

Traços de Max Beckmann e Naum Gabo na abertura da arte

Ana Beatriz Barroso¹

Resumo: Interpretamos textos do artista germânico Max Beckmann (1884-1950) e do russo Naum Gabo (1890-1977) com o intuito de estudar os possíveis desdobramentos de uma cultura que se consolida nas vanguardas modernistas e se fortalece até o presente: a dos escritos de artistas. Sublinhamos, nesse sentido, a valorização do senso de liberdade pessoal e de integração social apontada em obras e discursos. Enfocamos, enfim, o lento processo de abertura do sistema tradicionalmente fechado da arte, em andamento na atualidade.

Palavras-chaves: comunicação, artes, escrita, abertura.

Abstract: We have taken some writings of the german artist Max Beckmann (1884-1950) and of the russian Naum Gabo in order to study the possible consequences of a culture that reinforces itself at the modernist avant-garde and is still strong in the present: the writings of artists. We emphasize, in this sense, the valorization of the sense of personal freedom and social integration observed in master pieces and speeches. We focus, in short, the slow process of opening the traditionally closed system of art, in progress today.

Keywords: communication, arts, writing, openness.

O presente artigo não pretende explorar detalhadamente o Expressionismo, o Construtivismo e outras vanguardas a eles contemporâneas, apenas procura voltar a esses movimentos a fim de interpretar algumas das transformações que representam à luz de questões reincidentes na pós-modernidade. Isso é feito através da articulação de fragmentos de textos deixados por dois artistas bastante distintos entre si, Max Beckmann e Naum Gabo. A escolha dos artistas se deve ao fato de representarem linhagens aparentemente opostas, mas que têm em comum o sentido de crítica e

¹ Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, doutora em Comunicação (FAC, UnB) e mestre em Arte e tecnologia da imagem (IdA, UnB). Desenvolve trabalho em arte-educação com tecnologias comunicacionais. Mantém ateliê aberto em <http://abeatrizb.blogspot.com>.

transposição de valores artístico-culturais incompatíveis com a experiência concreta de cada um. Tal transposição é feita por meio da obra de arte e do discurso que a sustenta. Essa dupla sustentação, discursiva e objetual, cria condições extremamente favoráveis à posterior abertura da sociedade a novas perspectivas, compreensões e possibilidades de criação e fruição artísticas. Sublinha-se, portanto, essencialmente, a conquista da comunicação direta e discursiva pelo artista, que então passa a tomar a palavra com mais frequência e naturalidade, ocupa o espaço mediático e faz dele arena para embates especializados que acabam redefinindo os contornos do entendimento comum da arte. Nesse processo de redefinição, inúmeros princípios e valores são repensados e discutidos socialmente. Selecionamos alguns que nos parecem fundamentais para a compreensão de uma conquista moderna cujo alcance ainda não foi suficientemente explorado na pós-modernidade: o senso de liberdade pessoal associado ao de integração social das artes. Nesse sentido, as palavras de Max Beckmann associam-se às de Naum Gabo.

A seleção se justifica em função de algumas tendências da cultura pós-moderna, apreendidas nas entrelinhas de Edgar Morin e Michel Maffesoli. Uma delas recai sobre a noção de multiculturalismo. Essa noção, que agora nos soa natural, não se construiu sem esforço. Ela tem uma história que se confunde com a eclosão da força comunicativa gerada no campo mediático: um não-lugar (AUGÉ, 1994) chamado atualidade, fluxo de um eterno presente ou ainda segunda realidade gerada, vivida e arquivada nos meios de comunicação impressos e eletrônicos que passam a fazer parte da vida cotidiana de grande número de pessoas, na Europa, a partir de fins do século XIX. Um século mais tarde, quando se junta a esses meios uma nova família de meios, os digitais, dados à convergência, à fusão de linguagens, de raízes impressas e também eletrônicas, e à criação de solo propício à convivência de distintas culturas, voltamo-nos para aquele momento conturbado, de abertura a outras culturas, mas também de auto-afirmação exacerbada, representado historicamente pelas vanguardas modernistas.

Nessa dinâmica modernista, alternam-se movimentos de abertura e de fechamento, radicalização e intolerância ao outro, suas ideias, visões de mundo e posturas estéticas. Pensemos nos manifestos. Vistos de hoje, parecem vociferações alucinadas de narcisistas irremediáveis, donos da verdade loucos de paixão por si mesmos, auto-encantados, cegos a outras interpretações que não as suas. Talvez isso se deva ao jogo de forças protagonizado por artistas, críticos e jornalistas, que perceberam o espaço mediático como lugar de legitimação de suas ideias. Essa nova instituição, a mídia, que vai ser criticada em Frankfurt e constituir-se como indústria cultural (ORTIZ, 1986), funciona como palco para artistas afrontarem o sistema de arte perpetuado ao longo de séculos, apresentarem novas teorias da arte e abrirem-se a outras perspectivas. Isso tudo

acontece em função de atitudes concretas, frutos de agentes reais. Os artistas passam a ocupar espaços mediáticos, inicialmente através da comunicação escrita e atualmente através de várias outras formas de comunicação.

Naquele momento inicial, compreende-se o tom excludente de muitos discursos, cada qual se considerando melhor ou mais evoluído que o outro. A visão moderna de história, como algo de desdobramento linear, o tempo correndo do começo para o fim, da esquerda para a direita, do pior para o melhor (ou o contrário), impiedosamente, justificaria aquele tom, quase belicista em alguns casos². Por um lado, o exacerbamento dessa auto-afirmação talvez fosse necessário naquele momento, dada a força que a instituição acadêmica e outras instituições ainda mais antigas, como a Igreja e o Estado, exerciam nas práticas sociais e, conseqüentemente, na vida do indivíduo. Por outro, os artistas de certo modo reificavam os valores propagados por essas mesmas instituições ao agir como elas, pautando-se em princípios pretensamente absolutos e universais. Alguns poucos grupos de amigos aqui e ali, reunidos em cafés, bares, casas, imaginavam poder traçar novos rumos para o mundo e para a arte munidos de ideias e textos publicados e difundidos pela imprensa. O que inicialmente era um modo de fixar e sistematizar pensamentos, partilhar conhecimentos técnicos e especulações filosóficas, dialogar com a sociedade e criar terreno para uma arte livre dos ditames acadêmicos, passa a ser percebido como uma poderosa arma de persuasão e mesmo imposição de valores. Até hoje deparamo-nos com discursos que refletem essa face excludente e pretensiosa do modernismo, perturbando tomadas de consciência mais incisivas sobre as belezas da diversidade, das diferenças, das especificidades das várias culturas, do local e do particular, ainda que esses se abram em forma de potência ao universal.

Isso se torna muito claro quando analisamos a natureza dos textos dos artistas da virada do século XIX para o XX. Das cartas de Van Gogh a Theo, passando pelos cadernos diários de Gauguin, chegando aos livros de Paul Klee e Kandinsky, o que se nota é um amadurecimento do artista enquanto escritor, ou simplesmente a construção do artista-intelectual, tipo³ que hoje nos é familiar, mas que causou estranhamento naquele contexto histórico. Letras e artes pareciam não condizer.⁴ A intelectualização do artista é

² Cf. o Manifesto Futurista, de Marinetti.

³ A tipificação, recurso usado para criar uma imagem sugestiva a partir de um conjunto de percepções, pode soar generalista demais, porém, assim como o cartum, ajuda-nos a entender de modo intuitivo o todo da representação a partir de linhas simplificadas do particular.

⁴ Cf. a esse respeito as passagens de Leonardo da Vinci questionando a superioridade da escrita em relação à pintura, em CARREIRA, Eduardo (Org.). **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre arte e pintura**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. Em sentido inverso, Marcel Duchamp vai repudiar a arte retiniana e olfativa, que cheira a óleo de linhaça, e tentar pôr fim à expressão popular “burro como um pintor”, corrente na França de então, inaugurando uma relação original entre linguagem e

um processo intimamente ligado à presença dos meios de comunicação na sociedade complexa e à força que esses meios e seus agentes aí exercem.

Por essa razão, vale a pena voltarmos-nos para dois artistas-escritores modernos capazes de elucidar o movimento de abertura da arte a outras concepções e práticas, assim como a outros problemas e soluções artísticas. Alguns trechos de textos deixados por Naum Gabo, escultor construtivista, e Max Beckmann, pintor de estirpe expressionista, mas nada afeito a rotulações e fixações estilísticas que sufocassem sua pintura, indicam a construção de um artista-intelectual diferente daquele que quer impor e fazer prevalecer seu universo de valores – técnicos, estéticos, políticos. Seria um tipo capaz de quebrar a casca do individualismo característico da modernidade e abrir-se à noção de pessoa, talvez mais condizente com a pós-modernidade.⁵

1. Max Beckmann e o senso de liberdade pessoal

Como mencionamos, artistas das diferentes vanguardas europeias do início do século XX criaram o hábito de discutir textualmente sobre a arte que realizavam. Naquele momento era necessário estabelecer novos parâmetros que permitissem expressar as sensações trazidas com a modernidade - a sensação de velocidade, por exemplo. Muitos desses artistas chegaram a sistematizar suas reflexões e exploraram a dimensão teórica da arte, inaugurando uma prática hoje perfeitamente assimilada, a de escrever sobre arte. Um deles é Max Beckmann.

De tom pessoal, ligeiramente filosófico, literário e místico, o texto que aqui vamos interpretar não nasceu para ser lido silenciosamente em um livro, jornal ou revista; foi escrito para ser pronunciado em conferência⁶, diante de um grupo seleto de pessoas. No caso específico dessa conferência de Beckmann, o assunto é a intenção do artista. Ao longo do século XIX, o artista passa a assumir a responsabilidade de definir o propósito daquilo que ele faz e tomar as rédeas do processo e dos fins. O artista, nesse caso exemplificado por Beckmann, define temáticas, inventa técnicas e explora meios de

imagem, texto e arte, conceito e obra, vida e biografia, como pode ser conferido em PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004, e em CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁵ Cf. MAFESOLLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, e, dele também, **A sombra de Dioniso: contribuição à uma sociologia da orgia**. São Paulo: Zouk, 2005.

⁶ “Originalmente intitulada ‘*Meine Theorie in der Malerei*’, pronunciada na *New Burlington Gallery*, Londres, em julho de 1938. A conferência foi publicada em tradução inglesa pela Buchholz Gallery, Curt Valentin, Nova York, 1941” (CHIPP, 1988, p. 188).

acordo com sua consciência e querer. Seus objetivos não são predeterminados, como outrora o foram pela igreja, mecenas, reis etc.

Meu objetivo é sempre capturar a magia da realidade e transferir essa realidade para a pintura – tornar o invisível visível por meio da realidade. Pode parecer paradoxal, mas na verdade o que forma o mistério de nossa existência é a realidade. (...)

É isso que tento expressar pela pintura, uma função diferente da poesia e da música, mas, para mim, uma necessidade predestinada.

Quando os acontecimentos espirituais, metafísicos, materiais ou imateriais adentram em minha vida, só posso fixá-los por meio da pintura. (BECKMANN, 1938, p. 189)

Temos aí a pintura como forma de fixação do que o artista sente ser importante, e uma forma diferente de outras formas de expressão e fixação – a poesia e a música. Não há aqui uma abstração para um sentido geral e unitário de arte. Ele fala sobre sua forma de expressão, a pintura, e sobre a distinção entre aquilo que o pintor faz e o que outros artistas e pensadores fazem. Para Beckmann não há confusão entre a expressão pictórica e a comunicação verbal de uma reflexão: cada atividade tem seu lugar e elas não se misturam na obra de arte, “pois nada seria mais ridículo ou irrelevante do que uma “concepção filosófica” pintada de maneira puramente intelectual, sem a terrível fúria dos sentidos a impregnar com o belo e o feio cada forma visível.”(BECKMANN, 1938, p. 190).

De certo modo, Beckmann antecipa parte da crítica que se elabora atualmente sobre a intelectualização excessiva da arte contemporânea. A reflexão de Beckmann vai no sentido de afirmar a origem sensível da arte, colocando a força intelectual em segundo plano. Talvez já se pressentisse o valor que artistas e público passariam a dar à dimensão filosófica da arte e da obra de arte. O contraste entre a sensualidade de sua pintura e esta nova tendência era claro e o artista já se defendia do empobrecimento plástico, dissimulado sob o discurso purista e estreitamente racional, que iria sufocar em breve boa parte da arte ocidental. Isso não quer dizer que ele rejeitasse a atividade intelectual. Pelo contrário, seu texto é o de quem justamente reflete muito sobre aquilo que vai escrever. Sua reflexão, no entanto, não se quer nem científica, nem filosófica, nem literária, mas se esforça simplesmente para esclarecer uma pequena plateia de simpatizantes sobre as principais questões e inquietações do artista; como se fosse um falar em voz alta de problemas há muito tempo ruminados, alguns já resolvidos, outros sem solução.

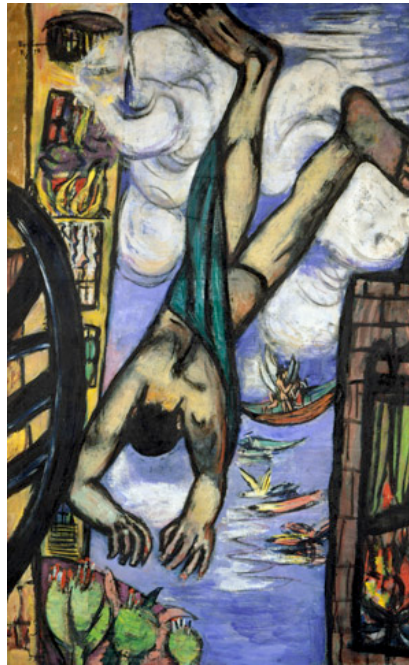
Ao lado do tom desprezioso de quem se expõe entre amigos, encontramos em Beckmann uma meditação mais ambiciosa sobre problemas filosóficos, que não se relacionam exclusivamente com a pintura. O artista dialoga textualmente com grandes pensadores e afirma, assim, uma vocação ao pensamento abstrato, mais genérico e ao mesmo tempo mais fundamental, que já vinha se manifestando em outros pintores.

Pois o eu é o grande mistério oculto do mundo. Hume e Herbert Spencer o estudaram em várias concepções, mas no fim se mostraram incapazes de descobrir a verdade. (...) Que é você? Que sou eu? Essas perguntas me perseguem e atormentam constantemente, e pode ser que tenham algum papel em minha arte (BECKMANN, 1938, p. 192).

Essas questões não são comunicadas diretamente na obra de arte, que se abre a muitas interpretações e comporta inúmeros sentidos. A subjetividade, o universo, o teatro, os poetas, o circo e os sonhos, temas diletos de Beckmann, são objetos de uma reflexão abstrata e desenvolta, que sustenta a realização pictórica do artista e se mostra de modo claro através de um texto escrito, proferido e, depois, publicado. Um texto que se dirige, originalmente, a alguns artistas e especialistas em arte (críticos, marchands, outros pintores etc), mas que talvez vise a sociedade como um todo. Este texto soma um traço de valor à cultura da arte que então vai se formando, socialmente, no conjunto de acontecimentos que ocupam o espaço público constituído pelos meios de comunicação. Este traço de valor seria uma espécie de individualidade embutida no desejo de universalidade do artista, capaz de fazê-lo mais pessoa que indivíduo. Embora isso não se deixe comprovar de modo exato, a biografia do artista nos dá pistas sobre tal valor. Já inicialmente, sua recusa às classificações e alinhamentos, tanto em relação ao Expressionismo, quanto em relação ao movimento da Nova Objetividade, com os quais sua pintura tinha clara afinidade, aponta para a independência de seu espírito. Soma-se a isso sua sensibilidade social e senso crítico exacerbado, que acarretam, em 1937, sua destituição do cargo de professor de arte na Escola de Arte Städel, de Frankfurt, pelos nazistas, que o consideram artista degenerado. Beckmann se exila, então, em Amsterdam, onde trabalha até 1947, quando migra para os Estados Unidos e se torna professor na Universidade Washington de Saint Louis (Missouri).

Uma pintura desse período nos sugere a referida transformação pela qual passa o artista, que salta do alto (da sua individualidade?) e se lança no ar, mergulhando de cabeça entre pássaros e prédios. A cultura da arte, nessa transição, abriria-se para a noção de pessoa, constituindo-se em solo social favorável à inserção do artista comprometido com

questões diversas, extra-individuais, que encontrariam eco em inquietações semelhantes, partilhadas por grupos (atualmente, diríamos tribos) e discutidas, a partir de textos discursivos, no seio dessas comunidades de pessoas afins.



Max Beckmann, *Falling Man*, 1950

2. O senso de abertura oriundo da palavra, escrita e oral

Do indivíduo à pessoa, é o senso de liberdade que ganha novos contornos. Não se trataria mais exclusivamente de escolher de modo autônomo temáticas e técnicas e impô-las aos outros, mas de encontrar um grupo de interlocutores interessados no tipo de arte originalmente proposta por cada artista e expandir, já a partir desse grupo, o círculo de discussão em torno dessa arte e do universo de valores que ela comporta. Esse movimento expansivo se estenderia à sociedade como um todo, mas encontraria lugar privilegiado nas universidades. Beckmann representaria, com sua obra, seu discurso e sua vida, as exigências dessa liberdade expandida, menos individualista e mais

interessada em articular indivíduo e sociedade, anseios íntimos, obscuros às vezes, e anseios partilhados, discutidos às claras.

A modernidade é um alívio da individualidade. Neste terreno novo, mesmo as repetições podem exprimir uma nova espécie de originalidade, tornarem-se formas inéditas do eu, e não dá para falar em fraqueza quando um certo número de indivíduos se reúnem em um mesmo lugar: cada qual espera a expansão do seu eu profundo (KLEE, 1985, p. 14).⁷

A partir da modernidade, um desses lugares que fortalecem e reúnem os indivíduos, um lugar onde cada um expande seu eu profundo é a página, a folha em branco à espera de um acontecimento – o texto. Ele concretiza a esperança de encontrar, pela comunicação escrita, um outro indivíduo. O conjunto desses textos, esse vozerio escrito, vai formando uma nova cultura da arte, que questiona os grandes cânones e paradigmas da arte acadêmica. Nessa nova cultura, a arte é teorizada pelo próprio artista que, ao fazê-lo, experimenta-se e mostra-se levemente filósofo, cientista, investigador e expositor de suas reflexões a respeito da vida, das leis de composição visual ou de harmonização cromática, dos pormenores da representação de ideias, visões, sentimentos, sensações ou observações em obra de arte.

A relação direta e intensa com a crítica, observada em Gauguin, por exemplo, vai se esmaecendo. Aos poucos, os artistas da vanguarda europeia do início do século XX vão ficando indiferentes às opiniões dos críticos, ou simplesmente vão se colocando ao lado ou acima deles; não sentem que precisam rebater seus pontos de vista: o espaço mediático onde eles se disputam já está sendo conquistado e os territórios, delineados. O crítico devia permanecer nos jornais e revistas, onde tudo é efêmero, enquanto o artista conquistaria o livro, onde o texto podia se perpetuar. Mais tarde, evidentemente, essas fronteiras se misturariam e, tanto críticos quanto artistas ocupariam todos os espaços mediáticos possíveis. Alguns grupos de artistas escolheriam o panfleto e passariam a expor diretamente suas ideias à sociedade, sem a mediação do crítico, através de manifestos. “A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito.” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 10). O que se observa ao longo do tempo é que a relação com a crítica, estabelecida nos meios de comunicação

⁷ Tradução da autora.

entre artistas e jornalistas, ou pessoas do ramo da arte, no começo do século XX, e mesmo com os teóricos da arte, vai alternar períodos de maior e menor intensidade.

Os artistas, com efeito, são, bem ou mal, levados a se definir em relação a uma corrente de pensamento, devendo responder às perguntas de seus críticos, que tanto os atrapalham quanto os põem em evidência, ou ao contrário, mostram-se eloqüentes quanto a suas perspectivas e pontos de vista. O exercício da escrita lhes é cada vez mais familiar, sendo, hoje em dia, incontável o número de publicações de artistas: jornais, textos teóricos, entrevistas isoladas ou manifestos. (CAUQUELIN, 2005, p. 126)

Inicialmente, isto é, desde a Renascença, mas intensificando-se sobremaneira no início do século XX, com as vanguardas europeias, o artista escreve por necessidade de expor seus pontos de vista e, com isso, ir criando um ambiente social mais receptivo à sua arte, tão estranha naquele momento a tudo quanto se entendia então por arte. Seu texto visa o crítico, isto é, o especialista, e a sociedade como um todo. Esse artista adquire autonomia em termos de comunicação e aprende a lidar com os meios, sabendo quando falar, como, onde e quando calar. A relação da arte com os meios de comunicação não se limita, portanto, à relação dos artistas com a Crítica, feita através dos meios. Por mais interessante e rica que essa relação tenha sido, e que eventualmente ainda o seja, a relação dos meios com a arte a excede. Os meios de comunicação são mais do que um tabuleiro onde os agentes sociais se disputam em um jogo de regras claras; são um espaço onde esses agentes buscam constantemente construir suas identidades, estabelecer campos de identificação e encontrar lugares a fim de dialogar com a sociedade, participar dessa sociedade e fazer com que ela participe de seus problemas.

Cabe também esclarecer a relação desses artistas escritores, que refletem e teorizam sobre arte, com os teóricos propriamente ditos – estetas e historiadores. Mais uma vez, o artista não vai abrir mão da autonomia recém conquistada em termos de comunicação e, mesmo, reflexão e realização artística. Isso pode ser observado no discurso de Beckmman e também é constatável na pós-modernidade, celeiro de posturas artísticas teórico-práticas. Contudo, a teorização dos artistas é particular, não se dissocia da prática e difere da do teórico.

(...) enquanto os teóricos tendem a se interessar pelos movimentos que costumam ter alguma importância em suas grades de leitura (...), os artistas, por sua vez, adquirem o alimento teórico a seu bel-prazer, de acordo com o humor e a ocasião, sem se preocupar com a coerência; contudo permanecem influenciados – com a ajuda da

mediatização da sociedade – por uma rede de discursos da qual não pode fugir, e (...) são sensíveis a expressões, a palavras de ordem, tonalidades de pensamento que lhes servem de *impulsão de fazer*, mais do que de sistemas teóricos bem construídos. (CAUQUELIN, 2005, p. 127)

Klee e Kandinsky, contemporâneos de Beckmann, vão ser chamados por Gropius em 1921-22 para lecionar na Bauhaus de Weimar, Alemanha (*Das Staatliche Bauhaus Weimar* – fusão reestruturada da Escola de Artes e Ofícios com a Academia de Belas-Artes de Weimar, fundada em 1919). A Bauhaus tem uma proposta artístico-pedagógica que visa a construção de compreensões e competências ligadas a uma visão de arte aplicada às finalidades industriais (já seria o *design*) e à investigação e invenção de linguagens plásticas. Ela marca a entrada de uma nova geração de artistas na Academia, agora profundamente ligados e comprometidos – à sua maneira de artistas – com o ensino, a educação e a geração de um conhecimento propriamente artístico e não exclusivamente técnico. Tal ligação e comprometimento se intensifica mais adiante, a partir da segunda metade do século XX.

Em 1960, na conferência “*L’Artiste doit-il aller à l’université*”, Duchamp enfatiza a importância de o artista se informar e se manter ao corrente do *soi-disant* “progresso material cotidiano”, pois o artista hoje “é livre e pode impor sua própria estética”: “Graças a esta educação ele possuirá os instrumentos adequados para se opor a este estado de coisas materialistas pelo canal do culto de si em um quadro de valores espirituais.” No final dos anos 50, muitos artistas americanos começam a fazer cursos de pós-graduação com monografias sobre questões teóricas e historiográficas (por exemplo, a tese de Robert Morris sobre Brancusi ou ainda a de Kaprow sobre Mondrian). (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 23)

Curiosamente, o movimento de ruptura com o sistema monolítico e conservador da arte acadêmica europeia e de abertura a outras maneiras de entender e vivenciar a arte deságua novamente na Academia. No entanto, a perspectiva já é outra - tanto em 1960 quanto agora. Nas palavras de Duchamp, uma série de dicotomias aparecem superadas e uma série de outras permanecem presentes. Superou-se a ideia de que sensibilidade e razão seriam opostas, incompatíveis ou hierarquizáveis. Mais que isso, de volta às universidades, artistas abriram portas para pesquisas de cunho científico e filosófico, somando-as à experimentação e aprimoramento estritamente sensível e técnico. Por outro lado, a ênfase de Duchamp recaí sobre as ideias de informação, culto de si, oposição entre materialismo e espiritualidade. A educação (superior ou universitária)

instrumentalizaria o artista livre, interessado em impor sua própria estética. Ora, não é isso que se observa na contemporaneidade. O sentido de educação vem mudando e em muitos lugares já não se concebe mais o ensino exclusivamente como atualização de informações e conhecimento, transmissão de cultura, cultivo de si ou instrumentalização para fins específicos (MATURANA, 1998, 2001). Não que tais concepções sejam superadas, mas a elas somaram-se outras, capazes de formar pessoas e, no caso da arte-educação, artistas menos interessados em cultivar-se ou impor suas estéticas particulares e mais preocupados em integrar-se ao coletivo e atuar junto à sociedade. Em outras palavras, hoje concebe-se a educação também como convivência, gestão partilhada do conhecimento, troca de valores, espaço e tempo de investigações e articulações culturais.

O movimento de liberação comprometida, aqui explorado a partir de Beckmann, encontra no âmbito das vanguardas outros movimentos, também libertários, mas com distintas ênfases. É o caso do movimento engendrado pelos artistas construtivistas, abordado aqui a partir das colocações de Naum Gabo.

3. Naum Gabo e o senso de integração social

O Manifesto Realista foi publicado como panfleto numa exposição em Moscou, a 5 de agosto de 1920. Essa exposição incluía trabalhos de Naum Gabo, que escreveu o manifesto, e de seu irmão, Antoine Pevsner, que o assinou junto. Nele, além de comentarem criticamente as experiências inovadoras dos cubistas e futuristas na tentativa de romper com a representação tradicional, afirmam a necessidade de uma arte menos superficial e mais condizente com a nova vida, com o espírito de reconstrução e de renovação trazidos pela Revolução Comunista. “Nem o futurismo nem o cubismo trouxeram-nos o que nosso tempo deles esperava.” (GABO, 1920, p. 329). Na visão deles, esperava-se da arte mais engajamento com as questões da época, mais solidariedade para com as angústias típicas da modernidade, mais atenção aos problemas colocados por uma lógica mundial capitalista.

Indubitavelmente, o Construtivismo nasce marcado pelos preceitos e mesmo pelo espírito geral reinante naquele momento histórico. Inclusive, cabe lembrar que o título do manifesto de Pevsner e Gabo é enganoso.

[o título do manifesto] Burlou as autoridades culturais soviéticas da época, que consentiram em sua impressão com o uso do escasso papel que possuíam, por ser ele “realista”. Tratava-se, na realidade, de um manifesto construtivista, e esta palavra é empregada no texto. A palavra “realista” é emprestada à língua russa, presumivelmente do francês *réaliser*, no sentido de “realizar”. Gabo declarou que o que tinha em mente era o que podia se tocado e sentido, era físico, em oposição às idéias metafísicas de Malevitch. (RICKEY, 2002, p. 46)

Porém, o que nos interessa frisar nesse legado é o senso de compromisso que os novos artistas estabelecem com a cultura, com a sociedade e com as necessidades típicas de seu tempo. Isso, que podemos chamar de engajamento, é inaugurado nesse momento e, embora encontre ressonância em outras vanguardas do mesmo período, traz uma articulação diferenciada, que deixa mais clara a ideia de arte-engajada, que os europeus vinham esboçando por um outro viés, talvez mais individualista (como no caso de Beckmann, dos cubistas, dos futuristas etc) ou mais aderente (como na Bauhaus) e, por isso, talvez, ligeiramente decepcionante aos olhos de Gabo.

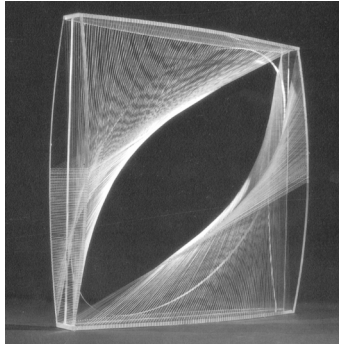
Torna-se inadmissível, para os construtivistas, restringir-se ao seu campo de ação, não questionar o lugar social da arte, seus fins e a adequação dos meios a esses fins. Mais que isso, torna-se inadmissível não experimentar formas de expressão, puras ou impuras, capazes de refletir o espírito da época. A presença marcante dos meios de comunicação na sociedade de então (e desde então) estimulava o envolvimento do artista com um universo de valores que extrapolava seu universo individual. A alta circulação de informações vinha alterando toda uma cultura, que deixava de ser estritamente local para se abrir em uma esfera mais ampla de discussão e troca. Essa esfera envolvia não só artistas e especialistas em arte, mas toda a sociedade. Na verdade, essa esfera pretendia envolver “a vida” e “a realidade” em sua totalidade, na maneira de ver de Gabo e Pevsner. “Nenhum novo sistema artístico tolerará a pressão de uma crescente cultura nova até que os alicerces mesmos da arte sejam construídos sobre as leis reais da Vida.” (GABO, 1920, p. 330). Aos realistas interessa a vida e suas necessidades no tempo e no espaço, sob os quais se constrói tanto a vida quanto a arte.

O Manifesto Realista expressa o pensamento materialista de seus autores e simpatizantes, que posicionam-se criticamente em relação às tendências idealistas, abstratas e utilitaristas às quais a arte de então, no entender deles, vinha aderindo. Coloca tudo sob a perspectiva da ação, do que é real e concreto, ainda que oculto sob a aparência enganosa do que é passageiro. A arte realista objetiva “a realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo.” (GABO, 1920, p. 331). Nada de

sentimentos, nem de consciência abstrata e delirante. A arte plástica e pictórica realista se atém à percepção e à construção exata da obra, fixando “apenas a realidade do ritmo constante das forças que nela existem.” (GABO, 1920, p. 331). Gabo critica a ingenuidade dos futuristas, que crêem representar a coisa (a velocidade, por exemplo) reproduzindo seu aspecto físico e seu reflexo óptico – os carros, a agitação das estações ferroviárias, as ruas movimentadas, fios elétricos etc. No fundo, embora não empreguem esta palavra, os realistas criticam a metáfora. Consideram inadmissível que o artista se contente com a descrição e com a metáfora, com a explicitação da semelhança que nos faz confundir a essência e a aparência das coisas; consideram um absurdo que o artista se proponha a criar tal confusão em vez de se dedicar a arrancar das coisas tudo quanto é local e accidental, seus rótulos, sua aparência, e penetrar na órbita própria do mundo completo de cada objeto.

Os meios plásticos de se entrar nesse mundo são detalhados no manifesto por um conjunto de cinco “renúncias” e “afirmações”, que podemos resumir assim:

1. Renúncia à cor como elemento pictórico. Afirmção do tom como única realidade pictórica;
2. Renúncia ao valor descritivo da linha. Afirmção da linha como mera direção das forças estáticas e seu ritmo nos objetos;
3. Renúncia ao volume como uma forma de espaço pictórico e plástico. Afirmção da profundidade como a única forma pictórica e plástica de espaço;
4. Renúncia à massa como elemento escultórico. Afirmção da independência entre volume e massa, trazendo de volta a linha para a escultura como uma direção e, nela, afirmando a profundidade como uma forma de espaço;
5. Renúncia à ilusão dos ritmos estáticos como únicos elementos das artes plástica e pictórica. Afirmção de um novo elemento: o ritmo cinético, base de nossa percepção do mundo real.



Naum Gabo, *Construction in Space N°1*

(concebida em 1942, essa versão provavelmente foi executada nos anos 60)

O manifesto termina com um sucinto mas contundente elogio ao presente. Não interessa o futuro, sobre o qual é impossível não mentir – que seja deixado às cartomantes. Não interessa o passado, devaneio renovado dos românticos. Interessa o dia presente, o ato, o hoje. O manifesto conclama ao trabalho e determina uma técnica construtiva realista. Mais até do que determinar uma técnica, o manifesto indica um caminho claro para a circulação da arte: todo lugar (cidade, campo, praia), toda a humanidade, toda vida... Não se trata mais de criticar a redoma dos museus e galerias, mas de indicar onde a arte deve se colocar no mundo moderno. Ela deve ser onipresente. Ela deve estar onde está a vida pulsante.

Hoje proclamamos nossas palavras a vocês. Estamos colocando nosso trabalho nas praças e nas ruas, convencidos de que a arte não deve continuar como um santuário para o ocioso, um consolo para o triste e uma justificação para o preguiçoso. A arte deve esperar-nos onde quer que a vida seja fluente e atuante... no banco, na mesa, no trabalho, no lazer, no descanso; nos dias de trabalho e de férias... em casa e fora dela... a fim de que a chama de viver não se apague na humanidade. (GABO, 1920, p. 333)

Outro fato a ser assinalado é a semelhança entre a ideia construtivista de uma arte mais próxima da vida e da sociedade, isto é, uma arte presente, e a ideia neoplástica de integração das artes plásticas (pintura, escultura e arquitetura) com o espaço urbano e tecnológico da vida moderna. Para Mondrian, no entanto, a realização plena dessa ideia fica adiada para o futuro. Ambos movimentos propunham um novo espaço para a arte: o espaço social, fluido, indiscriminado e vivo. De algum modo, Gabo, assim como Beckmann, são porta-vozes da cultura do presenteísmo (MAFFESOLI, 1996), que busca valorizar a vida como ela é e vivê-la em sua plenitude, sem esperança de revivê-la,

prolongá-la ou poupá-la. A arte realista se mistura à vida e quer se diluir no fluxo do presente.

Naum Gabo reflete sobre o tempo e sobre as possibilidades de concretizá-lo no que ele concebe como escultura cinética. O Manifesto Realista nega os ritmos estáticos como única base possível para a escultura e prepara o caminho para que a obra escultórica expresse as emoções do tempo por meio de ritmos cinéticos. “Proclamamos os ritmos cinéticos como uma parte nova e essencial de nossa obra escultórica, por serem as únicas expressões reais possíveis das emoções do Tempo.” (GABO, 1920, p. 338). Cabe sublinhar que o artista se cita. A passagem acima é originalmente do Manifesto Realista de 1920 e foi repetida no texto “Escultura: a talha e a construção no espaço” para introduzir o problema do tempo na arte construtiva. Nesse texto, tal problema equivale ao problema do movimento, que passa a ser, então, esclarecido pelo escultor.

Sublinhamos a auto-citação a fim de mostrar como o texto do artista adquire autonomia, autoridade e passa a ser tomado como teoria pelo próprio artista e pela comunidade que o cerca, a ponto de ser analisado, discutido, revisto e reiterado. Somado a outros textos semelhantes, os escritos dos artistas vão constituir o corpo teórico da arte moderna. Neste corpo se destacam algumas características que, juntas, constituem uma cultura muito particular, que podemos designar como cultura dos manifestos. Ao se re-citar, os artistas fortalecem essa cultura. Por ser fortalecida, esta cultura adquire rapidamente notável autonomia em relação à realização da obra de arte. Os artistas deixam aos poucos, mas definitivamente, a exclusividade de sua função de realizadores para se abrirem à totalidade que envolve seus processos criativos, determinam fins e meios, linguagens e modalidades de compartilhamento.

4. Conclusão

O fato de os artistas terem passado a escrever sistematicamente, publicar e debater no espaço público mediático suas ideias, conceitos, percepções e projetos criou as condições necessárias para a eclosão pluralista da arte, desestabilizando a noção unitária da arte como uma só coisa, válida para todos os tempos em todos os lugares. A arte, desde as vanguardas modernistas até suas manifestações atuais, busca afirmar-se em sua variedade de concepções, técnicas, tecnologias, tradições, estilos e linguagens. Os artistas, nesse processo, abraçam diversas formas de comunicação a fim de dialogar com as pessoas de seu tempo e provocar múltiplas transformações no plano cultural, seja ele

pessoal ou tão fragmentado e diversificado quanto a sociedade complexa, que o engendra.

Max Beckmann e Naum Gabo não foram os únicos a tomar a palavra e fazê-la reinventar sentidos esquecidos ou afastados da arte – liberdade, compromisso, movimento. Tampouco o fizeram isoladamente, de modo descontextualizado do tempo e lugar em que viveram. Contudo, seus textos e obras sugerem (como poucos da época) que o rompimento com os sistemas preestabelecidos, a investigação de linguagens e a abertura às múltiplas dimensões da arte, exigem, no contexto pós-moderno, processos ininterruptos de reinvenção em diferentes direções e níveis.

Referências bibliográficas

AUGÉ, MARC. *Não-lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade*. SÃO PAULO: PAPIRUS, 1994

BECKMANN, Max. Sobre minha pintura, 1938. In: CHIPP, H. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARREIRA, Eduardo (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre arte e pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GABO, Naum. O Manifesto realista, 1920. In: CHIPP, H. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GREY, Camilla. *The russian experiment in art 1863-1922*. London: Thames & Hudson, 1997.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição à uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MARTIN, J.L.; NICHOLSON, Ben; GABO, Naum (Orgs.). *Circle: International Survey of Constructive Art*. Londres: Faber & Faber, 1937.

MATTELARD, Armand. *História da sociedade da informação*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MATURANA, Humberto R.; MAGRO, Cristina (Trad.). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto. *Emoções e Linguagem na Educação e na política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

MCLUHAN, Stephanie; STAINES, David (Orgs.). *McLuhan por McLuhan. Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MORIN, Edgard. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

ORTIZ, Renato. *A Escola de Frankfurt e a questão da cultura*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, ANPOCS, v.1, n.1, p. 53, jun. 1986.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.