

O NÃO-FIGURATIVO (UM FRAGMENTO)

Luiz Costa Lima

Ainda não será aqui que farei o estudo que me prometo. Só a consulta aos artigos que, nos últimos anos, venho reunindo, faz-me perceber que apenas a formulação kantiana, na *Terceira Crítica*, sobre a diferença entre beleza aderente e beleza livre, e as anotações, embora fugazes, de Ludwig Tieck e de Friedrich Schlegel sobre a arte que se tematiza a si mesma, seriam bastantes para longas reflexões. No caso de Kant, ainda seria justo pensar que a beleza livre, aquela que “não pressupõe conceito algum do que deva ser o objeto” (KANT, 1790, p. 49), era apreendida ao longo de um processo puramente dedutivo, sem nenhuma vinculação com as inquietações, freqüentes no fim do XVIII alemão, concernentes às artes. Sequer essa ressalva seria válida no caso de Ludwig Tieck, pois sua intuição de uma arte não-figurativa surge no interior de um romance sobre a vida de um pintor. Atente-se nela por um instante.

Para a reflexão que se seguirá, será relevante assinalar o *Leitmotiv* do relato de Tieck: o louvor do sujeito plenamente individualizado, que faz da errância sua aprendizagem de vida, acompanha-se do louvor de sua autonomia: “A vida é ditosa (*seliges Leben*) se o homem ainda vive apenas em si e tudo o mais que o cerca não consegue penetrar em seu interior e, por isso, não o domina” (TIECK, 1798, p. 63).

O elogio da pura interioridade não seria surpreendente se não se articulasse às idéias do protagonista sobre a arte. Torna-se então singular

que a arte ressaltada não se separa da própria vida cotidiana, senão que é a sua culminância:

O hieróglifo, que exprime o mais alto, Deus, se me apresenta na eficácia ativa, manifesta-se e decifra-se no trabalho; sinto o movimento, o enigma desaparecer no conceito e toco em minha humanidade. – A arte mais elevada explica-se tão-só a si mesma, é um canto cujo conteúdo reside em si próprio (TIECK, 1798, p. 250, grifo meu).

Não traduzo estas passagens senão com o propósito de correlacionar esta arte hieroglífica, portanto sem figuras, com (*das selige Leben*; note-se então que Tieck não definia a vida possível como *glückliches/geistliches Leben*. O que vale dizer, a arte sem figuras tem como par a vida ditosa e não a vida feliz/espiritual; i.e., a culminância alcançável da vida não é nem de ordem apenas material, nem do espírito, mas sim aquela que, a partir da residência na terra, se abre para sua plenitude. As desejadas “vida ditosa” e “arte (como) canto cujo conteúdo reside em si mesmo” são, portanto, metas que se interpenetram.

Que dizer da proximidade que esta correlação por sua vez mantém com dois mínimos fragmentos de Friedrich Schlegel, compostos em anos bem próximos? Os fragmentos se bastam com enunciados bastante sintéticos:

A paisagem completamente sem figuras (*ganz ohne Figuren*), idílio romântico no grande estilo. Os arabescos são a pintura absolutamente fantástica (SCHLEGEL, 1797, n. 986, p. 167).

O retrato (*Portrait*) é mesmo tão idolátrico da individualidade do homem como a paisagem (*Landschaft*) o é da natureza (SCHLEGEL, 1799, n. 27, p. 257).

É evidente que, embora próximas, as duas direções assinaladas em Tieck e Schlegel não se superpõem por completo. A partir de um elemento comum – o realce do hieróglifo ou arabesco –, sem função representativa (no sentido banal do termo), acentua-se no romancista

a vida ditosa, centrada em si, compreendendo desde a abertura para o mais alto, o divino, até o mais horizontal, o mundo, alheia a tudo mais que a cerca, ao passo que em Schlegel ressalta-se o componente formal, não idolátrico fosse do homem, fosse da natureza, isto é, não subordinante ao narcísico e à pura vontade de mando, provinda de uma interioridade. O que vale dizer: no romancista, o ideal de vida abarca uma certa modalidade de arte, a qual, portanto, se define em função daquela, a “vida ditosa”. O que equivale a dizer: a arte, que “se explica tão-só a si mesma”, faz parte de uma existência que não tem olhos para o que a cerca. É ditosamente abstrata. No polígrafo, ao contrário, o criador não é dono de sua obra, nem se assinala que se compraz com sua cria. Antes seria comparável a uma vagina conceptora de entes que recusarão filiação e dependência. Potencializam-se, por conseguinte, duas posições antagônicas diante do não-figurativo: a do sujeito enfeudador e a daquele que, escapando do narcisismo idolátrico, concebe uma criação autônoma. Em conseqüência, a anunciação comum do não-figurativo traz consigo duas posições diversas sobre a forma que terá essa arte: ao sujeito que enfeuda corresponde uma forma dependente da intencionalidade do sujeito, ao sujeito que libera, a configuração auto-suficiente.

Nosso próximo passo consistirá em notar como a essas duas atitudes sobre o sujeito e sua criação correspondem duas obras concretas, respectivamente uma certa tela de Kandinsky e outra de Mondrian.

Temos então oportunidade de notar como o louvor do não-figurativo, designado em Kandinsky como *gegenstandslose/abstrakte Malerei*, se acompanha de uma indecisão: será a pintura não objetual ou abstrata o desaguadouro do sujeito altamente individualizado; ao invés, a autonomia formal da arte supõe a despersonalização do *sujet* (como veremos, no duplo sentido do termo), posição a ser posteriormente assumida por Georges Bataille. A própria indecisão é preciosa para a análise em profundidade: a arte não-figurativa, cuja importância, desde o cubismo, torna-se indiscutível, supõe a supremacia do sujeito autônomo ou sua dissipação, junto à dos objetos, enquanto

tais? Em ambos os casos, a problemática da pintura moderna acompanha a problemática do sujeito. O que vale dizer: o tratamento em profundidade da arte contemporânea – pois a questão não se restringe à pintura – implica que algum dia essa correlação venha a ser tematizada.

O que acima se apresenta deverá ser o prólogo do texto de que está escrito tão-só este pequeno fragmento. O fragmento terá por objeto o exame sumário das idéias com que Kandinsky formulava sua produção pictórica, a que se seguirá o contraste de Mondrian. Isso feito, um terceiro passo sera ainda esboçado: como a essas posições relativas ao fazer do sujeito correspondem não só dois tipos de não-figurativo, mas como a eles aderem dois modos de tratamento da mimesis.

x x x

Em texto datado de 1919, Kandinsky (p. 431) se reconhecia como “o primeiro pintor a fundar a pintura em meios puramente pictóricos de expressão e, em seus quadros, a abandonar os objetos”. A afirmação, serena e seca, assim como esclarecimento mais específico que se lhe seguia – “Progrediu, com passos lógicos e precisos, na trilha que levava à pintura pura e gradualmente removeu os objetos de sua pintura” (KANDINSKY, 1919, p. 431) – eram adequados ao tom de um verbete escrito para uma enciclopédia soviética, que, aparentemente, nunca chegou a ser editada. O que então se apresentava como fato era a contraface de um argumento que há poucos anos atrás se exprimia em um tom teórico e empenhado. Para o catálogo do segundo “Salão Internacional”, promovido em Odessa pelo escultor Vladimir Izdebsky, Kandinsky contribuíra, além de 54 obras, com a tradução parcial de texto de Schoenberg e com o ensaio, originalmente escrito e publicado em russo, de que extraímos a citação:

Na arte, a forma é invariavelmente determinada pelo conteúdo. E só é correta aquela forma que exprime e materializa seu conteúdo correspondente. Todas as demais considerações, em particular se a forma escolhida corresponde

ao que se chama “natureza”, i.e., a natureza externa, são acidentais e prejudiciais, à medida que afastam da única finalidade da forma – a corporificação de seu conteúdo. A forma é a expressão material do conteúdo abstrato (KANDINSKY, 1910-1911, p. 87).

A formulação é bastante clara. Poderia até ser tomada como continuação do fragmento de 1799 de Schlegel: se o retrato e a paisagem são idolátricos, afastar a figuração humana e objetual é a condição preliminar para o artista atingir formas puramente pictóricas. Aparentemente, a solução parece tão elementar que custa admitir houvesse um problema. Reconhecida a idolatria, estaria reservada ao pintor sua verdadeira tarefa: pesquisar a forma que materializasse o conteúdo abstrato. Mas a imediata continuação da passagem dissolve a ilusão de facilidade. Nela, logo surge o fantasma da subjetividade, com sua aspiração à “vida ditosa”. Ou seja, à lembrança de Schlegel se cola a de Tieck, que logo ultrapassa a primeira:

Assim, somente seu autor pode plenamente avaliar a qualidade de uma obra de arte; somente ele é capaz de ver se e em que medida a forma que projetou corresponde ao conteúdo que imperiosamente exige ser corporificado (KANDINSKY, 1910-1911, p. 87, grifo meu).

É pois instantânea a configuração da dificuldade criada pelo não-figurativo: tornar a forma subordinada a um conteúdo não objetual ou abstrato equivalia a psicologizá-la. Dito de maneira mais precisa: a tornar a obra de arte um feudo do que dela pense seu produtor. No sentido pleno do termo, a obra se torna propriedade daquele que a fez. Mostra-se então com absoluta nitidez que a proximidade entre as formulações de Tieck e Schlegel escondia o abismo entre duas problemáticas bem distintas. Essas partem de um mesmo ponto: o tratamento das relações entre forma e conteúdo, e suas problemáticas distintas decorrem da conseqüência que se empresta a seu resultado. O ponto comum explica o interesse de Kandinsky pelas reflexões teóricas

e pela prática musical de Schoenberg. A negação pelo compositor austríaco de que consonância e dissonância musicais fossem naturalmente opostas equivalia a recusar que a natureza, enquanto tal, fosse critério suficiente para a configuração da obra de arte e, assim, estimulava o abandono da representação na pintura. Na pintura, o privilégio da representação se impusera pelo materialismo do século XIX – “cientificamente, estes homens são positivistas e reconhecem apenas o que pode ser pesado e medido” (KANDINSKY, 1912, p. 37); privilégio que se dissipa no momento em que renascesse a exploração da interioridade humana. O objetivismo oitocentista estaria sendo contestado no começo do século XX, em que realçava “o princípio da necessidade interna” (p. 64). Esta oposição simples entre materialismo do XIX e o *Prinzip der inneren Notwendigkeit* constituirá o tema básico das reflexões desenvolvidas no *Über das Geistige in der Kunst* (1912).

Não se deve perder de vista, contudo, que, no ensaio de Kandinsky, os qualificativos “abstrato” e “não objetual” assumiam um matiz diferenciado. O primeiro pode ser considerado como o ideal que só pouco a pouco se tornaria viável. No ponto de partida em que então se encontra,

[...] o artista de hoje não pode se contentar exclusivamente com puras formas abstratas. Essas formas são, para ele, imprecisas. Restringir-se exclusivamente ao impreciso, significa despojar-se de possibilidades, excluir o puro humano e, deste modo, empobrecer seus meios de expressão (KANDINSKY, 1912, p. 71).

A “pintura não objetual” seria pois uma resposta transitória, preparatória, imposta pelas condições inadequadas do tempo. Embora o próprio Kandinsky não explicasse melhor por que as formas abstratas soariam imprecisas – é verossímil que pensasse não estar o público preparado para recebê-las –, é bastante evidente que a meta que se traçava consistia em aproximar-se do estágio que considerava mais avançado:

Quanto mais livremente abstrata é a forma, tanto mais pura e, ao mesmo tempo, mais primitiva ela soa. Portanto, em uma composição em que o corporal é mais ou menos superficial, pode-se também mais ou menos omitir este corporal e substituí-lo ou por puras formas abstratas ou por formas corporais traduzidas em abstratas. Em cada caso dessa tradução ou dessa composição da forma puramente abstrata o único juiz, guia e avaliador deve ser o sentimento (*Gefühl*). [...] Assim como cada palavra (árvore, céu, homem) desperta uma vibração interna, assim também cada objeto pictoricamente apresentado provoca uma vibração e privar-se dessa possibilidade seria diminuir o arsenal dos meios expressivos (KANDINSKY, 1912, p. 75-76).

Toda a revolução formal que o ensaio estimulava supunha o ultrapasse do materialismo do século XIX, em que o sujeito humano, não explorando sua potencialidade anímica, se contentava em ser um agente passivo, que se satisfazia em se representar o mundo de fora. Seu oposto, pondo em primeiro plano a “necessidade interior”, requer que

1. cada artista, como criador, exprima o que lhe é próprio (elemento da personalidade); 2. cada artista, como filho de sua época, exprima o que é próprio a essa época (elemento do estilo, em seu valor interno, composto pela língua da época e pela língua da nação, enquanto a nação como tal existe); 3. cada artista, como servidor da arte, exprima o que é peculiar à arte em geral (elemento do puro e eternamente artístico, que perpassa a todos os homens, povos e tempos [...]) (KANDINSKY, 1912, p. 80).

Como Kandinsky não é propriamente um teórico, não seria difícil contestar que dera um sentido demasiado “positivista” ao termo “representação”, pois as três obrigações que propõe como metas ao artista contemporâneo são aspectos da representação interna, presentes no homem, enquanto agente ativo. Mas Kandinsky tinha uma parte de razão, o uso restrito da representação se impusera ao XIX pela supremacia, preparada durante os dois séculos imediatamente

precedentes, então alcançada pelas ciências duras. De todo modo, nos desviaríamos da discussão cabível se nos contentássemos com o limite mais restrito ou mais amplo do termo representação. É certo que a proposta de Kandinsky era plenamente revolucionária apenas se a confrontarmos com a prática da aprendizagem da pintura acadêmica ou de seu correspondente, a pintura realista. Mas admiti-lo não nos leva ao nervo da questão. Esse está sim na psicologização da forma e o conseqüente enfeudamento da obra à intenção interpretativa de seu produtor. Por não ser ele um teórico, o empenho que devemos manter não há de ser o de contestá-lo, mas sim, tendo em conta a repercussão de suas idéias e de suas obras, de medir suas conseqüências.

Pelo que já vimos, o conceito-chave de Kandinsky é o de “necessidade interna”. É justo pois que nos perguntemos: é ele suficiente para diferenciar a obra de qualidade? A pergunta seria por certo banal caso a resposta do pintor não fosse absoluta: “[...] Bem pintada é a tela que vive sua plena vida interna. O “bom desenho” é também apenas aquele em que nada pode ser mudado sem que essa vida interna seja destruída [...]” (KANDINSKY, 1912, p. 132-142, grifo meu).

Estamos em pleno campo da formulação de Tieck. A aproximação seria ainda mais intensa se ressaltássemos o paralelismo entre a “vida ditosa” (*seliges Leben*) do romancista e a ênfase do pintor na escatologia cristã propiciada pelo não-figurativo.¹ O importante não seria afirmar a religiosidade da pintura de Kandinsky, senão sua abertura para uma tal totalidade do mundo terreno que haveria de supor um plano além do terreno, exatamente para o que outro intérprete chamará “a imagem metafísica” (SERS, 1995, p. 184). Contentamo-nos, porém, em apenas assinalar que a “necessidade interna”, enfatizando o plano da *Formung*, tanto a entende à maneira de configuração formal (*Gestaltung*), quanto como formação de uma personalidade (*Bildung*). A aproximação de Kandinsky – se preferirmos, de Tieck e Kandinsky

¹ A religiosidade daquele Kandinsky explica a passagem do introdutor da tradução de seus ensaios para o inglês: “Kandinsky’s art is closer to medieval visions than it is to the fleshible of Renaissance and Baroque art. Many of his paintings [...] radiate an inner glow”(Lindsay, 1994, p. 25).

–, em suma, se sustentava no mito moderno da plena autonomia do indivíduo, de que o artista, na exigência da “liberdade irrestrita (*volle unbeschränkte Freiheit*) [...] na escolha de seus meios” (KANDINSKY, 1912, p. 133), seria a quintessência. Com isso, em vez de darmos um passo adiante, apenas reiteramos o ponto de partida: a primazia do artista no julgamento e interpretação de sua própria obra.

Estaria deste modo então fechada a proximidade com a linhagem sinalizada pelos fragmentos de Schlegel? Não, como prova subsidiária da via paralela que este mantinha quanto à formulação contemporânea de Ludwig Tieck, bastará uma pequena inflexão para que as idéias de Kandinsky recebam outro direcionamento: a arte não figurativa já não seria vista como um feudo de seu produtor, mas sim como constitutiva de uma autonomia da obra, mesmo quanto à intenção de quem a fez. Sem dúvida, é a primeira leitura a favorita do pintor, sem que a segunda lhe seja arbitrária.

Em vez de mostrá-lo recorrendo às mesmas passagens, vejamo-lo por reflexão sua posterior. Em **Punkt und Linie zu Fläche (Ponto e Linha para a Superfície)**, de 1926, Kandinsky escrevia:

Na fala, o ponto é um símbolo para a interrupção, para o não-ser (elemento negativo) e, ao mesmo tempo, uma ponte entre uma entidade e a próxima (elemento positivo). Na escrita, é essa a sua significação interna. – Externamente, ele é aqui apenas um signo que tem uma aplicação prática, trazendo dentro de si o elemento de “finalidade prática”, que aprendemos a reconhecer desde criança. Habituo-nos ao signo externo, que obscurece o som interno do símbolo. – O interno é circundado pelo externo. – O ponto pertence ao círculo estreito dos fenômenos cotidianos, tendo um som convencional que é mudo. – O som daquele silêncio habitualmente associado ao ponto é tão ensurdecedor que abafa todas suas outras qualidades (KANDINSKY, 1926, p. 538-539, grifo meu).

É óbvio que a passagem poderia ser lida como fizemos com as anteriores: é a recepção individual que determinará o ponto como som

convencional e mudo ou ensurdecedor. Mas é também evidente que a capacidade de ressonância interna do ponto independe da intenção de quem o enuncia. Com o que passamos do primado da intenção autoral para a autonomia da obra. A distância entre as duas leituras é mínima, sem que por isso seja menos decisiva. Referindo-me a Tieck e a Schlegel, procurei acentuar como a semelhança das postulações encobria duas problemáticas radicalmente diferentes. O que se mostrou por seu comentário é que, malgrado a leitura enfeudadora seja privilegiada por Kandinsky, a segunda, entretanto, também nele se insinuava. Será então proveitoso verificar a prática das duas diversas leituras. Para tanto, cotejamos os comentários oferecidos a dois quadros compostos em quase absoluta sincronia: “Composição nº 6” (1913), de Kandinsky, e “Composição 10 em preto e branco. Cais e oceano” (1915), de Mondrian. O comentário ao primeiro é do próprio autor, o do segundo, de van Doesburg. Sendo longa a explicação de Kandinsky, limito-me a traduzir o básico.

1. À esquerda, o centro delicado, róseo, de algum modo embaçado, com linhas fracas e indefinidas no meio;
2. À direita (um pouco mais alto do que à esquerda) a área crua, vermelho-azul, antes discordante, com linhas agudas, perversas (*evil*), fortes, muito precisas.

Entre estes dois centros, há um terceiro (mais próximo à esquerda), que só depois se reconhece como sendo um centro, mas que, afinal, é o centro principal. Aqui, o côr-de-rosa e o branco se embebem de tal maneira que parecem não estar nem na superfície da tela, nem em qualquer superfície ideal. Antes parecem flutuar, como se envoltos por vapor. Essa aparente ausência de superfície, a mesma incerteza quanto à distância pode, por ex., ser observado nos banhos a vapor russos. Um homem no meio do vapor não está nem perto, nem longe; está simplesmente em algum lugar. O sentimento de “em algum lugar” acerca do centro principal determina o som interno de todo o quadro. Trabalhei arduamente nesta parte até conseguir criar o que, a princípio, desejei apenas obscuramente e que, depois, se tornou claro para mim.

As formas menores dentro do quadro exigiram um efeito ao mesmo tempo muito simples e muito amplo. Para isso, empreguei as mesmas linhas longas e solenes que já usara na “Composição 4”. Fiquei muito feliz em ver que o mesmo recurso aqui produzia outro efeito. Essas linhas se ligam com as mais espessas que correm obliquamente rumo à parte superior do quadro, com que entram em conflito direto.

Para abrandar o efeito dramático das linhas, i.e., para distorcer a voz excessivamente inoportuna do elemento dramático (para amordaçá-lo), criei toda uma fuga de diferentes manchas róseas, que ressaltam no quadro. Assim o maior distúrbio se reveste da maior tranqüilidade, toda a ação se torna objetivada. Este caráter solene e tranqüilo é, por outro lado, interrompido pelas várias manchas de azul, que produzem um efeito internamente quente. O efeito quente produzido por essa cor (em si mesma) fria assim outra vez aumenta o elemento dramático de uma maneira nobre e objetiva. As formas de um marrom profundo (particularmente na parte esquerda superior) introduzem um tom neutralizado, extremamente abstrato, que evoca um elemento de desesperança. O verde e o amarelo animam esse estado de ânimo, dando-lhe a atividade que faltava. [...]

Assim sucede que todos estes elementos, mesmo os que se contradizem entre si, alcançam internamente um equilíbrio total, de tal modo que nenhum elemento prepondera, enquanto que o motivo original de que surgiu o quadro (“O Dilúvio”) se dissolve e é transformado em uma existência interna, puramente pictórica, independente e objetiva. Nada seria mais enganador do que intitular essa pintura de representação de um evento (KANDINSKY, 1913, p. 387-388).

Por mais que tenha recorrido à gramática das cores formulada no **Ponto e Linha** e tenha estado atento ao uso analógico de formas musicais, não consigo ver como o ponto de partida, o dilúvio, em que se reuniam os mais desencontrados objetos, se converteu na composição que o pintor apresenta. I.e., como sua tela se libertou da intenção autoral e sua necessidade interna nela se objetivou. Não se trata de querer “ver” algum dilúvio, mas sim de descobrir seu correlato formal. A frustração se acentua porque tampouco consigo acompanhar a

diferença dos três centros, o abrandamento do efeito dramático e o declarado equilíbrio total. Parto do suposto que a minha é uma desleitura. Mas desleitura da intenção do pintor ou do próprio quadro? Não será mais adequado pensar que a suposta “desleitura” resulta de que a “necessidade interna”, enfatizada pelo pintor, não ultrapassou o círculo da subjetividade e a tela não assumiu vida própria?

O segundo e oposto exemplo não se baseia em comentário do próprio autor, Mondrian, mas de um receptor extremamente afinado com sua produção. Sua exibição em outubro de 1915, no *Stedelijk Museum*, recebia em 6 de novembro a seguinte apreciação:

A tarefa que Mondrian se impôs [...] é mais exitosamente realizada. Espiritualmente, esta obra é mais importante que todas as outras. Transmite a impressão de Paz; a tranqüilidade da alma. Em sua construção metódica, “tornar-se” é mais forte do que “ser”. Este é um fenômeno puramente artístico, pois a Arte não é um “ser” mas um “tornar-se”. Esse “tornar-se” é retratado em preto e branco. [...] Restringindo seus meios ao mínimo e então transmitindo tal pura afirmação artística com não mais do que o branco em uma tela branca e linhas horizontais e perpendiculares, é uma realização extraordinária. [...] Mondrian está consciente de que a linha adquiriu uma significação profunda. A linha por si quase se tornou uma obra de arte e não mais se pode tratá-la casualmente como se podia quando a arte procurava exibir coisas vistas. A tela branca é tão solene. Cada linha extrínseca, cada linha deslocada, cada côr aplicada sem cuidado e respeito suficientes, pode destruir o todo, ou seja, o espírito (DOESBURG, 1915, p. 170).

O comentário de van Doesburg, esclarecedor e convincente, suplementa o que o receptor pode por si captar. Ao contrário do que sucede com a “Composição nº 6”, de Kandinsky, a tela se autonomiza, ajudada talvez pela economia de seus meios expressivos. Não digo pela ausência de cores, pois o emprego apenas do preto e branco e a disposição quase circular tornariam até mais difícil o reconhecimento de mar e cais.

Meu interesse na comparação e contraste entre os dois quadros está menos na valoração oposta que ofereço do que em acentuar a importância que a questão, em si filosófica, do sujeito assume na pintura não-figurativa. Essa relevância não diminui quando a tela ou o texto se autonomiza da intenção de quem o fez. Ao contrário, é legítimo estender a ambos os casos – ou seja, tenha ou não se autonomizado o objeto, o precioso comentário de Jean-Luc Nancy (1992, p. 82): “[...] O próprio irrepresentável não é talvez [...] senão um efeito programado pelo sistema de subjetividade”. Confundir, pois, o irrepresentável com o uso de meios puramente pictóricos é então uma falácia, pelo qual o soberano Sujeito alcança um novo meio justificador de seu império. Irrepresentável não é o que não repete o que já é acessível pela vista, senão o que não consegue por si tornar-se visível. Tal realce da subjetividade pode ensejar tanto a leitura que encontramos em Kandinsky, quanto a leitura oposta que Bataille propunha a propósito de Manet. (Mantenho-a no original para que se escute a dupla acepção que *sujet* tem em francês):

Manet supprima la signification du sujet. Supprimer le sujet, le détruire, est bien le fait de la peinture moderne, mais il ne s’agit pas exactement d’une absence: plus ou moins, chaque tableau garde un sujet, un titre, mais ce sujet, ce titre sont insignifiants, se réduisent au prétexte de la peinture (BATAILLE, 1955, p. 38).

Apenas ainda acrescentaria: a consequência de a tela autonomizar-se significa: (a) tornar risível o sentido banalizado do termo “representação”, com seu pressuposto de um agente passivo, capaz apenas de reproduzir em sua mente cenas vistas ou recordadas. Isso podia ser adequado à distinção cartesiana entre *cogito* e *passions*, servindo, como de fato serviu, para o propósito de uma ciência que se queria exata, servindo o sujeito de marco registrador; (b) desligando-se desse quadro parcializante, a representação remete a um sujeito ativo, que, por sua capacidade de elaboração, converte a representação em representação-efeito. Seria aqui excessivo enlaçarmos a representação-

efeito ao repensar de fenômeno que fora excluído da reflexão séria sobre a arte desde finais do século XVIII: o fenômeno da mimesis? Direi apenas ser à representação-efeito que se deve a mimesis não se confundir com qualquer acepção que se dê à *imitatio*. Pois, no campo da arte, a mimesis não supõe a subordinação a uma cena anterior, mas sim a correspondência entre o que se produz e o que é passível de ser atualizado pelo “horizonte de expectativas” do receptor. O invisível assim se torna visível, mar e cais se conjugam na concretização do que antes seria inefável, a tranqüilidade do espírito, não porque o inefável tenha sido “traduzido” em algo mais acessível. Em consequência, já não se poderá definir a forma como a corporificação de um conteúdo abstrato (Kandinsky) senão como o que faz ver o que, antes, no máximo se poderia sentir. I.e., algo que permanecia enfeudado em uma subjetividade; algo que impedia, para utilizar o argumento da **Terceira Crítica**, a constituição de um *sensus communis*. Utilizando a reflexão de Kandinsky sobre o ponto, esse deixa de ser uma marca negativa, pausa que separa enunciados, para se tornar o que ressoa, o que adquire significado; ou seja, algo que circula entre aqueles que se integram no *sensus communis*. Assim a multiplicação, sob pequenas variações, da mesma figura simples, na “Composição n° 10”, de Mondrian – barra vertical acoplada a um ou dois traços horizontais em uma ou em suas duas extremidades –, condensa cais e oceano. Ao se multiplicar sob variações, condensam-se o sólido da construção e o meio líquido, para dizer com Valéry, de “La mer, la mer, toujours recommencée”. O que não podia ser visto torna-se ali, e só ali, um outro visível. Portanto, à medida que a análise concreta seja aceitável, verifica-se o terceiro ponto que quisemos assinalar: ao não-figurativo dependente da intencionalidade do autor corresponde um objeto de não-mimesis (o caso da composição de Kandinsky); ao não-figurativo, autonomizado uma mimesis que se cumpre (o caso do quadro de Mondrian).

O último enunciado antes se parece a uma provocação. E ela o é de fato: não só se afirma que há duas modalidades de abstração, senão que aquela que privilegiamos realiza a mimesis. Essa, pois, em

vez de ser concebida como o que nega a potencialidade inventiva do sujeito, mostra-se como o meio que assegura ao sujeito autônomo que não reduza o mundo à arbitrariedade subjetiva. A mímesis, em vez de supor subordinação a modelos, implica a independência dos meios com que operou o sujeito. Implica, pois, não o escapar do mundo, mas a intervenção nele. Assim o abstrato não se confunde nem com a fuga do mundo, com o conseqüente refúgio do sujeito em sua intencionalidade, nem com a criação de outro mundo (!), senão com a audácia de reconfigurá-lo. Ao admiti-lo, nos permitimos sair do pan-subjetivismo que, discretamente, Jean-Luc Nancy denunciara.

Rio de Janeiro, março, 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, G. *Edouard Manet* (1955). Genebra: Skira, 1994.

DOESBURG, Van. Comentário a “Compositie 10 in Zwart Wit”, de Mondrian. In: BOIS, Y.-A. et al. (Ed.). *Piet Mondrian*. New York: Brown and Company, 1995.

KANDINSKY, W. “Content and Form” (1910-1911). In: _____. *Kandinsky. Complete Writings on Art*, Lindsay, K. C. e Vergo, P., Da Capo Press: New York, 1994.

KANDINSKY, W.: *Über das Geistige in der Kunst* (1912). In: _____. 10^a ed., Benteli Verlag, Berna, 1973.

KANDINSKY, W.: “Reminiscences/ Three pictures” (1913). In: _____. *Kandinsky. Complete Writings on Art*, ed. cit.

KANDINSKY, W.: “Self-characterization” (1919). In: _____. *Kandinsky. Complete Writings on Art*, ed. cit.

KANDINSKY, W.: “Punkt und Linie zu Fläche” (1926), citamos a tradução em **Kandinsky**. *Complete Writings on Art*, ed. cit.

KANT, I.: **Kritik der Urteilskraft** (1790), Frank, M, e Zanetti, V. in **Immanuel Kant**. *Schridften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, vol. III, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 1996.

LINDSAY, K. C.: “Introduction”. In: Kandinsky, W. **Kandinsky**. *Complete Writings on Art*, Da Capo Press, New York, 1994.

NANCY, J.-L.: “Scène. Un échange de lettres”. In: **La Scène primitive et quelques autres**, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 46, Gallimard, Paris, pp. 73-98.

SCHLEGEL, F. “Fragmente zur Literatur und Poesie”. In: _____. **Friedrich Schlegel**: *Kritische Ausgabe seiner Werke*, vol. 16, Eichner, H. (ed. e introdutor), Verlag Ferdinand Schöningh e Thomas-Verlag, Viena-Zurique, 1981.

SERS, P. **Kandinsky**. *Philosophie de l'Abstraction*. Genebra: Skira, 1995.

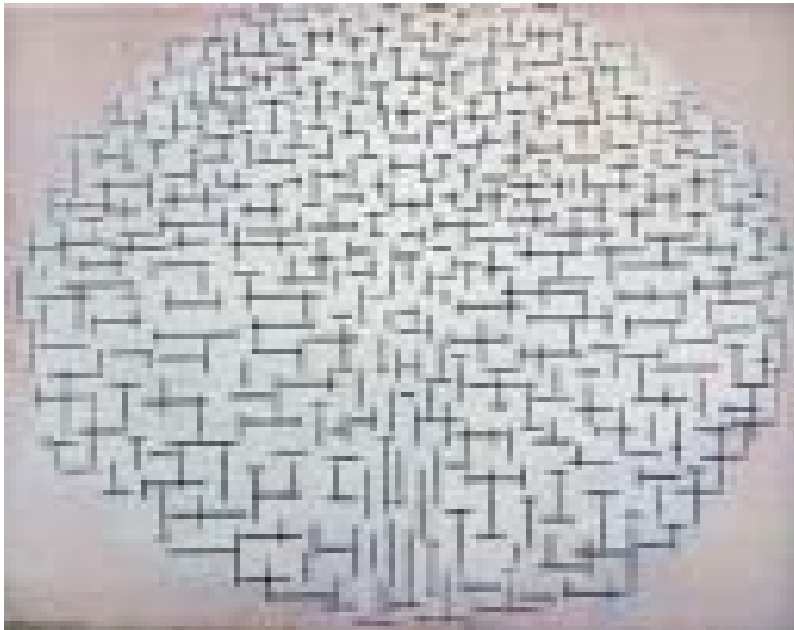
TIECK, L. **Franz Sternbalds Wanderungen** (1798). In: _____. Anger, A. (ed.), Reclam, Stuttgart, 1999.



Wassily Kandinsky, *Composition VI*, 1913, óleo sobre tela, 195 x 300 cm.



Lignes maîtresses de *Composition VI*, 1913.



Piet Mondrian, *Composition 10 in black and white (pier and ocean)*,
1915, óleo sobre tela, 85,8 x 108,4 cm.