arte abstracta através de meios pictóricos: forma, cor, movimento, equilíbrio – o som interior do quadro.

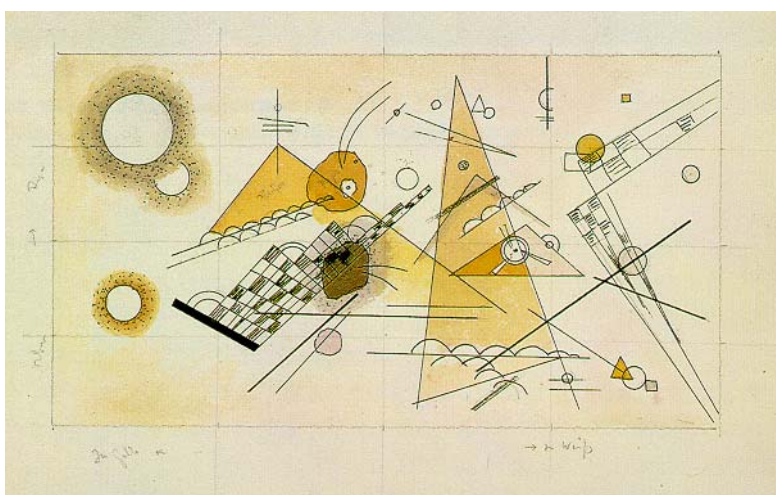
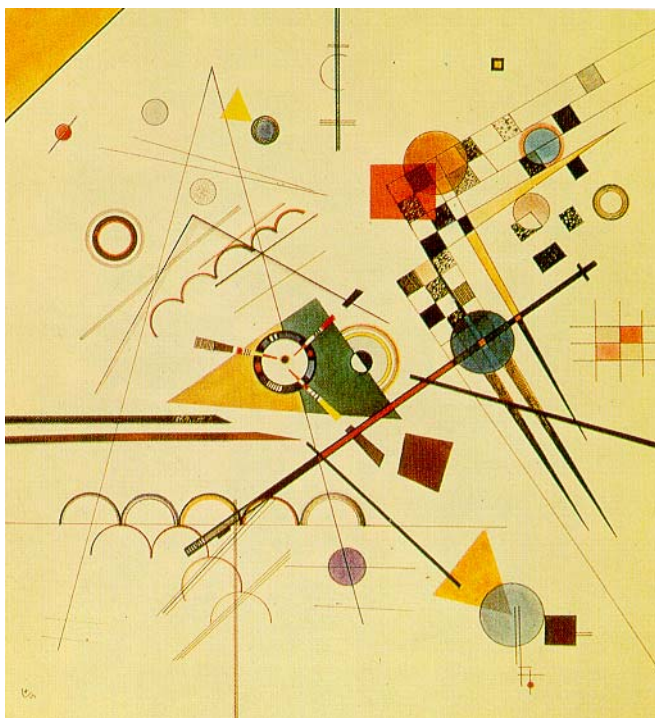
Composição VIII



A *Composição VIII* foi pintada na Alemanha em Julho de 1923 durante o tempo que o artista leccionou na Bauhaus.

Existem poucos estudos preparatórios para a *Composição VIII* – um desenho a lápis e tinta feito em Paris, uma aguarela *Estudo para a Composição VIII* e um estudo a lápis e tinta da china em papel de aguarela.





O último estudo, acima referido, mostra um esquema organizativo geral muito semelhante ao trabalho final, mas certas áreas foram alteradas nos seus pormenores. Ao estudo foi aplicado um reticulado como preparação para a sua transposição para a tela, e também inclui a indicação do esquema cromático em legendas com os nomes abreviados das cores.

A aguarela é um estudo preliminar da área direita da tela e o esquema cromático é muito próximo do aplicado no trabalho final.

Formalmente, o vocabulário pictórico usado na *Composição VIII* resume-se a um pequeno número de formas geométricas: círculos, semicírculos, ângulos agudos abertos, blocos de quadrados e rectângulos, elementos lineares e figuras irregulares. O ponto focal do quadro é um grande círculo multicolorido na parte superior esquerda, ao lado de um círculo vermelho mais pequeno.

A *Composição VIII* apresenta um ritmo geométrico e racional em vez da emoção lírica da obra anterior. Esta pintura reflecte a influência que o Suprematismo e o Construtivismo tiveram sobre Kandinsky durante a sua estadia na Rússia antes de regressar à Alemanha para ensinar na Bauhaus.

O artista move-se da cor para a forma como elemento dominante da composição pictórica. As formas contrastantes ajudam ao equilíbrio dinâmico da tela – o grande círculo na zona superior esquerda está em contraponto com a rede de linhas precisas na região direita da tela. O artista usa cores diferentes para acentuar a geometria: um círculo amarelo com um halo azul em contraste com um círculo azul com um halo amarelo; um ângulo recto à direita cheio de azul e um ângulo agudo cheio de cor-de-rosa.

O arranjo formal dos elementos na tela fazem lembrar uma paisagem, podendo o círculo multicolorido à esquerda ser um Sol que se põe por trás das montanhas esquematicamente representadas pelos ângulos.

O fundo também contribui para realçar o dinamismo da composição. O desenho não aparece como um exercício geométrico numa superfície plana, mas como um espaço indefinido. São as cores do fundo que definem a profundidade – azul claro na parte inferior, amarelo claro no cimo e branco no meio. As formas tendem a retroceder e a avançar na profundidade deste espaço, criando um efeito ambíguo.

A *Composição VIII* ilustra a seguinte afirmação de Kandinsky:

*... A forma, mesmo quando abstracta e geométrica, possui o seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas a essa forma. Um triângulo (agudo, obtuso ou isósceles) é um ser. Emana um perfume espiritual que lhe é próprio. Associado a outras formas, este perfume diferencia-se, enriquece-se de nuances – como um som das suas harmonias –, mas no fundo permanece inalterável. Tal como o perfume da rosa que nunca se poderá confundir com o da violeta. (...). É assim que vemos claramente a interacção entre a forma e a cor. Um triângulo totalmente preenchido a amarelo, um círculo a azul, (...). As cores agudas têm uma maior ressonância qualitativa nas formas ponteagudas, (como, por exemplo, o amarelo num triângulo). As cores que se podem classificar de profundas são reforçadas nas formas redondas (o azul num círculo, por exemplo). É evidente que a dissonância entre a forma e a cor não pode ser considerada uma desarmonia. Pelo contrário, pode representar uma possibilidade nova e, portanto, uma causa de harmonia.*³³

Nesta obra a orquestração entre o pequeno círculo branco e preto, e o triângulo em que se insere, permite ao artista explorar as várias possibilidades em termos de tensões: estabilidade e instabilidade, forças concêntricas e excêntricas – e analisar o seu efeito sobre o espectador.

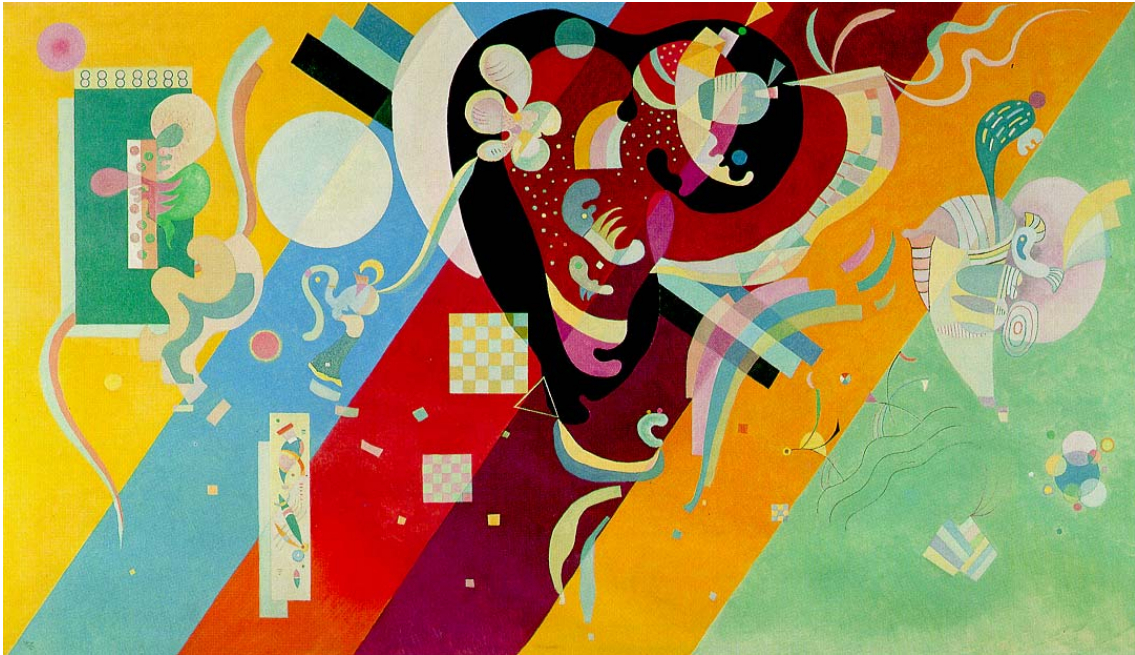
³³ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, pp. 64 e 65

Mesmo nas suas obras de pendor claramente abstracto, Kandinsky não abandona o seu objectivo de atingir a harmonia e a “*necessidade interior*” tal como está patente na frase seguinte:

*... Luta de sons, equilíbrio perdido, ‘princípios’ alterados, rufos de tambor inesperados, grandes questões, aspirações sem objectivo visível, impulsos aparentemente incoerentes, correntes e laços quebrados que se entrelaçam, contrastes e contradições... eis como se apresenta a nossa Harmonia. A composição que se apoia nesta harmonia é uma justaposição de formas coloridas e desenhadas, que enquanto tal, mantêm uma existência independente, procedendo da Necessidade Interior e constituindo, na comunidade resultante, um todo denominado quadro.*³⁴

³⁴ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 93

Composição IX



A *Composição IX* mostra a influência que o artista recebeu do Surrealismo em Paris. Foi pintada em 1936. As formas biomórficas fazem lembrar a linguagem pictórica de Miró embora Kandinsky sempre tenha negado essa influência. Esta obra ilustra a teoria do pintor de que existia uma relação entre a arte, a natureza e a tecnologia.

Só existe um trabalho preparatório para esta pintura pois na altura, segundo Nina Kandinsky, o artista conseguia visualizar mentalmente a totalidade da imagem de um quadro e transferir essa imagem directamente para a tela.

O esquema cromático da obra é em tons pastel, o que lhe dá grande suavidade. Neste quadro o espaço está bloqueado pelas faixas de cor diagonais que lhe retiram o conceito de infinito.

As cores das faixas da extensa diagonal servem de plano de fundo para as formas geométricas, biomórficas, abstractas e amorfas, que parecem flutuar à sua frente. Existe como que uma sensação de sonho no ritmo e no desdobrar das figuras. As faixas diagonais relembram símbolos de acordes sucessivos numa peça musical. As formas geométricas que flutuam – quadrados, rectângulos – mostram influências do Suprematismo, que são contrariadas pelos elementos amorfos que também flutuam.

No entanto, esta *Composição* tem um sentido quase decorativo que lhe tira força face à intensidade emocional das obras anteriores, embora ilustre a seguinte afirmação do artista:

Naturalmente que a pintura abstracta pode, para além das formas ditas geométricas, muito rigorosas, fazer uso de um número ilimitado de formas ditas

*livres, e ao lado das cores primárias, empregar uma quantidade ilimitada de inesgotáveis tonalidades – sempre de acordo com a finalidade de determinada imagem.*³⁵

Para Kandinsky o objectivo final do artista é através de um arranjo harmonioso de cores e formas, provocar emoções no espectador e fazer sair a “ressonância interior” e a “necessidade interior”.

³⁵ AAVV, *Reflexões sobre a Arte Abstracta*, colectânea *O Futuro da Pintura*, p. 39

Composição X



Esta é a última obra da série *Composições*, e foi pintada entre Dezembro de 1938 e Janeiro de 1939. Por esta altura o artista foi influenciado pelo novo vocabulário de formas livres e pelo estudo da influência de uma forma negra sobre fundo branco e vice-versa. Algumas destas reflexões estão presentes no capítulo 'Ponto' do seu ensaio *Ponto, Linha, Plano*.

Composição X faz lembrar alguns trabalhos anteriores da sua fase inicial, com um fundo negro sobre o qual se destacavam imagens de contos de fadas e lendas, por vezes em estilo mosaico.

A característica que prevalece nesta tela é dada pela cor negra do fundo, o que faz realçar as cores e formas.

O brilho das formas coloridas lembra os recortes de Matisse ou da arte decorativa popular russa. A obra é uma tela policromática com figuras de formas livres ou geométricas, que interagem dinamicamente e flutuam num espaço cósmico infinito.

O movimento das formas dirige-se para cima e para fora a partir de um eixo central vertical que atravessa a tela de cima abaixo, atravessando a figura em forma de livro aberto e obedecendo aos princípios teóricos expressos na sua obra *Do espiritual na Arte*. Este movimento sugere a evocação de um balão de ar que se ergue num espaço infinito de acordo com a diagonal do rectângulo desta zona da tela. A forma circular que se situa entre a forma de um livro e o

balão castanho tem um aspecto lunar que acentua a sensação de espaço cósmico.

A organização das figuras pode ser comparada a uma peça musical polifônica, o que é reforçado pelo conhecido interesse do artista pela música e pela troca de correspondência que havia mantido com Schönberg entre 1911 e 1914.

Kandinsky sempre mostrou a sua aversão à cor negra, pelo que é muito significativo que seja esta a cor dominante na sua última obra desta série. No entanto, podemos encontrar a explicação para esta opção em *Do espiritual na Arte*:

*Um ‘nada’ sem possibilidades, um ‘nada’ morto depois do Sol morrer, como um silêncio eterno, sem esperança de futuro, eis a ressonância interior do preto. A sua correspondência na linguagem musical é a pausa, que marca o fim absoluto e que provavelmente será seguido de qualquer outra coisa – o nascimento de um outro mundo. Porque tudo o que esta pausa encerra está terminado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira apagada, consumida, imóvel e insensível como um cadáver indiferente a tudo. É como o silêncio que se apodera do corpo depois da morte, o fim da vida. Exteriormente é a cor mais desprovida de ressonância. Por esta razão, qualquer outra cor, mesmo aquela cujo som for mais fraco, adquire, quando colocada neste fundo neutro, uma sonoridade mais viva e uma nova força.*³⁶

Apesar das características leves e caprichosas desta obra, nela encontramos todos os aspectos mencionados na citação acima – o Sol em extinção, o negro que dá a pausa e o silêncio – e possivelmente a premonição do fim da sua vida e da guerra que se aproximava.

A *Composição X* é um testamento final do artista que incorpora a sua visão sobre o passado e as suas preocupações e ambições para o presente.

³⁶ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 86

CONCLUSÃO

Na conclusão da sua obra teórica *Do Espiritual na Arte*, Kandinsky descreve três dos trabalhos reproduzidos: *Impressão (Parque)*, *Improviso nº 18* e *Composição II*, todos datados de 1910. O artista fornece estes exemplos do seu “novo tipo de construção sinfónica” na pintura, na qual o elemento melódico aparece ocasionalmente e depois só numa forma subordinada. Os quadros que ilustra representam as três diferentes categorias de Kandinsky: *Impressões*, *Improvisos* e *Composições*. O artista vê a pintura do futuro, e particularmente as suas *Composições*, como exemplos de um princípio inconsciente de construção, que em certa medida já se encontrava presente nos seus *Improvisos*, mas que está muito mais desenvolvido, quer espiritual quer formalmente, e combinado com o elemento consciente, nas *Composições*. As *Composições* são o tipo de pintura que se encontra organicamente relacionada com a sua época de profundidade espiritual.

Kandinsky não dispensou nada da sua herança artística e continuou a pregar a doutrina da “necessidade interior” e da intuição, sentindo que a grande ‘síntese’ pela qual sempre ansiara tinha finalmente sido alcançada.

No texto *Pintura como uma Arte Pura*, de 1913, Kandinsky discute a pintura em termos das formas de representação dos estilos vanguardistas, que se desenrolaram desde o Impressionismo, através do Cubismo, ao Futurismo. O período que se lhes seguiu incluiria aquilo a que Kandinsky chamou “pintura composicional”, ou seja, a pintura na qual a forma se encontra livre da sua relação com um objecto específico, através da qual o artista pode alcançar um grau mais elevado de “arte pura”. Nesta pintura o assunto é substituído pela construção pictórica e existe uma transferência de valor dos propósitos práticos para os espirituais. Do objecto para a composição.

Tal como o padrão de três níveis no *Anel* de Wagner, as *Composições* juntam o espiritual, o musical e o visual, e seguem um ciclo que se afasta da velha ordem em direcção a uma nova era. Para Kandinsky isto representa uma evolução da catástrofe apocalíptica para a época do profundamente espiritual.

Simbolizar é construir novos mundos. A arte é uma “versão de mundo”, a obra de arte também o é. Kandinsky, utilizando um aparato simbólico extremamente rico, construiu um *mundo* muito próprio. Transfigurou a realidade de uma forma muito especial, chegando mesmo a pô-la quase de parte. O artista pressentira o potencial de uma arte puramente abstracta através da sua crença na ‘musicalização’ da pintura, embora sempre tenha insistido que não desejava pintar a música. Cedo pressentiu que os feitos da pintura poderiam ultrapassar os da música, em parte porque as artes visuais se encontravam largamente libertas do elemento temporal intrínseco à audição de sequências de sons ou melodias. Desta forma transportou para a actualidade uma linha de argumentação, velha de mais de um século. Continuou a acreditar que as cores, e agora também as formas e as linhas, poderiam evocar sons. O círculo, no entanto, era visto como uma forma silenciosa. Uma das mais profundas alterações na sua arte após 1914 radica no facto de que apesar de se manter um supremo colorista, já não atribuía à cor a supremacia na pintura. Em 1920

reconhecia a importância do silêncio na arte. Este facto é responsável pela qualidade da essência que pela primeira vez, penetra na sua arte. Declarou que os espectadores têm de apreciar a sua capacidade crescente de ouvir um som no meio do silêncio. Vai mais além quando diz:

Acontece que algumas vezes o silêncio fala mais alto que o ruído, e a mudez adquire uma eloquência sibilina.³⁷ e um pouco mais tarde: O meu 'segredo' é puro e simplesmente que adquiri ao longo dos anos (...) a feliz habilidade de me libertar (e em consequência de libertar a minha pintura) do 'ruído de fundo'.³⁸

Os primeiros rascunhos efectuados para a obra *Do Espiritual na Arte* datam de 1904 (nunca foram publicados); tratam dos efeitos da cor na mente humana (também em relação aos sons em geral e à música em particular). Numa carta que escreveu a Schönberg, em 1911, Kandinsky explica o porquê da música ter um papel tão importante para ele:

Quão afortunados os músicos, com a sua arte tão avançada. Verdadeira arte, há muito afortunada por ter antecedentes com meios puramente práticos. Quanto tempo mais terá a pintura de esperar para atingir o mesmo? Apesar de também lhe estar autorizado: cores e linhas por elas mesmas – quão ilimitada beleza e poder.³⁹

Kandinsky vê a música como uma forma de arte liderante, porque é a mais abstracta e não imita a realidade. Esta podia ensinar à pintura como usar a cor, a linha e a forma por elas próprias, que era precisamente o que Kandinsky pretendia fazer mesmo antes de dar o seu último passo rumo à pintura abstracta.

Em 1911, Kandinsky afirma acerca da música de Schönberg:

A sua música faz-nos penetrar num reino novo, onde as emoções musicais não são apenas auditivas, mas também, e sobretudo, interiores.⁴⁰

Os assuntos discutidos na correspondência entre Schönberg e Kandinsky eram as suas pinturas, as suas peças de palco e os seus tratados (nos quais estavam a trabalhar, de forma independente, na altura). Tentaram encontrar um denominador comum na pintura e na música, com o objectivo final de atingir a síntese das artes. Questionaram-se acerca do acto criativo e sobre as questões da intuição e da construção – se uma aproximação mais intelectual deveria imperar.

Em 1911 Schönberg ainda optava pela intuição:

A arte pertence ao inconsciente! Um artista deve expressar-se! Expressar-se directamente! Não o seu gosto, a sua educação, a sua inteligência,

³⁷ *Reflections on Abstract Art*, p. 769

³⁸ *Kandinsky*, p. 323

³⁹ AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*; Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. *Letters*, p. 27

⁴⁰ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 44

*conhecimento ou experiência. Não estas características adquiridas, mas antes aquilo com que nasce, que é instintivo.*⁴¹

Kandinsky insistia na necessidade de construção, contradizendo-o por vezes:

*Fundamentalmente, estou de acordo. Isto é, quando o artista está a trabalhar, o pensamento não deve interferir, mas a 'voz interior', por si só, deve falar e controlar. Até agora o pintor, em geral, tem pensado demasiado pouco... O pintor (precisamente para que seja capaz de se expressar) deve aprender o seu próprio material e desenvolver a sua sensibilidade a um ponto tal que reconheça e vibre espiritualmente.*⁴²

A maioria das pessoas liga o nome e os tratados teóricos de Kandinsky ao problema da sinestesia. É frequentemente chamado de artista-sinestesista. De facto fez analogias constantes entre a música e a pintura, comparando timbres musicais concretos a determinadas cores. Aparentemente, fez mais tarde uma pesquisa sobre o problema da sinestesia no *Laboratório da Arte Monumental*, fundado por ele depois da guerra, e depois na Bauhaus. Estes factos são conhecidos de muitos investigadores no entanto, infelizmente, a maioria ignora as principais deduções de Kandinsky que estão relacionadas com a sua brilhante ideia de “contraponto interno”. Esta ideia, extremamente frutuosa, demonstra que Kandinsky tinha descoberto a lei fundamental da estética, de extrema importância para a prática artística moderna, para todas as artes, incluindo as mais modernas. Assim, recuperemos o que é a sinestesia. Como fenómeno psicológico e como produto cultural, a sinestesia é intermodal, fundamentalmente constituída por associações intersensoriais (especialmente no campo audiovisual), que se formam e se cultivam no relacionamento humano (na linguagem e especialmente na arte). De entre as sinestias audiovisuais é possível seleccionar algumas associações acessíveis a todas as pessoas:

Dinâmica do som – dinâmica do gesto (correspondendo simultaneamente mudança da altura do som à profundidade do movimento e à alteração do bilho);

Desenvolvimento melódico – dinâmica da plástica, do quadro;

Ritmo musical – velocidade de movimento e de transformação das imagens visuais;

Desenvolvimento do timbre – desenvolvimento da cor na plástica;

Mudança de tonalidade – desenvolvimento cromático da globalidade do quadro ou dos planos de cor (durante a politonalidade);

Corte nos registos – mudança da dimensão e da luminosidade do desenho;

⁴¹ AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*, p. 69

⁴² AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*, p. 69

Mudança de modos – mudança da luminosidade do quadro por (maior, menor) inteiro.

É importante salientar que ao lado das sinestesias intermodais mais comuns existem outras menos evidentes, menos apreciadas, mas igualmente importantes. É importante focarmos as associações psicológicas entre componentes separados existentes num único material sensorial. Assim, por exemplo, W. Kandinsky notou que a cor amarelo vivo tem um efeito emocional semelhante ao da figura de um triângulo afilado, a calma do azul escuro é semelhante a um calmo círculo, enquanto o monolítico quadrado se assemelha ao vermelho, etc. Analogamente pode pressentir-se a presença das sinestesias internas através do ouvido: o timbre do trompete é semelhante a um desenho melodicamente activo, à sua tonalidade maior; o timbre do violoncelo é semelhante a um ritmo lento, a uma melodia melancólica, etc.

Kandinsky descreveu as suas experiências com Sakharov e Hartmann:

*O músico escolheu, entre as minhas pinturas, aquela que lhe parecia mais eloquente e clara em termos musicais. Interpretou-a sem o dançarino. Depois o dançarino voltou, ouviu a música, e passou-a para a dança. Foi-lhe perguntado em seguida qual das aquarelas havia dançado.*⁴³

No período de Munique, tais experiências levaram a um uso inovador da música e ruídos nas suas composições de palco. Em 1909, em *O Som Verde*, encontramos o seguinte: “um ruído terrível por trás do palco, como se os céus caíssem”. Em *Preto e Branco*, também de 1909: um curto e estranho som de buzina, enquanto figuras vestidas de negro executam movimentos ritmicos. Em seguida uma voz aguda e gutural emite sons totalmente inarticulados. Uma versão tardia de *O Som Amarelo*, de 1912, usa o tenor gutural de 1909 em dois momentos repletos de tensão: num chiado agudo, grita palavras totalmente incompreensíveis, que contêm uma multiplicidade de vogais ‘a’ (como sugestão, Kandinsky indica *Kalasimunafakola*).

Em 1938, numa retrospectiva da sua carreira, Kandinsky afirmou:

*Em 1914 (...) uma ‘profunda calma’ começou a pairar sobre mim. Hoje este calmo ‘sim’ mantém-se mesmo nos quadros mais complexos.*⁴⁴

A síntese sempre tinha sido o objectivo de Kandinsky e ele tinha-a agora alcançado de uma nova forma, que expunha claramente as contradições que sempre haviam sido inerentes, e de facto centrais, quer no seu carácter quer na sua arte. O traço e a cor eram agora exactamente equivalentes na sua pintura. Efeitos composicionais e dispositivos, estruturas enormes e audazes, são lançados contra uma preocupação obsessiva pelo detalhe. Kandinsky nunca voltou completamente as costas à natureza.

A obra de Kandinsky, pelo seu carácter abstracto, permite uma infinidade de interpretações. Estas coexistem e mesmo que contraditórias, não se anulam.

⁴³ AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*, p. 76

⁴⁴ *Kandinsky*, p. 331

Assim, a perspectiva de cada intérprete não pode ser feita ao acaso, tendo de possuir uma lógica que ligue os objectivos e o seu método de aproximação ao objecto estudado. Logo, nem todas as leituras são válidas. Pela hermenêutica procuramos novas interpretações de uma obra de arte porém, é necessário que estas reflectam essa mesma obra.

Uma obra de arte só se completa, só é plena, se tiver um público; se alguém, nem que seja por um momento, se lembrar da sua existência, pois esta é sempre feita com o intuito de ser percebida. A abstracção em Kandinsky dá aso a uma multiplicidade de interpretações logo, há tantos sentidos quantas leituras.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Kandinsky: Complete Writings on Art*, organizado por Kenneth C. Lindsay e Peter Vergo, 1ª edição, s. l., Da Capo Press, 1982, 1 vol., pp. 1- 923

AAVV, *Schönberg and Kandinsky: an Historic Encounter*, organizado por Konrad Boehmer, «Contemporary Music Studies 14», s. l., Harwood Academic Publishers, 1997, 1 vol., pp. 1-224

AAVV, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter, Letters and Reminiscences 1902-1914*, organizado por Annegret Hoberg, «Pegasus Library», s. l., Prestel, 1994, 1 vol., pp. 6-159

AAVV, *Wassily Kandinsky, O Futuro da Pintura*, organizado por Philippe Sers, «Arte e comunicação 67», Lisboa, Edições 70, 1970, 1 vol., pp. 9-107
Título original:
L'Avenir de la Peinture, Éditions Denoel, Paris, 1970.

Anabela Mendes et al., *Catálogo de Noite e O Som amarelo*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2003, 1 vol., pp.6-107

Dabrowski, Magdalena, *Kandinsky: Compositions*, 2ª edição, New York, Museum of Modern Art, 1995, 1 vol., pp. 6-128

Eco, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, «Universidade Hoje 4», 8ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1977, 1 vol., pp. 7-238
Título Original:
Como si fa una tesi di laurea, Casa Editrice Valentino Bompiani & C., Milão, 1977

Golding, John, «Kandinsky and the sound of color» in *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, New Jersey, Princeton University Press, 2000, 1 vol., pp. 81-112

Kandinsky, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, «Arte e Sociedade 8», 5ª edição, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1912, 1 vol., pp. 21-130
Título original:
Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, Munich, 1912

Kandinsky, Wassily, *Ponto, linha, Plano*, «Arte e comunicação 34», Lisboa, Edições 70, 1926, 1 vol., pp. 9-169

Título original:

Punkt und Linie zu Fläche, «Bauhaus Bücher», Albert Langen, Munich, 1926

Recursos Online:

Artcyclopedia - Wassily Kandinsky. Find links to museums, galleries, image archives and poster shops featuring the work of the Russian abstract expressionist.

artcyclopedia.com/artists/kandinsky_wassily.html

Kandinsky, Wassily – Web Museum, Paris

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/>

Kandinsky, Wassily – Rollins College. Dept. of Foreign Languages presents a comprehensive project on Russian painting. Offers a bio with an essay on Kandinsky's five creative periods.

www.rollins.edu/ForeignLang/Russian/kandin.html

Kandinsky, Wassily – Sketch, Painting with White Border. Getty Education Institute for the Arts uses this abstract painting from the Russian modernist as the basis for a lesson plan.

www.getty.edu/artsednet/images/P/sketch.html

Kandinsky, Wassily - Composition VI Collection highlights from the State Hermitage Museum includes a picture of the painting Kandinsky wanted to title "Flood." Includes commentary.

www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1_10c.html

Kandinsky, Wassily - the-artists.org. Art resource offers a page on the Russian painter that includes biographical details and links to further research.

www.the-artists.org/ArtistView.cfm?id=8A01F70F-BBCF-11D4-A93500D0B7069...

WebMuseum - Wassily Kandinsky. Features a bio, a review of the Compositions exhibition and several paintings. Follow links for an essay on abstraction and related artist bios.

www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky