

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE

NELSON MACEDO

A TEORIA ARTÍSTICA DA FORMA E
AS DUAS VIAS DE FORMAÇÃO DA IMAGEM.
KANDINSKY E KLEE

Niterói
2000

“Tudo está no homem – tudo é para o homem”

Gorky⁽¹⁾

“Nada há no céu e na terra que não seja do homem”

Paracelso⁽²⁾

⁽¹⁾ ap. Eisenstein, 1990-A, p. 137.

⁽²⁾ ap. Breton, 1989, p. 132.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. A IMAGEM E O CONCEITO	32
2. A AUTONOMIA DO SENTIDO FORMAL	40
3. O PROCESSO FORMADOR	45
4. A ORDENAÇÃO FORMAL E A AÇÃO COGNITIVA DO VISÍVEL	52
5. OBJETOS DA VISÃO E OBJETOS DA IMAGINAÇÃO: A EXPERIÊNCIA DO BELO E DO POÉTICO	56
6. A CONFIGURAÇÃO	66
7. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO	72
8. OS DOIS MODOS DA FORMA	78
9. O MODO ABSTRATO DA FORMA	84
10. O MODO POÉTICO DA FORMA	92
11. A TEORIA DA FORMA DE W. KANDINSKY	106
12. A TEORIA DA FORMA DE P. KLEE	113
13. CONCLUSÃO	121
14. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

INTRODUÇÃO

“Na base de todos estes métodos residem as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes a todo ser humano e a toda arte vital”.⁽³⁾

I

O texto a seguir trata da natureza da imagem plástica e das questões que envolvem a sua produção.

A imagem é entendida como um fato visual identificado às relações observadas em sua própria constituição formal. O estudo se ocupa do modo de ser dessas relações, dos processos que as constituem e da natureza do saber teórico que informa a produção da obra.

O senso comum aprendeu a considerar a atividade produtora da arte como algo que gira em torno exclusivamente de problemas técnicos ou expressivos. Entretanto, é insustentável que as relações formais presentes no interior das obras do passado, todos os procedimentos compositivos, tenham sido realizados na total ignorância dos que os produziram, que sejam puros atos intuitivos sem nenhuma

⁽³⁾ EISENSTEIN, 1990, p. 44.

intencionalidade, sem nenhuma consciência por parte dos artistas, que na concepção desses artistas existissem apenas problemas de natureza técnica.

Na comparação entre as obras preservadas dos diversos períodos históricos, avulta a presença de uma ordem interna à imagem, de uma intenção compositiva da esfera exclusiva da produção. Há evidências de um conhecimento de natureza formal, de uma objetividade plástica, para além das questões meramente técnicas.

Segundo Kandinsky, em outras épocas havia um saber teórico que excedia os limites da técnica e abrangia os procedimentos compositivos, mas dessas noções quase tudo se perdeu: “certos conhecimentos não respondiam a perguntas de ordem puramente técnica, e era possível transmitir certo ensinamento de composição. Das antigas noções, com exceção das receitas exclusivamente técnicas, praticamente nada foi conservado até hoje”.⁽⁴⁾ Desse modo, sob o ponto de vista da objetividade operativa da produção, uma interrogação paira hoje sobre as obras antigas: “os ensinamentos ‘mortos’ jazem hoje nas obras vivas tão profundamente que só com grande esforço podem ser trazidos à luz”.⁽⁵⁾

Esta análise das questões da forma pretende ser uma contribuição nessa direção. Dois objetivos complementares perpassam o texto: o primeiro visa a pertinência da palavra do artista e a de uma teoria artística da esfera específica da produção; o segundo se propõe à definição dos comprometimentos que caminham junto com o processo formador, um esboço da dinâmica operativa dos dois modos de produção da imagem plástica.

⁽⁴⁾ KANDINSKY, 1974, p. 13.

⁽⁵⁾ Id., *ibid.*, p. 15.

II

A reflexão teórica paralela à produção artística raramente abordou o problema da arte a partir das questões que envolvem a constituição do sentido formal. Conseqüentemente, as idéias sobre a natureza e função da arte e a própria arte realizada nunca foram convergentes. Entre o campo das idéias estéticas e o campo da realização artística existiu sempre um hiato que nunca foi preenchido e a produção da arte se manteve sempre à margem das idéias externas a si mesma.

Ao atribuir uma função imitativa à arte⁽⁶⁾, a filosofia deixou de considerar o próprio objeto artístico no seu aspecto concreto de realidade sensível, evitou o problema da intencionalidade formal imanente à natureza da formação do sentido próprio da imagem. Essa ausência de objetividade em relação à evidência sensorial do que está colocado diante dos olhos, esse desprezo pelo estatuto das aparências é inerente às abordagens interpretativas da obra de arte, que se caracterizam sobretudo por evitarem o dado sensível que constitui a forma. A primeira conseqüência dessa atitude é o desvio em relação ao sentido próprio da imagem: em lugar da obra em si, considerada nas relações internas à sua estrutura, essas concepções pensam a imagem nas suas relações a uma realidade externa a ela mesma⁽⁷⁾, impedindo a formulação de questões objetivas sobre a natureza do sentido formal e da sua produção.

⁽⁶⁾ Cf. Bayer, 42.

⁽⁷⁾ id, ibid.: “as artes são julgadas segundo qualquer coisa e não por si mesmas.”

Há uma divergência de interesses entre quem produz uma imagem e aquele que a comenta:

Os homens que se dedicam a defini-la qualificam-na de acordo com a sua (deles) natureza e com a particularidade das suas (deles) pesquisas. Aquele que cria uma obra de arte, quando se detém para apreciá-la, coloca-se em um plano diferente daquele que a comenta e, se usa os mesmos termos, é com outro significado.⁽⁸⁾

Desse desencontro entre a fala do artista e o discurso teórico externo à produção, é exemplar a questão relativa à natureza mental da atividade artística que, apesar de ter sido afirmada por artistas como Leonardo⁽⁹⁾ e Miguel Angelo⁽¹⁰⁾, perdurou posteriormente a convicção de que a produção da arte é algo devido apenas a qualidades inatas de caráter subjetivo, como p. ex., o temperamento, o gosto, a agudeza da percepção sensível, etc.⁽¹¹⁾ Essas interpretações derivam do âmbito em que é normalmente localizado o problema artístico, o qual é sempre pensado no interior de questões filosóficas, como *objeto estético*, nunca como objeto com sentido próprio. “Como quase todas as ciências humanas, a estética leva a marca da sua origem cultural: a filosofia. Os pensadores que, sobretudo em séculos passados, abordaram os problemas da arte o fizeram por razões filosóficas, o que significa sobretudo: não artísticas”.⁽¹²⁾ Em consequência dessa relação, o comentário externo à produção envolve o objeto artístico em uma rede de interpretações que não dizem respeito à natureza da imagem enquanto construção

⁽⁸⁾ FOCILLON, 1983, p. 9.

⁽⁹⁾ LEONARDO DA VINCI, 1979, p. 36-37; 40; 69.

⁽¹⁰⁾ “O pintor pinta com o cérebro e não com a mão”. (ap. Hocke, 1986, p. 26).

⁽¹¹⁾ BAUNGARTEN, cf. Bayer, 181.

⁽¹²⁾ D'ALLONNES, 1977, p. 16.

sensível, mas sim à natureza do próprio pensamento.⁽¹³⁾ Assim, se o conhecimento sensível é, num dado momento, considerado um grau inferior de cognição⁽¹⁴⁾, conseqüentemente “os artistas, que dependem dessa qualidade inferior, são bons juízes das obras de arte, mas quando perguntados sobre o que está errado em determinada obra que os desagrada só podem dizer que falta a ela *nescio quid*, um certo ‘não sei o que’.”⁽¹⁵⁾ Surpreendido no interior dessa lógica, o artista será definido como aquele que sabe, mas não sabe a razão por que sabe, estando, portanto, desautorizado como teorizador. É essa persistência da opinião segundo a qual o produtor da arte não é o melhor indicado para falar de questões artísticas, até mesmo de suas próprias obras, que leva Delacroix a escrever, no Prefácio do seu projetado “Dicionário das Belas-Artes”:

Ainda que o autor seja do ofício e dele conheça o que pode ensinar uma longa prática acrescida de inúmeras reflexões particulares, não insistirá tanto quanto se poderia supor sobre essa parte da arte que parece ser toda a arte para muitos artistas medíocres, mas sem a qual a arte também não existiria. Em matéria de estética ele invadirá assim o domínio dos críticos, que pensam, sem dúvida, que para alguém se elevar às considerações especulativas acerca das artes não é necessária a prática.

O autor tratará mais da parte filosófica do que da parte técnica. O que pode parecer estranho num pintor que escreve sobre as artes – já que muitos sábios de meia tijela abordaram a filosofia da arte. Tudo leva a crer que a sua profunda ignorância da parte técnica lhes pareceu até uma vantagem, convencidos que estavam que a atenção prestada pelo artista de ofício a essa parte vital de qualquer arte devia constituir para ele um obstáculo às especulações estéticas.

Tudo leva a crer que eles julgaram que o seu profundo desconhecimento da parte técnica era afinal uma razão a mais para se erguerem a considerações puramente metafísicas já que, no seu entender, as preocupações técnicas tornavam os artistas profissionais pouco capazes de se elevarem aos píncaros proibidos aos profanos da estética e da especulação pura.⁽¹⁶⁾

⁽¹³⁾ “Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não ser. ... Sobre essa concepção construiu-se o edifício das ‘idéias claras e distintas’ que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída” (Paz, 1982, p. 123).

⁽¹⁴⁾ LEIBNIZ, cf. Arnheim, 1989-B, p. 142.

⁽¹⁵⁾ id. Ibd.

⁽¹⁶⁾ DELACROIX, 1979, p. 39-40.

Estas palavras demonstram a indignação dos artistas em relação aos abusos e arbitrariedades das opiniões sobre sua atividade advindas das esferas alheias à produção.

Mesmo com o reconhecimento da autonomia da arte neste século⁽¹⁷⁾, a palavra do artista – particularmente a dos pintores – não recebeu o reconhecimento correspondente, sendo considerada como algo sujeito a interpretações, havendo mesmo posições hostis a seu respeito⁽¹⁸⁾, e a crença de que o artista não é consciente de suas próprias realizações segue sendo um lugar comum e pode ser encontrada como pano de fundo em muitas investigações sobre o problema artístico associado ao da representação, como quando Gombrich declara num dos Prefácios do seu “Arte e Ilusão”: “o alvo principal deste livro não é descrever, mas explicar os motivos da *imprevista dificuldade* encontrada por artistas que desejavam evidentemente fazer suas imagens parecer com a natureza”⁽¹⁹⁾. O exemplo mostra como as noções de inconsciência e de intenção imitativa perduram paralelamente à noção de autonomia da arte. Além disso, tal interpretação das intenções objetivas dos artistas só poderia ser aplicada a um amador ingênuo e inexperiente e não a pintores como os que o autor analisa em seu livro.

A realidade objetiva e concreta das relações formais observáveis em um quadro sempre escapou ao comentário teórico paralelo à produção, este nunca se fundamentou em uma análise formal pertinente, e é surpreendente o contraste entre

⁽¹⁷⁾ “Talvez a característica mais distintiva das atitudes estéticas práticas, hoje em dia, tenha sido a concentração da atenção na obra de arte como coisa independente, artefato de padrões e funções próprias, e não instrumento fabricado no intuito de favorecer propósitos que poderiam ser igualmente favorecidos por outros meios” (OSBORNE, 1993, p. 247).

⁽¹⁸⁾ “Foi a época romântica que deu origem a uma espécie perigosa de homens: os artistas-escritores” (Francastel, 1982, p. 58).

as referências sobre as obras e aquilo que os artistas realmente fizeram. Em linhas gerais, a produção artística foi sempre interpretada segundo referências alheias ao fundamento primeiro das obras. No entanto, “sempre existiu, entre os pintores, uma tendência a convencer às pessoas que um quadro era outra coisa que uma representação da natureza como se vista em um espelho, outra coisa que uma imitação, ou seja, que é uma recriação”.⁽²⁰⁾

O pensamento verbal e racional só considera aquilo que cai em suas mãos, que pertence à sua natureza, porém, entre o que se vê em uma obra de arte e o que se consegue racionalizar sobre ela existe uma grande diferença. Se os textos teóricos passam por alto a realidade sensível das obras, se a construção formal nunca foi objetivamente considerada, isso se deve ao fato de que ela nunca foi conscientizada, nunca foi realmente vista, pois as relações formais só se tornam evidentes a um olhar interessado e qualificado pela experiência de criação da imagem. Ao observador ingênuo e desinteressado da produção, o sentido da realidade representada impressionará mais que todas as implicações formais existentes na estrutura compositiva de uma obra. Este último aspecto lhe passará totalmente despercebido, apesar de presente à experiência de apreensão e de se constituir como o fundamento e razão primeira da obra, enquanto o aspecto representativo surge apenas como um dos momentos integrantes do sentido geral.

Diante de uma obra que retrata aspectos da realidade não se pode afirmar apressadamente que a relação de simetria com o modelo seja o seu fundamento primeiro, pois o fato de um entre outros momentos da imagem estar aparentemente

⁽¹⁹⁾ GOMBRICH, 1986, p. XII (grifo nosso).

em maior evidência não significa que os outros não existam ou sejam secundários e subordinados àquele. A imagem artística não é unívoca, há níveis estruturais de significação convivendo superpostos na forma, e analisá-la segundo apenas um desses aspectos, segundo uma impressão primeira e ingênua, significa uma redução em relação ao sentido próprio da mesma. Nesta última, o sentido é um modo de “inteligibilidade emocional” que surge da ordem e do movimento internos à forma.⁽²¹⁾ O real da imagem corresponde à significação decorrente da articulação interna de seus elementos constituintes, é um dado dinâmico que não pode ser traduzido para o âmbito do discurso verbal.

Um sentido de natureza conceitual não pode substituir um sentido de natureza sensível. O significado construído no interior das leis lógicas do discurso verbal pertence à esfera desse mesmo discurso, não tem relação com os significados constituídos sobre a dinâmica da apreensão sensível, pois toda construção de significados guarda um compromisso com a natureza dos atos intelectuais que os engendraram e, nesse sentido, a autonomia do discurso em relação à obra é correlativa da autonomia da obra em relação ao discurso. Um conceito não pode ser superposto à imagem porque ele não pode habitar uma ordem sensível.⁽²²⁾ A obra de arte pode ser objeto da estética, mas classificá-la como *objeto estético* implica já uma apropriação, uma redução ao âmbito das categorias intelectuais do pensamento verbal do que não pertence nem é constituído em seu interior.

⁽²⁰⁾ VAN GOGH, 1972, p. 161.

⁽²¹⁾ EISENSTEIN, 1990, p. 93.

⁽²²⁾ “Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita... São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz e por mais que se faça ver o

A divergência de interesses na consideração do fato artístico corresponderá evidentemente a critérios afins e coerentes com a natureza da pergunta que funda a investigação, exaltando no objeto de estudo os atributos inerentes à construção do sentido buscado: “A ‘coisa dita’ passa a ter significação específica, de acordo com a cadeia à qual o discurso pertence”.⁽²³⁾ Não há, pois, como considerar o sentido formal da imagem segundo princípios alheios à natureza da própria forma. A lógica linear do discurso verbal está em franca oposição à dinâmica sensível que define o sentido próprio da imagem:

[...] continua a ser inexplicável a razão por que uma obra é boa ou medíocre, o que é a qualidade, quando e porque uma obra está subitamente acabada, porque razão uma obra é totalmente exterior, outra inferior, o que é exterior ou interior... Nunca poderemos explicar a essência da arte. Podemos regar uma pedra durante séculos, ela nunca germinará.⁽²⁴⁾

A pergunta que a investigação descompromissada do sentido formal faz diante da pluralidade de valores inerente a toda forma artística não é da mesma natureza daquela que funda a teoria artística da produção. Dada a distinção entre o valor artístico e o valor histórico de uma obra de arte, a um historiador interessará, antes de tudo, a constituição do segundo, pois o interesse intrínseco no fato formal – identificado aqui ao sentido próprio da imagem – não lhe diz respeito em princípio, não é da sua competência.

Assim como não cabe ao físico ‘justificar’ a ciência da física, – e o assunto de suas pesquisas não é a própria física... assim também se pode dizer: ao historiador da arte não cabe decidir o que é a história ou o que é o fenômeno artístico... Chegou-se, de fato, à verificação aparentemente paradoxal de que o historiador da arte não trata do fenômeno artístico em si mesmo.⁽²⁵⁾

que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem” (FOUCAULT, 1995, p. 25).

⁽²³⁾ BACCEGA, 1995, p. 89.

⁽²⁴⁾ KANDINSKY, 1986, p. 103

⁽²⁵⁾ LEVY, 1940, p. 182.

As classificações dos historiadores, ligadas a seus campos específicos de conhecimento, preenchem outros objetivos, não esclarecem o fato artístico em sua realidade intrínseca. “Chamar Gôngora de poeta barroco pode ser verdadeiro sob o ponto de vista da história literária, mas não o é se queremos penetrar em sua poesia, que é sempre alguma coisa mais”.⁽²⁶⁾ O mesmo pode ser afirmado sobre o comentário filosófico referente à arte: guardando um compromisso apenas com sua origem filosófica, o discurso da estética não se interroga sobre o sentido formal, sua pertinência não pode ser medida pela relação às obras, independe, pois, do valor artístico das obras a que porventura seja referido.

Se a forma é já um sentido em si mesma, toda análise interpretativa significará um desvio e uma redução de sua realidade primeira. Assim, em virtude de se constituírem sobre interpretações particulares, essas formulações têm um caráter excludente, principalmente por esquecerem a realidade formal inerente a toda manifestação artística. Se, por exemplo, a criação artística for entendida como expressão individual, “em nenhum caso nem sob pretexto algum, pode-se aplicar esse esquema à arquitetura egípcia, nem à escultura grega, nem sequer à música ocidental do século XVII”.⁽²⁷⁾

O sentido próprio e primário da imagem se define na experiência mesma de apreensão das relações formais presentes na sua ordenação interna. É um fato cognitivo da esfera do sensível, correspondendo aos modos do entendimento pré-verbal, anterior às construções intelectuais do pensamento discursivo. É objeto

⁽²⁶⁾ PAZ, 1982, p. 20.

⁽²⁷⁾ D'ALLONNES, 1977, p. 21.

imediatamente disponível à mesma sem a necessidade da ponte do conceito intermediando a relação com o objeto da apreensão. Nos dois modos aqui considerados, quer no plano das relações perceptivas, quer no do imaginário, surpreendemos a constituição de uma significação que não depende da análise verbal e racional:

Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade... Toda percepção é também pensamento... toda observação é também invenção⁽²⁸⁾

[...] o mundo imaginado está justamente colocado *antes* do mundo representado, o universo está colocado exatamente antes do objeto. O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado.⁽²⁹⁾

Sobre esses dois modos da apreensão pré-verbal se desdobram as possibilidades de significação da imagem.

Conceito e imagem definem, pois, dois planos da significação entre os quais não há correlação possível, correspondendo, ambos, a dois endereços distintos na consciência. O pensamento verbal não pode dizer o que não pertence à sua própria ordem de significação, o que é irredutível e intraduzível ao discurso.

Como um reflexo dessa natureza de sentido, os termos usados para definir os fatos da forma são apenas aproximativos, não traduzem um rigor conceitual. Essa imprecisão é notória particularmente no âmbito das imagens visuais, e já Kandinsky assinalava a pobreza dos termos usados no âmbito da pintura em relação às outras artes: “de todas as artes, a pintura possui a terminologia menos exata, a qual se acrescenta às dificuldades de um trabalho científico e muitas vezes o torna

⁽²⁸⁾ ARNHEIM, 1986, Introdução.

impossível”.⁽³⁰⁾ Nessas condições, não se pode propor aqui uma definição conceitual dos termos *abstração* e *poética*, pois ambos apontam, enquanto modos do sentido formal, para duas experiências diretas e distintas sobre o estímulo visual que não podem receber uma definição conceitual.

Não se trata, pois, de discutir conceitos, mas de fazer valer a única tarefa que o pensamento discursivo pode cumprir no processo criador, qual seja, a de definir as possibilidades formativas da imagem pela identificação dos elementos dinâmicos aos quais aqueles termos se referem por aproximação. Ambos designam dois modos de ordenação formal correspondentes a duas dinâmicas próprias à apreensão dos estímulos visuais. No âmbito deste estudo, todo esforço vai nessa direção. Portanto, abrir questões de ordem conceitual, da pura reflexão intelectual, seria gerar problemas falsos relativamente aos interesses na produção. “Na estética filosófica, pseudoproblemas tediosos têm sido estabelecidos pelo pensamento dicotômico... Se, ao contrário, partirmos da constatação de que as qualidades da obra de arte estão em todas as suas várias materializações, chegaremos a um problema interessante e digno de ser tratado”.⁽³¹⁾ A primeira evidência de uma investigação nesse campo é a do descompasso entre a produção e o comentário paralelo à mesma. Conceitos como os de estilo, originalidade, expressão, etc., não informam nada sobre a natureza da obra e muito menos instrumentalizam ou fundamentam a emergência do sentido artístico, não correspondem a critérios para a

⁽²⁹⁾ BACHELARD, 1990-C, p. 169.

⁽³⁰⁾ KANDINSKY, 1974, p. 59.

⁽³¹⁾ ARNHEIM, 1989-B, p. 289.

análise: “O método estilístico tanto pode ser aplicado a Mallarmé como a uma porção de versos de almanaque”⁽³²⁾.

III

Na produção da imagem, a questão principal diz respeito à natureza do conhecimento que deve estar presente à consciência do artista no ato da formação. Para esse fim, importa a consideração da arte nas suas possibilidades de realização concreta e não a relatividade das definições a partir de campos teóricos periféricos ao interesse na forma. Entretanto, uma aproximação teórica ao problema da produção se depara com a dificuldade existente na oposição entre a natureza do sentido próprio da imagem e a das definições intelectuais: como pensar antes o que não está dado e não pode ser antecipado? Se a teoria é necessária, qual o seu papel na produção da obra? “A teoria é (sobretudo ‘hoje’) indispensável e fecunda. Mas coitado daquele que se aventura a criar uma ‘obra’ apenas por esse caminho!”⁽³³⁾

Os significados conceituais correspondem a totalizações em seu campo específico de conhecimento, concluem em seu próprio terreno com independência da significação própria inerente ao objeto-referência. A teoria artística, pelo contrário, assume a impossibilidade do discurso, a falência discursiva diante do sentido próprio da forma e se constitui como algo que pede complementação, não conclui por si mesma, pois não há objetividade teórica possível diante do todo unitário da obra de arte. Daí que, desde um primeiro momento, o discurso teórico da produção deve considerar sua própria insuficiência congênita em dar conta de

⁽³²⁾ PAZ, 1982, p. 18.

seu objeto enquanto conjunto significativo. “A linguagem não pode executar a tarefa diretamente porque não é a via direta para o contato sensorio com a realidade; serve apenas para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos”.⁽³⁴⁾ Nesse sentido, o discurso teórico da arte deve estabelecer para si mesmo, de imediato, os parâmetros de sua ação, sem pretender abranger o sentido geral de uma realidade que lhe é estranha. Em lugar de substituir o real da imagem, reduzindo-o às suas próprias premissas, o pensamento teórico deve impor a si mesmo uma limitação, evitando as totalizações no interior do próprio discurso. A forma artística não pode ser pensada como totalidade significativa, mas apenas nos seus momentos constituintes, a obra só pode ser pensada nos elementos que a conformam. Daí a tendência da teoria artística a se constituir como um conjunto de formulações que, apesar de coerente, não se mostra como um sistema lógico de idéias, como a teoria de Kandinsky, “cujo aspecto é de absoluta racionalidade, mas cujos axiomas fundamentais subtraem-se à compreensão racional, ... tem suas bases em um estrato irracional”.⁽³⁵⁾ Assim, o modo de exposição da teoria tenderá sempre a uma ausência de sistema, a uma apresentação por fragmentos.⁽³⁶⁾ Esse modo de aproximação com o objeto artístico não implica em um desvio em relação aos objetivos, pelo contrário, “a afirmação, ..., de que seria fatal decompor a arte, já que esta decomposição traria consigo,

⁽³³⁾ KANDINSKY, ap. Wick, 1989, p. 271.

⁽³⁴⁾ ARNHEIM, 1986, Introdução.

⁽³⁵⁾ WICK, 1989, p. 306.

⁽³⁶⁾ “É porém enquanto fragmento que tudo o que ainda não alcançou sua perfeição é mais suportável – e portanto esta forma de expressão (este meio de comunicação) é recomendável a quem quer que não tenha alcançado concluir o todo, mas ainda assim tenha algumas observações interessantes a fazer” (NOVALIS, ap. Lobo, 1987, p. 90).

inevitavelmente a morte da arte, provém da ignorante subestimação do valor dos elementos analisados e de suas forças primárias”.⁽³⁷⁾

Enquanto o conceito faz recuar a obra e afirma seu próprio universo de significação, a teoria da produção identifica e define os fatos internos à formação, define os dados primários da imagem em sua dinâmica operativa sobre a consciência. Em lugar de provocar um distanciamento, “a análise dos elementos artísticos é uma ponte para o interior da obra de arte”.⁽³⁸⁾

Não cabe, pois, à análise formal a constituição de significados, ela pode apenas explicitar as condições da emergência de um sentido da esfera exclusiva da arte. A obra não é o produto de um ato teórico unilateral porque não é possível considerar teoricamente todas as questões envolvidas na sua criação, “nunca existirão regras que permitam, num dado caso, empregar a forma necessária para este ou aquele efeito e combinar os diferentes meios”⁽³⁹⁾, ou, como afirmou Klee: “Nós construímos e construímos, e não obstante a intuição continua sendo uma coisa boa”.⁽⁴⁰⁾

O fato é que a teoria da arte existe apenas como parte do processo e não como sistema autônomo de idéias. Assim como a técnica, ela participa do processo mas não o constitui. Entretanto, o vínculo com o processo formador é determinante para a validade da teoria, pois o pensamento formal pressupõe a experiência da formação: “O ofício! Como se pudéssemos separá-lo, em qualquer espécie artística, da parte intelectual! Como se, para chegar à mente, pudéssemos prescindir

⁽³⁷⁾ KANDINSKY, 1974, p. 12.

⁽³⁸⁾ id., *ibid.*

⁽³⁹⁾ id., 1991, p. 128.

da habilidade da execução!”.⁽⁴¹⁾ É essa ênfase sobre o processo formador que define a natureza do pensamento plástico, daí a convicção, expressada por Klee, de que “muitas vezes a mão treinada sabe muito mais do que a cabeça”.⁽⁴²⁾

Esse comprometimento com a produção situa o problema da pertinência da teoria na relação direta com as possibilidades operativas no interior dos processos formadores. Se o real artístico não existe no mesmo plano das construções do pensamento racional, conseqüentemente, ele só poderá ser gerado no interior de uma estratégia produtiva correspondente, que contemple a natureza intrínseca da forma. Por outras palavras, o sentido formal é o produto do próprio movimento que o conforma. Daí que a perspectiva teórica do artista não tem sua base na adequação a objetivos previamente definidos, não se fundamenta pela referência a uma função utilitária para a forma. O artista não trabalha “como o pedreiro que coloca ladrilhos... A obra cresce e é executada ao mesmo tempo”.⁽⁴³⁾ O processo criador não corresponde a uma ação linear em direção a um objetivo pré-determinado, não parte de uma referência ou um sentido já formulado, mas sim das possibilidades objetivas da produção de um significado específico à natureza da forma: o sentido da imagem é um fato a posteriori, está por ser criado, não existe antes, não é a objetivação, na forma, de significados previamente constituídos com independência dos processos formadores.

⁽⁴⁰⁾ ap. WICK, op. cit., p. 270.

⁽⁴¹⁾ DELACROIX, ap. D'Allonnes, op. cit., p. 86.

⁽⁴²⁾ KLEE, 1990, p. 229.

⁽⁴³⁾ ARNHEIM, 1976, p. 248.

É essa indeterminação dos objetivos com a correlativa ênfase no movimento produtor da imagem que define a situação-problema da constituição do sentido na arte.

Só em sentido físico a obra de arte é um objeto sobre o qual um corpo humano opera desde o exterior. O funcionamento real de uma pintura ou peça musical é totalmente mental, e o impulso do artista para a regularidade é guiado pelas atrações e repulsões perceptivas que observa na obra enquanto a modela. Nesta medida, pode-se descrever o processo criador como auto-regulador.⁽⁴⁴⁾

IV

Ao agente produtor da imagem, interessa, em primeiro lugar, a constituição do sentido próprio e primário da forma. As declarações e escritos dos artistas devem ser referidas a esse compromisso com o valor artístico da obra, com o real da arte e não da natureza: “Nos perguntamos porque a *Infanta* de Velásquez (...) tem ombros fictícios e porque a cabeça não está bem assentada neles. E no entanto, fica tão bem; enquanto que uma cabeça de Bonnet se ajusta em ombros verdadeiros, e que mal resulta!”⁽⁴⁵⁾ Esse real artístico não é documental: o registro mecânico puramente informativo de um fato real não presentifica esse fato; a foto de um homem que cava a terra não o mostra cavando, não expõe a ação real, antes é o pensamento que conclui, que completa o sentido sobre os dados oferecidos ao olhar.⁽⁴⁶⁾ O real da imagem não se fundamenta na aderência à realidade da natureza, não se dá no cumprimento de uma funcionalidade externa à forma, pelo contrário, a

⁽⁴⁴⁾ ARNHEIM, 1986-A, p. 358.

⁽⁴⁵⁾ GAUGUIN, 1974, p. 181.

⁽⁴⁶⁾ “*me desesperaria que minhas figuras fossem boas, ... não as quero academicamente corretas, ... se fotografasse a um homem que cava, a verdade é que não cavaria*” (VAN GOGH, 1972, p. 143).

análise formal das obras revela a presença de uma articulação interna à própria imagem e que a define enquanto sentido.

É nesse âmbito que podemos compreender o pensamento de Rodin quando, diante do completo desacordo entre as configurações dos cavalos na “Corrida de cavalos em Epson”, de Géricault, e os registros fotográficos de cavalos reais correndo, comenta: “é o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente”⁽⁴⁷⁾, enfatizando a divergência entre a natureza do sentido artístico e a simples referência documental. O escultor justifica esse comentário no fato de que o pintor não apresenta um instantâneo da corrida, mas sim dois momentos distintos e sucessivos da mesma, os quais surgem fundidos em uma só imagem. E, referindo-se aos pintores e escultores que “reúnem numa mesma figura fases diferentes de uma ação”, acrescenta: “na realidade, o tempo não para... o artista... é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta”⁽⁴⁸⁾.

Esta análise contém a formulação de um pensamento teórico próprio à esfera da produção, pois revela um procedimento de construção formal: o tempo da corrida se presentifica justamente pela superação do momento único e da verdade científica. A imagem de Géricault não é uma representação de cavalos correndo, a relação representativa, apesar de presente, surge *desviada*, desautorizada, não fundamenta nem é a razão de ser da imagem. O que à época, pela comparação com os instantâneos fotográficos, pareceu uma impropriedade se revela, na análise de Rodin, uma das virtudes do quadro. Na verdade, configurações de cavalos correndo

⁽⁴⁷⁾ RODIN, 1990, p. 61.

similares às de Géricault já existiam desde o Paleolítico, e esse fato mostra que o pensamento formal tem seus próprios princípios ordenadores e que a unidade da lógica interna da imagem independe, através dos tempos, da referência ao real natural. Daí Kandinsky afirmar que “*não se deve jamais acreditar num teórico (historiador da arte, crítico, etc.) quando ele afirma ter descoberto um erro objetivo numa obra*”.⁽⁴⁹⁾

V

Coerentemente, este estudo se abre com uma questão da esfera da produção: ele tem origem no texto de Kandinsky, “Sobre a questão da forma”, onde o autor afirma a existência de uma polaridade na pintura à qual ele denomina de “Abstração máxima” e “Realismo máximo”.⁽⁵⁰⁾ A partir das definições de Kandinsky, o interesse se voltou para os possíveis fundamentos dessa afirmativa, a qual indica a presença de dois modos do sentido, duas tônicas, da imagem.

Essas duas dinâmicas operativas da forma não se excluem mutuamente e a convivência simultânea de ambas na forma é uma possibilidade permanente da esfera da formação da imagem. “Entre as composições puramente abstratas e as puramente realistas estão as possibilidades combinatórias dos elementos abstratos e reais em um quadro”.⁽⁵¹⁾ Conseqüentemente, um quadro para ostentar um alto grau de abstração não necessita se constituir como uma negação do mundo real, ou seja,

⁽⁴⁸⁾ id., ibid.

⁽⁴⁹⁾ 1991, p. 128 (grifo do autor)

⁽⁵⁰⁾ id., ibid., p. 123.

⁽⁵¹⁾ id., ap. Chipp, 1988, p. 168.

mesmo naquelas obras em que há uma tônica realista intensa pode existir um alto grau de abstração visual pela presença ativa das tensões abstratas na ordenação geral da composição e vice-versa, tudo depende da qualidade das relações entre os elementos que compõem o conjunto formal da obra.

A teoria da produção só pode ser pronunciada pelos agentes produtores das imagens, pois é a experiência da produção que funda o pensamento teórico do artista, e o fato de tanto Kandinsky como Klee formularem suas teorias com absoluta coerência interna, sem o recurso a critérios e metodologias de investigação próprias à ciência ou à filosofia, contando apenas com aquilo que é o atributo maior do pintor – e que o distingue do observador ingênuo e desinteressado –, ou seja, sua capacidade de observação e ordenação consciente das relações visuais, torna, por um lado, evidente a relatividade para os interesses da produção, do discurso interpretativo alheio às questões da forma e, por outro lado, coloca a questão dos princípios em que se sustentaram esses pintores para a formulação de um campo teórico que se mostra válido enquanto fundamento da produção.

A resposta a essa última indagação é que ambas teorias surgem como objetivações de princípios dinâmicos implícitos à ação cognitiva do universo visível, dos atributos fundamentais que regem a inteligibilidade das relações formais.

A teoria da arte não é, pois, gratuita ou arbitrária, não é uma construção subjetiva, mas guarda relação com a dinâmica da apreensão dos dados visuais, e é na consideração da realidade visível segundo os princípios da dinâmica formal que se constitui a teoria da produção. Se, por um lado, a imagem se define por sua

ordem interna, por outro, não há sentido formal se não houver a correlativa inscrição na consciência do observador. Se a imagem plástica guarda relações de natureza dinâmica com a consciência, se ela se constitui como experiência direta das relações formais presentes na sua constituição, ela deve, em sua estrutura compositiva, coincidir com os modos cognitivos do visível para se tornar inteligível à apreensão. Do contrário, estaremos diante de um simples jogo formal e decorativo.

O vínculo com a forma – enquanto dinâmica operativa tanto da disposição compositiva de seus elementos constituintes como da apreensão das relações sensíveis – determina o problema teórico relativo à produção. Essa teoria deve então ser referida a seu próprio campo de ação, que tem seus comprometeros e exigências. Quer sobre a operação plasmadora da forma, quer sobre as relações com a consciência, a lógica da formatividade não contraria a correlação existente entre a imagem enquanto fato sensível e a dinâmica cognitiva do visível.

Os dois temas fundamentais da formatividade serão, pois, a natureza concreta da forma e seu compromisso com o ato vital de apreensão significativa do universo visual. Ambos correspondem, para fins de sua explicitação teórica, à teoria da produção propriamente dita, elaborada sobre a experiência da formação da imagem, e aos estudos referentes à repercussão das imagens na consciência.

Se a estrutura interna da imagem deve refletir a dinâmica da apreensão – “A arte reflete a mente, e sem a natureza humana a arte não pode ser boa”⁽⁵²⁾ –, o sentido formal deve ser referido à natureza dessa apreensão.

Nossa primeira pergunta é: onde devemos procurar uma base segura de experiência para começarmos nossa análise?

Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem. O estudo de seu comportamento e, particularmente..., de seus métodos de perceber a realidade e de formar imagens da realidade será nosso determinante.

[...]

Devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente.⁽⁵³⁾

Esta ‘mecânica’ da formação de uma imagem nos interessa porque os mecanismos de sua formação na realidade servem como protótipo do método de criação de imagens pela arte.⁽⁵⁴⁾

A análise mostrou que, por um lado, a ação cognitiva do visível é dual, tem duas disposições, dois processos que correspondem a dois campos específicos da experiência de apreensão: a percepção e a imaginação. Por outro lado, ficou claro que o sentido formal, como resultante da interação entre imagem e consciência, deve ser relacionado a três momentos distintos: no plano do olhar, dos conteúdos da consciência e da articulação formal.

A dualidade inerente aos modos da apreensão pré-verbal pode ser teoricamente explicitada não só na experiência diante dos estímulos visuais configurados como na própria experiência comum, pois os dois aspectos mencionados são inerentes a toda cognição, fazem parte da apreensão espontânea do visível e podem ser observados na ação cognitiva diante dos objetos cotidianos:

Se o leitor considerar um objeto qualquer colocado sobre sua mesa (uma ponta de charuto que seja), apreenderá seu sentido exterior ao mesmo tempo que experimentará sua

⁽⁵²⁾ ARNHEIN, 1989-B, p. 248.

⁽⁵³⁾ EISENSTEIN, 1990, p. 50.

⁽⁵⁴⁾ id., *ibid.*, p. 19.

ressonância interior, sendo um sempre independente do outro. Assim será em qualquer lugar e em qualquer tempo, na rua, numa igreja, no ar, na água, num estábulo, numa floresta.⁽⁵⁵⁾

Assim, apesar de sua relevância para a teoria artística, o estudo dos processos cognitivos do real não pressupõe a experiência da formação.

Esse fato representa uma vantagem, pois ao artista não é dado, em princípio, o estudo da natureza dessa apreensão.⁽⁵⁶⁾ Nesse sentido, importa aos objetivos deste estudo a contribuição daqueles autores que investigaram a experiência cognitiva do real, seja diante das imagens realizadas, seja diante do mundo visível, definindo as condições de inscrição das formas da arte na consciência.⁽⁵⁷⁾ Daí que, além dos escritos e declarações de pintores, poetas, etc., dos agentes produtores das imagens, os textos básicos de apoio correspondem a dois campos distintos de investigação: os estudos sobre a percepção visual de R. Arnheim e as obras de G. Bachelard sobre a imaginação poética. Outros autores comparecem no texto, porém os dois aqui destacados o são não só pela amplitude de sua abordagem, que abrange a apreensão tanto dos objetos reais como da arte, mas particularmente por sua consideração não interpretativa das imagens.

Segundo as definições desses autores, os dois campos da apreensão correspondem a duas dinâmicas específicas na relação com os estímulos visuais. Os modos do sentido formal – compreendendo dois ordenamentos distintos da imagem – se diferenciam pela natureza do sentido gerado em seu interior. Na percepção o

⁽⁵⁵⁾ KANDINSKY, 1991, p. 130.

⁽⁵⁶⁾ Assim como o artista não se compromete com a explicitação dos mecanismos da cognição, pois isso implica em uma metodologia de investigação paralela ao processo criador, do mesmo modo os teóricos da recepção não se ocupam da produção, como, por exemplo, afirmou Bachelard: “deixamos de lado o problema da produção dos poemas” (1993, p. 9).

sentido coincide com os dados concretos da forma: “A percepção deve buscar a estrutura. Na verdade, a percepção *é* a descoberta da estrutura”.⁽⁵⁸⁾ O objeto se forma sobre a dinâmica visual, coincide com ela; o sentido é o fato percebido, habita as tensões visuais. Em contrapartida, o sentido resultante da ação da imaginação corresponde a um desvio em relação ao fato percebido: a imaginação “é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras de *mudar* as imagens... Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, ..., não há imaginação”.⁽⁵⁹⁾

É sobre a natureza desses modos de apreensão que se estabelece a concordância entre os textos da recepção e os da produção, pois ambos convergem para as possibilidades de constituição do sentido sobre as relações visuais. Esta coincidência entre os modos de construção formal e os modos da apreensão se torna evidente pela natureza dos princípios dinâmicos em que se apoiaram tanto Kandinsky como Klee. Os fundamentos compositivos desses pintores se inscrevem tanto sobre as tensões perceptivas do campo visual – no caso de Kandinsky – como – no caso de Klee – na sugestão de um movimento íntimo de vivências, na ação imaginante sobre o percebido.

Não se trata, porém, de analisar as teorias desses artistas segundo os autores citados, mas de explicitar a dinâmica dos modos de apreensão como constituintes dos fundamentos de sua lógica formal. Para esse objetivo, importam as conclusões

⁽⁵⁷⁾ “Minha tendência própria é acreditar que a arte preenche, antes de tudo, uma função cognitiva” (Arnheim, 1989-B, p. 266).

⁽⁵⁸⁾ id., *ibid.*

⁽⁵⁹⁾ BACHELARD, 1990-C, p. 1.

sobre os fatores dinâmicos que definem os dois modos do sentido do universo visível. Assim sendo, não há um comprometimento metodológico na análise nem a pretensão de estabelecer um método próprio de investigação. O procedimento aqui utilizado foi o da exposição elucidativa das questões que envolvem e fundamentam a criação da imagem.

Em resumo, o estudo remete, por um lado, para a existência de uma teoria da formação, a qual pressupõe a consciência operativa dos elementos constituintes da imagem. Por outro lado, entende que essa teoria tem um compromisso com a dinâmica cognitiva dos estímulos visuais, com o primeiro momento da significação diante do mundo visível. Esses são os temas recorrentes ao longo do texto que se segue.

Nesta Introdução algumas noções foram antecipadas em relação à parte central, entretanto, certas repetições são desejáveis, tendo em vista a dificuldade de uma abordagem discursiva dos problemas da formação da imagem. Sendo assim, sua reexposição poderá servir para precisar melhor as noções aqui contidas, pois a teoria, na sua limitação, dada a impossibilidade de uma fusão conceitual dos vários momentos da formatividade, só pode tentar uma aproximação com seu objeto, só pode pensá-lo enquanto possibilidade. A produção propriamente dita, é tarefa que está além do pensamento verbal, e a criação da obra não é um processo intelectual. Toda responsabilidade da realização incide sobre o próprio processo de produção, sobre a lucidez operativa do movimento formador. Na criação não há separação conceitual entre o pensar e o fazer, o pensamento é o pensamento da produção e, para além de toda explicitação teórica, a lucidez do artista continuará a ser uma

lucidez do fazer. A teoria da produção não pode antecipar o sentido plástico, pode apenas definir as bases da sua produção, “problemas importantes e decisivos para a ciência das formas, porém não arte ainda, no mais estrito sentido. Em sentido mais alto, o mistério último da arte subsiste mais além de nossos mais pormenorizados conhecimentos, e nesse nível as luzes do intelecto se desvanecem lastimosamente”.⁽⁶⁰⁾

⁽⁶⁰⁾ KLEE, 1978, p. 64.

1. A IMAGEM E O CONCEITO

A carência de formulações teóricas relativas ao processo formador da imagem é em parte justificada pela divergência existente entre a natureza do sentido lógico do discurso e a do sentido formal da imagem configurada. Os elementos que compõem esta última não estão ligados entre si como as partes de um discurso teórico, mas exibem um modo próprio de se manterem unidos, articulados num todo próprio à forma visual. A forma plástica significa num plano pré-verbal e a natureza desse significado a situa fora da abrangência do pensamento discursivo. Tanto no âmbito da ação perceptiva como no da ação da imaginação – que correspondem às duas modalidades do significado formal para a consciência – a constituição do sentido da imagem é divergente em relação à esfera do conceito.⁽⁶¹⁾ Os modos das relações internas – o que é o mesmo que dizer: a construção do significado – nos dois campos são mutuamente excludentes: o discurso sobre a imagem corresponde ao confronto entre duas realidades, o que produz o sentido na imagem não é da mesma ordem do que produz o sentido no discurso. Esse fato define as condições de convivência entre essas duas formas da significação, e a dificuldade torna-se justamente a da abordagem teórica da forma plástica, pois aspectos essenciais à sua natureza são incompatíveis e, portanto, negados, pelo próprio instrumento de investigação e análise crítica que medeia a relação com a obra.

Desde um primeiro momento, o problema da objetividade teórica diante de uma obra de arte visual deriva do fato de que a imagem se mostra inteira como um conjunto unitário e não como um agregado de partes. O sentido plástico, apresentado como um todo simultâneo, não se adapta à linearidade do discurso narrativo, é irreduzível a este último, não pode ser descrito em seqüência. “Esse ‘efeito de linearidade’, segundo a expressão de R. Arnheim, desmantela a simultaneidade das estruturas visuais”.⁽⁶²⁾⁽⁶³⁾

⁽⁶¹⁾ “O intelecto tem uma necessidade básica de definir as coisas distinguindo-as, ao passo que a experiência sensória direta nos impressiona, antes de tudo, pela forma como tudo se mantém unido” (Arnheim, 1989-B, p. 67).

⁽⁶²⁾ “... um procedimento que segue caminho inverso ao do processo de conceitualização. O conceito caminha passo a passo, unindo formas prudentemente vizinhas. A imaginação transpõe extraordinárias diferenças” (BACHELARD, 1991, p. 230).

⁽⁶²⁾ BLIKSTEIN, 1990, p. 68.

Conceito e imagem constituem duas esferas distintas de constituição de significados e, conseqüentemente, a intermediação do primeiro na experiência de apreensão da segunda tenderá a empobrecer e falsear esta última, a interpretação retifica o objeto para torná-lo acessível e, nessa operação, o objeto sofre uma redução: a explicação transforma a coisa explicada em outra coisa. O instrumento teórico funciona como um impedimento, cria obstáculos à compreensão: qualquer enunciado sobre a natureza da arte advindo de qualquer escola de pensamento sofrerá inevitavelmente as condicionantes redutoras da mesma, atenta contra a especificidade do objeto artístico, substituindo-a pela do discurso. Toda tentativa nesse sentido corresponderá a uma redução da obra às condições de outro universo de significação, a outra natureza de significado, corresponderá sempre a uma interpretação, com a conseqüente perda do sentido inicial.

Na consideração teórica da arte é preciso não esquecer que se está lidando com referências não racionais, os elementos em questão correspondem a “vibrações que não podem ser descritas com palavras”.⁽⁶⁴⁾ O dado dinâmico fundamental escapa à definição conceitual e as próprias palavras utilizadas, ainda que idênticas, ganham sentidos diversos segundo a natureza de cada campo específico de conhecimento. Essa diferença compromete as possibilidades de uma consideração teórica da imagem plástica, e desvios desse tipo estão presentes em todas as abordagens advindas das esferas extra-artísticas de conhecimento quando se ocupam do fato artístico: “interpretando a imagem, ele (no caso, o psicanalista) a traduz para uma outra linguagem que não o logos poético”.⁽⁶⁵⁾

A apreensão da imagem artística transcende os dados racionalizados sobre ela, transcende as possibilidades de análise crítica. O sentido formal habita sua própria esfera, e esta está fora da jurisdição do pensamento, “a poesia (e a arte em geral) constitui um fato irreduzível, que só pode ser compreendido totalmente por si e em si.”⁽⁶⁶⁾

Enquanto esfera autônoma de significação, a arte delimita um plano de realidade, não se dá como variação de um acontecimento pré-existente, não é uma simples interpretação

⁽⁶³⁾ “Daí o problema basicamente insolúvel de se descrever um processo de campo intelectualmente: como explicar, em seqüência (diacronicamente), os componentes de uma totalidade (gestalt) que atuam de modo simultâneo (sincronicamente). Como pode um teórico das artes descrever intelectualmente a maneira como os componentes de uma pintura agem entre si para criar a composição do todo? A linguagem proposicional, que consiste em cadeias lineares de unidades padronizadas, surgiu como um produto do intelecto; mas, enquanto a linguagem se ajusta perfeitamente às necessidades do intelecto, ela tem sérias dificuldades para lidar com os processos de campo, as imagens... as obras de arte, a poesia e a música” (ARNHEIM, 1989, p. 21).

⁽⁶⁴⁾ KANDINSKY, ap. Hess, 1970, p. 127.

⁽⁶⁵⁾ BACHELARD, 1993, p. 8.

do que estava antes. Diante da obra realizada, não se pode propor uma definição de seu sentido geral e, por mais que se tenham racionalizados os elementos dinâmicos que a constituem, sempre permanecerá inacessível seu mistério último.

Mesmo em termos quantitativos não há paralelismo entre o que se vivencia diante da imagem e o que se representa dela pelo discurso, pois o olhar apreende muito mais do que se é capaz de racionalizar, os significados convivem superpostos na forma plástica, são simultâneos ao ato mesmo de apreensão. A imagem funde significados: todos os seus elementos constituintes são portadores de significação. O sentido formal compreende, então, uma pluralidade simultânea de sentidos, a imagem “é polifônica por ser polissemântica”⁽⁶⁷⁾, e essa convivência dos contrários na imagem⁽⁶⁸⁾ a torna inacessível a qualquer racionalização. A consciência dessa simultaneidade significativa só pode existir como experiência de apreensão direta e segundo uma dinâmica cognitiva distinta daquela exigida pela linearidade do discurso verbal.

Daí decorre outra incompatibilidade fundamental entre os dois campos da significação que marca mais um momento da insuficiência da linguagem em relação ao todo objetivo da imagem plástica: a pluralidade simultânea dos significados inerentes à sua constituição. Além disso, o modo de se manterem unidos esses múltiplos significados, confere um caráter único, individualizado, a cada contexto articulado, que coincide com a ordem interna da forma. Consequentemente, se no âmbito do discurso podem ocorrer muitas formulações para um mesmo significado, na da imagem essa relação se inverte, há uma só formulação para uma pluralidade de significações:

Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. ...um dizer que se pode dizer de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. ... O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irreduzíveis a qualquer explicação e interpretação. ... Podemos dizer de muitas maneiras a idéia mais simples ... Ou explicar uma sentença por outra. Nada disso é possível com a imagem. Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia.⁽⁶⁹⁾

⁽⁶⁶⁾ PAZ, 1982, p. 141.

⁽⁶⁷⁾ BACHELARD, 1990-C, p. 260.

⁽⁶⁸⁾ “A imagem é uma criação pura do espírito.

Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.

Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e corretas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá...” (P. Reverdy, cf. Breton, 1969, p. 42).

⁽⁶⁹⁾ PAZ, op. cit., p. 133-134.

Devido a todos os fatores que tornam difícil o acesso teórico à imagem plástica, torna-se problemática uma aproximação conceitualmente objetiva que contemple a natureza da mesma enquanto fato formal, naquilo que constitui o seu sentido próprio, sua identidade primária, a qual, por sua concretude sensorial, faz com que toda abordagem teórica permaneça em sua periferia. Mesmo se fosse possível definir teoricamente, em termos absolutos, a essência própria da arte ou noções como as de beleza, expressão ou harmonia, p. ex., restaria por explicitar os infinitos modos de ser, de aparição, o vir à luz daquilo que essas noções exprimem. Resulta impossível mapear o caminho para a forma, da hipotética objetivação formal dessas idéias. Os conceitos estéticos só podem ter pertinência no âmbito de suas próprias esferas de significação e não por referência à natureza formal da própria arte. As disciplinas que entendem a arte como reflexo do que está além dela e a antecede (o inconsciente, a história, etc.), que pretendem ser a arte expressão – e não constituição – de algo, simultaneamente deveriam afirmar como esses conteúdos tomam forma. “Em todas é evidente sua incapacidade de apreender e explicar o fato essencial e decisivo: como são transformados em palavras essas forças ou realidades determinantes? Como se tornam palavra, ritmo e imagem, a libido, a raça, a classe ou o momento histórico?”⁽⁷⁰⁾

Toda significação intelectualmente atribuída à imagem é um valor posterior à sua realização e diz respeito à experiência diante da obra consumada, é um valor que sofre variações de acordo com os períodos históricos que a obra atravessa após sua produção. O sentido formal – e a experiência que ele provoca – entretanto, não é um dado que se agrega à forma, mas coincide com sua própria constituição: “a semelhança, tanto como a beleza ou a emoção, é um fenômeno que pertence ao ordenamento plástico ou cromático”.⁽⁷¹⁾

Nesse sentido, pensar a obra como produto acabado ou considerá-la em suas possibilidades formativas, correspondem a duas abordagens distintas que definem dois conhecimentos específicos sobre a imagem.

A questão da produção está então teoricamente colocada em aberto, e o que especifica o pensamento teórico do artista é justamente a necessidade da explicitação dos modos da produção, pois, na falta de referências objetivas norteadoras, se o sentido da imagem é um dado posterior, não pode ser buscado objetivamente, se a obra é só uma possibilidade enfim, então a atenção do artista volta-se para o próprio processo formador

⁽⁷⁰⁾ PAZ, op. cit., p. 199.

da imagem, para aquilo que envolve a criação de uma forma. O ponto de vista teórico do artista, do agente produtor da imagem, está pois, vinculado ao movimento formador da imagem e não a sua definição.⁽⁷²⁾

Há, assim, uma distinção entre o campo teórico do artista – comprometido com a produção da obra – e o do teórico externo – que pensa a obra como produto e nas suas relações a um contexto exterior: a teoria externa à produção tem seus próprios interesses e comprometimentos, os quais não coincidem, em princípio, com as questões da formação da imagem, ela independe, portanto, das referências à realidade plástico-formal das obras.

Por outro lado, enquanto essa teoria encontra sustentação sobre sua própria base lógica interna e por referência a seu campo de saber específico, a teoria artística sai da experiência da produção e volta a ela, não tem como finalidade a constituição de um corpo autônomo de idéias. Ela não se ressentida da falta de um método filosófico, científico ou histórico para fazer suas declarações: a indagação visa outros fins que não os dessas disciplinas⁽⁷³⁾ e coincide com o problema da formação. Daí que a pertinência da teoria artística independe da sustentação por parte das disciplinas afins, pois o artista não pode esperar pelas formulações teóricas dos outros sistemas de conhecimento. Para ele, basta a experiência dos elementos da forma. “Kandinsky chegou à formulação de uma linguagem da criação, cujo direito à validade – ... – foi respaldado e legitimado pelas pesquisas da teoria da Gestalt”.⁽⁷⁴⁾ O próprio Kandinsky assinalou essa afinidade, pois “sempre deixou claro que para ele os resultados das pesquisas da psicologia da Gestalt representavam apenas a confirmação de seus próprios conhecimentos adquiridos anteriormente”.⁽⁷⁵⁾ O suporte da teoria artística é a experiência da produção, não pode ser estabelecida como uma operação lógica auto-referente. A arte não pergunta o seu por que, nem o que é sua essência, não pode se ocupar dessa questão sem mudar o seu estatuto, sem perder a sua especificidade. O poeta e o mago “não se perguntam o que é o idioma ou a natureza mas servem-se deles para seus próprios fins”.⁽⁷⁶⁾ O artista “com o pragmatismo inocente de

(71) LHOTE, ap. HESS, op. cit., p. 82.

(72) “Porque os que trabalhamos na arte não podemos aceitar teoria alguma da beleza em troca da própria beleza... Queremos criá-la, não defini-la. A definição deveria seguir a execução: a obra não deveria adaptar-se à definição”. (WILDE, 1995, p. 1038).

(73) “Todas estas pesquisas são resultados de um sentimento empírico-anímico e não se baseiam em nenhuma ciência positiva” (KANDINSKY, 1973, 78, n. 33).

(74) WICK, 1989, p. 274.

(75) id., ibid., p. 309.

(76) PAZ, op. cit., p. 64.

todos os criadores, verifica um fato e o utiliza”.⁽⁷⁷⁾ Não cabe à arte explicar-se a si mesma, ela é um fazer-se, e nesse fazer-se ela se explicita como uma evidência mas não se explica. Ela não pode definir sua própria natureza plástica porque esta é algo que lhe é consubstancial, além disso, a definição pressupõe dois termos: o real da coisa descrita e o real da descrição. Na esfera artística esses dois termos coincidem, a arte é sua própria definição. O compromisso maior da arte é a conformidade consigo mesma e é nesse sentido que se pode afirmar que o conteúdo primário e fundamental da arte é um conteúdo artístico, é a própria arte.

⁽⁷⁷⁾ id., *ibid.*, p. 63.

2. A AUTONOMIA DO SENTIDO FORMAL

A imagem artística não propõe à apreensão do observador uma relação entre significante e significado⁽⁷⁸⁾, antes se apresenta como um real particular, uma qualidade de real para a consciência, uma qualidade de consciência, identificada a seu modo próprio de operar quando considerada na sua ação cognitiva do visível. Essa cognição não é, em nenhum momento, uma ação mecânica, um mero registro do visível, mas ostenta uma lógica própria, compreende uma experiência em que tanto os elementos que compõem o todo formal como o próprio conjunto nunca são visados como portadores de um significado fixo ou exterior às relações formais (como, por ex., no simbolismo atribuído às cores), mas sempre em seus atributos e na interação entre eles. “Toda percepção é a percepção de qualidades, e como todas as qualidades são genéricas a percepção sempre se refere a propriedades genéricas. Ver um incêndio é ver a incandescência, e ver um círculo é ver a redondeza”.⁽⁷⁹⁾ “Percebemos as aparências individuais como *tipos* de coisas, *tipos* de comportamento”.⁽⁸⁰⁾

⁽⁷⁸⁾ “O Reino poético não está em continuidade com o Reino da significação. Ele se estabelece, portanto, acima das oscilações do significante e do significado” (BACHELARD, 1990B, p. 47).

⁽⁷⁹⁾ ARNHEIM, 1989, p. 149.

⁽⁸⁰⁾ id. Ibid., p. 266.

Na vivência cotidiana, as qualidades afetivas e sensíveis dos objetos aparecem em primeiro plano, são os dados primários da apreensão.⁽⁸¹⁾ Só depois há o reconhecimento, mas já então condicionado pela impressão primeira. Os atributos de um objeto são já um sentido e o real do segundo surge no interior da experiência dos primeiros, corresponde a uma construção cognitiva que acontece “abaixo do limiar da consciência.”⁽⁸²⁾

Do mesmo modo, no contato com as representações figuradas, o observador tem como dado primário a própria configuração e não o real do representado: tomamos consciência do configurado e compreendemos o representado em função dos predicados do primeiro. O que o olhar apreende de imediato são as relações internas à forma configurada, corporificadas na interação entre os atributos dinâmicos de seus elementos constituintes. Os conteúdos formais são assimilados com independência das informações ou referências intelectuais que eventualmente os acompanhem, podendo mesmo ocorrer contradição entre ambos. É o sentido formal do configurado que se transmite ao objeto representado e não o contrário.

Mesmo quando retirada diretamente de um objeto, a imagem constitui por si mesma um sentido em sua própria esfera formal, e passa a determinar a visão desse objeto. É nessas condições que, num instantâneo fotográfico, uma bailarina que dança pode parecer parada, pois o sentido visual implícito à configuração registrada pode corresponder, de acordo com o esquema estrutural de sua dinâmica perceptiva,

⁽⁸¹⁾ “Podemos descrever as cerejas pela sua cor vermelha... No entanto, se tentarmos simultaneamente definir a cor vermelha pelo que as cerejas são, ficaremos em dificuldade (ARNHEIM, 1989, p. 18).

⁽⁸²⁾ “O mundo como nos é dado, o mundo que temos como certo não é simplesmente uma dádiva banal que recebemos por cortesia do meio físico. É o produto de operações complexas ocorridas no sistema nervoso do observador, abaixo do limiar da consciência” (id., *ibid.*, p. 277).

a uma expressão estática.⁽⁸³⁾ Na relação com o objeto real a forma configurada pode ocultar ou mesmo falsear o objeto referência. O observador é induzido nesta ou naquela direção pelo conteúdo expressivo da configuração.

Para além de toda racionalização ou função externa a si mesma, a imagem ostenta um sentido próprio à sua natureza e surge como uma ordem visual dinâmica sustentada nas relações internas à forma. Essa estrutura visual é instauradora de uma esfera específica de significação como revelação de algo que não estava dado. “Essa revelação não é um saber de algo ou sobre algo ... não se produz como um juízo: é um ato inexplicável exceto por si mesmo... Não é uma explicação de nossa condição, mas uma experiência em que nossa própria condição se revela e manifesta”.⁽⁸⁴⁾

Enquanto constituição de uma realidade plástica, a imagem está identificada à lógica formal presente em sua ordenação interna. O sentido formal existe na ação mesma de se tomar consciência da imagem, não é a resultante de uma decodificação intelectual, “a maneira própria da comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética”.⁽⁸⁵⁾

O sentido dinâmico da imagem repousa sobre sua ordem interna: ela não pode ser definida pelo simples dado material como um agrupamento inerte de elementos. Mais propriamente, os significados correspondem a relações e não a dados fixos. A forma exhibe essas relações e não dados isolados: o sentido

⁽⁸³⁾ id., 1986, p. 407.

⁽⁸⁴⁾ PAZ, op. cit., p. 234.

⁽⁸⁵⁾ id., *ibid.*, p. 137.

apreendido em qualquer imagem é o produto de uma dinâmica definida pela interação entre os elementos presentes ao olhar. “Cada forma é uma função de diversas variáveis, e não mais uma soma de diversos elementos”.⁽⁸⁶⁾ Esse o caráter da constituição formal: a noção de conjunto articulado implica na reciprocidade entre as partes e o todo. A interação entre as partes repousa na causalidade que rege as relações no contexto: “o essencial, nos fatos físicos como nos fatos psíquicos, é a possibilidade de reagirem uns sobre os outros, realizada por certas condições de proximidade no espaço e no tempo. São essas *relações de causalidade* que dão uma existência real ao todo físico...”.⁽⁸⁷⁾ Segundo o modo de ser de sua ordenação visual interna, a aparência de uma coisa provoca um movimento de apreensão que, em sua dinâmica operativa, pode corresponder ou não à natureza do fato real observado, pois “a percepção das diferentes classes de elementos, e das diferentes espécies de relações, corresponde a diferentes *modos de organização* de um todo, que dependem ao mesmo tempo de condições objetivas e subjetivas”.⁽⁸⁸⁾ Definidos pela interação mútua dos elementos constituintes da imagem, esses modos de organização são o suporte do sentido próprio da forma.

O sentido da imagem não é uma vestimenta, um fator superficial e externo agregado e superposto à forma, como dois momentos distintos, não é tampouco um significado atribuído a ele a posteriori, mas nasce junto com a forma, está constituído no comportamento dos elementos que participam da construção da imagem, entre os dados oferecidos à contemplação na obra. É um sentido que tem

⁽⁸⁶⁾ GUILLAUME, 1960, p. 13.

⁽⁸⁷⁾ id., *ibid.*, p. 19.

⁽⁸⁸⁾ id., *ibid.*, p. 12.

que ser criado, não existe como dado prévio e disponível. Seu estatuto deriva do fato de seu sentido corresponder à sua ordenação interna, estar incorporado e ser inseparável da dinâmica estrutural de sua organização formal, estar na interação dos atributos ostentados pelos componentes da forma e ser inseparável de sua apreensão: “são as forças vivas nas formas que materializam o conteúdo da obra artística”.⁽⁸⁹⁾ A funcionalidade interna da imagem é uma função auto-referente, auto-significante. A obra está constituída como ordenação formal voltada sobre si mesma, e é nessa funcionalidade interna que ela se diz a si mesma, diz o seu próprio sentido.

A ordem formal define, pois, uma natureza dinâmica de sentido, apresenta um processo ou modo de significação, não um significado com contornos definidos. A imagem “não põe em evidência uma relação definitiva e unívoca com a realidade: antes indica o processo em cujo interior essa relação se realiza”.⁽⁹⁰⁾ Isso significa que *o modo de ser da imagem é constituinte de seu sentido*. Na obra, o seu mostrar-se é o seu sentido, seu modo de aparecer coincide com seu significado.

⁽⁸⁹⁾ KANDINSKY, 1974, p. 31.

⁽⁹⁰⁾ MUKAROVSKY, op. cit., p. 140.

3. O PROCESSO FORMADOR

A obra de arte “depende do poder de organização de um cérebro e da capacidade de seus instrumentos – os olhos e as mãos – e, como todas as obras maduras do homem, é muito mais completa do que a mente possa conceber ou os olhos e as mãos possam fazer em uma só operação”.⁽⁹¹⁾ Na consciência do artista a obra existe como possibilidade, pois não há como defini-la a priori na forma do conceito, não há como estabelecer projetos que garantam ou antecipem a produção. A obra não surge à consciência operativa do artista como uma referência determinada, disponível, e a condição básica do processo formador é o fato de que não há um significado à espera de uma forma que o abrigue.

Nessas condições, o problema teórico do agente produtor da imagem pode ser colocado nos seguintes termos: como abordar teoricamente, na forma do discurso, a imagem plástica, se esta pertence a outra ordem da significação que não a do conceito, se ela se retrai na presença deste último e se o sentido da imagem se perde quando é afirmado no âmbito do discurso, como, enfim, estabelecer os pressupostos da ação formadora nessas condições, e qual a pertinência da teoria para o artista?

⁽⁹¹⁾ ARNHEIM, 1976, p. 148.

Se a teoria não pode abranger a natureza do sentido plástico e, conseqüentemente, não pode mapear todo o percurso da produção da imagem, ela deve, a partir do reconhecimento dessa insuficiência, definir sua pertinência para o fazer artístico e a relação que guarda com seu objeto.

Dada a indeterminação dos objetivos e o imprevisível dos resultados, as questões relativas ao processo criador na arte coincidem com o problema da objetividade formal na ação produtora da imagem.

Diante de um modelo a ser buscado, abre-se, não um problema de natureza plástica, mas um problema técnico, como na produção de um objeto utilitário. Nesse, há uma finalidade exterior ao ato produtor, sua forma, enquanto adequação à função que preenche, pode ser pensada antes de ser realizada. Entretanto, fabricar um objeto utilitário não é o mesmo que criar um quadro. Aqui não há um simples problema técnico, pois toda técnica visa um resultado pré-estabelecido e, nesse caso, o objeto a ser produzido não está dado, não foi concebido, não pode ser antecipado, existe apenas como possibilidade: “se eu conhecesse as regras da marcenaria, sempre seria capaz de fabricar uma mesa. Mas quem conhecesse as leis presumidas da pintura jamais estaria certo de criar uma obra de arte”.⁽⁹²⁾

O processo guarda afinidade com a técnica, mas ele não é, em si, uma técnica. Esta é apenas uma componente do percurso, ou seja, as questões técnicas fazem parte da produção da forma mas os problemas formais transcendem, o âmbito daquelas.

⁽⁹²⁾ KANDINSKY, 1991, p. 128.

Na medida em que todos os elementos participantes da obra participam também de seu sentido geral, fazendo convergir várias linhas de significação, a obra torna-se o ponto de encontro de significados e está, portanto, situada fora do alcance das possibilidades mecânicas de produção da imagem.

A pluralidade simultânea de significados que compõem o sentido formal condiciona os modos da produção, o processo não tem a natureza linear da técnica e é imprevisível e irrecuperável em seus desdobramentos, não há como percorrer retroativamente a gênese total da imagem plástica.

A causalidade só pode ser conceitualizada como o comportamento de cadeias lineares de eventos. Tais cadeias causais, no entanto, perdem sua identidade linear logo que entram num contexto gestaltista. A causalidade que rege a criação de uma forma é uma organização estrutural que não pode ser classificada como a soma das entradas.⁽⁹³⁾

Aqui a diferença essencial entre o tempo da produção técnica e o do processo: a primeira corresponde a um percurso estruturado linearmente em direção a um objetivo dado, é um tempo composto por uma sucessão de momentos qualitativamente indiferenciados porque coerentes a um modelo pré-estabelecido. Nesse sentido, a eficiência técnica pode ser medida pela simplicidade e rapidez do percurso. Por outro lado, o tempo do processo é um tempo diferenciado, a noção de eficiência fica relativizada, pois é a qualidade do percurso que engendra a qualidade da forma.

Sem um objetivo previamente definido, a ação formadora pode ser caracterizada como uma ação autônoma que se auto qualifica por sua própria

⁽⁹³⁾ ARNHEIM, 1986, p. 282.

dinâmica e disciplina e, se o sentido formal não pode ser conceitualmente determinado, o processo, o caminho para a forma, esse sim, pode e deve sofrer uma qualificação. Sob estas condições, a única intencionalidade possível à ação formadora consiste em incidir sobre si mesma, qualificar a si mesma: “Como acomodar-se a um andar tedioso quando o caminho é o fundamental da obra!”⁽⁹⁴⁾

Como realização sobre os dados concretos da forma, o sentido plástico está identificado à própria formação, está definitivamente alojado na ação que o constitui. O sentido é uma resultante e não um ponto de partida, é um fato a posteriori, está latente no movimento produtivo, sempre por ser realizado, não existe antes de sua produção. Produzir e significar são, então, correlativos. A imagem surge já no interior de sua própria esfera de realidade, no âmbito das determinações de seu universo particular de significação.

Entretanto, o processo formador não se dá no âmbito de uma liberdade ilimitada e utópica, não é uma ação puramente intuitiva sobre o vazio, pelo contrário, as possibilidades do ato produtor da imagem existem na consciência do campo sobre o qual poderá se dar essa ação. Existe a necessidade da definição do âmbito da produção⁽⁹⁵⁾, pois é a partir dessa limitação que se abrem as possibilidades objetivas de realização da imagem, que se torna possível a ação formadora. Em lugar de um constrangimento, essa limitação significa uma abertura de possibilidades e “o caráter arbitrário das restrições serve apenas para produzir precisão de execução. De tudo isso concluímos pela necessidade de dogmatizar sob

⁽⁹⁴⁾ KLEE, 1978, p. 91.

⁽⁹⁵⁾ “Não há equilíbrio no infinito... o efeito artístico está associado às limitações do meio” (ARNHEIM, 1989, p. 65).

pena de perder o nosso objetivo”⁽⁹⁶⁾. Essa necessidade marca o compromisso da ação produtora com a especificidade da significação plástica. A definição desse campo corresponde, pois, à conquista de uma objetividade na ação formadora, corresponde à sua qualificação sobre os fundamentos da forma, o que, em outras palavras, significa que o processo criador se inscreve no interior da natureza própria da imagem.⁽⁹⁷⁾ A construção da forma acontece sobre as possibilidades formativas da imagem e o primeiro momento do processo coincide justamente com a definição destas últimas.

É a natureza dinâmica dos dados primários da imagem que faz com que, no processo de construção, a presença do conceito, das categorias intelectuais do pensamento discursivo, corresponda a um desvio em relação ao sentido próprio da forma.⁽⁹⁸⁾ Entretanto, se, por um lado, durante o processo de criação não há avaliação lógica, mas ação direta, por outro lado, “as leis que governam os frutos do ‘ato’ criativo não são de modo algum relaxadas ou reduzidas por isso”.⁽⁹⁹⁾

A necessidade da teoria pode então ser colocada como correlativa da necessidade de explicitação dos fundamentos e possibilidades da formatividade, da instauração de uma base operativa para a produção da imagem. Se a teoria não engendra por si mesma a obra, ela pode, em contrapartida, abrir um campo à ação produtora da imagem, pode instaurar uma hipótese operacional pela explicitação da

⁽⁹⁶⁾ STRAVINSKY, 1996, p. 65.

⁽⁹⁷⁾ “É evidente que as retóricas e as prosódias não são tiranias inventadas arbitrariamente, mas um conjunto de regras exigidas pela própria estrutura do ser espiritual. E jamais as prosódias e as retóricas impediram a originalidade da produção em suas distintas manifestações. O contrário, ou seja, que tenham ajudado a eclosão da originalidade, seria infinitamente mais verdadeiro” (BAUDELAIRE, 1995, p. 808-809).

⁽⁹⁸⁾ “... se pendo enquanto estou pintando –, se me intrometo, então tudo se desmorona e se perde” (CÉZANNE, ap. HESS, 1970, 28).

⁽⁹⁹⁾ EISENSTEIN, 1990, p. 130.

dinâmica dos elementos em jogo. A função da teoria é apenas a da definição das possibilidades formativas. “O saber em si é infecundo. Ele deve se contentar com a tarefa de proporcionar o material e o método”.⁽¹⁰⁰⁾

O problema da formatividade diz respeito a todos os artistas em todas as épocas e é inerente à natureza mesma da arte: a lucidez operativa e teórica da ação plasmadora da imagem advém da indissociabilidade entre o pensar e o fazer, depende da consciência dos elementos manipulados pelo artista. O saber é, então, um saber da obra, considerada em sua realidade formal de artefato, de imagem configurada. É por estabelecer uma base operatória para a produção da obra que a teoria encontra sua pertinência, qual seja, a de fornecer uma objetividade ao ato produtor da forma, das condições sobre as quais se apoia o movimento produtor da obra:

O mundo da obra de arte está na feliz utilização das forças obstinadas dos recursos artísticos... não se podem ensinar os ímpetus da inspiração. Porém, o que em grande parte pode ser ensinado e dirigido são as possibilidades de elaboração. Temos que saber que, no fundo, são as forças dinâmicas dos recursos, que podem dar alma e vida à obra de arte.⁽¹⁰¹⁾

Essa é a única objetividade teórica possível sobre a natureza da forma e o problema da formação, pois é a disciplina da ação criadora que funda o sentido plástico. É nesse sentido que se pode colocar como axioma a afirmação de Gris: “para fazer pintura é necessário conhecer as possibilidades da pintura”.⁽¹⁰²⁾ O papel instrumental da teoria consiste em pensar a produção a partir da própria produção:

⁽¹⁰⁰⁾ KANDINSKY, ap. WICK, op. cit., p. 270.

⁽¹⁰¹⁾ HOELZEL, ap. HESS, op. cit., p. 137.

⁽¹⁰²⁾ GRIS, 1957, p. 54.

As teorias são pontos de repouso do artista no misterioso caminho que lhe traça seu instinto. As teorias não são antecipações, mas um esforço *a posteriori*, um dar-se conta cabal de uma obra que não se captou enquanto era realizada... As idéias vêm por trás da timidez das primeiras obras, e antecipam as criações seguintes.⁽¹⁰³⁾

A teoria produz um campo sobre o que de outra forma permaneceria idealmente ilimitado, sem referência para a ação. Para dar conta desse objetivo é preciso esclarecer os fatos internos à forma, os fatores convergentes na formação, seus pressupostos, os quais coincidem com as forças dinâmicas dos elementos que constituem a imagem. Esses elementos só podem ser explicitados em sua dinâmica operativa, ou seja, a partir da própria prática artística, o que equivale a dizer que a teoria artística pressupõe a experiência interativa com o processo de formação da imagem, pressupõe a convivência com os meios e os processos.⁽¹⁰⁴⁾ Daí a advertência de Kandinsky: “os que não sabem observar devem deixar em paz a arte teórica”⁽¹⁰⁵⁾ pois os elementos dinâmicos da forma não podem ser explicitados fora da experiência de sua realização.

Pensar objetivamente a imagem, sob o ponto de vista de sua produção, implica, pois, “o contato interior necessário com os meios artísticos”⁽¹⁰⁶⁾, em outras palavras, há uma perspectiva teórica vinculada exclusivamente à ação produtora da forma, da esfera exclusiva do artista.

⁽¹⁰³⁾ LHOTE, ap. HESS, op. cit., p. 11.

⁽¹⁰⁴⁾ “Em nosso domínio, só conta a experiência vivida, visto que não pode haver definição sem experiência prévia” (KANDINSKY, op. cit., p. 54).

⁽¹⁰⁵⁾ KANDINSKY, 1974, p. 23.

⁽¹⁰⁶⁾ id., ap. WICK, op. cit., p. 269.

4. A ORDENAÇÃO FORMAL E

A AÇÃO COGNITIVA DO VISÍVEL

O sentido plástico, como um modo de ordenação formal, como um fato dinâmico relacionado à experiência diante de uma estrutura sensível articulada, só pode corresponder a uma natureza de significação conceitualmente indeterminada.⁽¹⁰⁷⁾ Mais propriamente, o sentido plástico compreende uma qualidade de inteligível: pode ser experienciado mas não pode ser definido, é “inteligível mas não traduzível”.⁽¹⁰⁸⁾ A apreensão não conduz a uma resultante fixa, mas se mantém como experiência do movimento ou ação cognitiva diante da obra: é no contato visual com a forma configurada que se dá o entendimento, como vivência de sua ordenação interna. O sentido artístico é uma potência indeterminada e se renova a cada contato com a obra. A ordem formal existe como uma “continuidade significativa”⁽¹⁰⁹⁾, está identificada a um sistema de relações em que interagem todos os elementos que constituem a imagem.

A apreensão da dinâmica formal é uma ação da consciência em seu movimento espontâneo de interação com o visível, com independência da atividade reguladora do pensamento discursivo, delimitando um plano específico de

⁽¹⁰⁷⁾ “A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito *constitutiva*” (BACHELARD, 1993, p. 3).

⁽¹⁰⁸⁾ COHEN, 1982, p. 116.

⁽¹⁰⁹⁾ MUKAROVSKY, op. cit., p. 141.

significação, anterior a qualquer racionalização e se desenvolve “numa dimensão não verbal, sem a intervenção da língua”.⁽¹¹⁰⁾ Constitui uma experiência direta sobre os dados oferecidos à apreensão. O sentido formal se define nessa experiência da ordem interna da imagem e implica na identidade entre os modos possíveis dessas relações e a natureza da ação cognitiva do visível, pois se o sentido é um dado objetivamente apreensível na própria forma, e não algo exterior à mesma, isso significa, em outras palavras, que as propriedades específicas da forma são análogas às da dinâmica de apreensão e não algo arbitrariamente imposto ao percebido. Os dados visuais não são algo inerte e sem sentido aos quais são acrescentados significados projetados pelo observador. A ação cognitiva do universo visual se dá pela interação com as propriedades emanadas da organização formal aparente dos objetos. “O espírito não é uma força organizadora que, de maneira misteriosa, por uma atividade espontânea e incondicional, faria surgir, de um caos de processos fisiológicos, uma ordem que lhes seria completamente estranha.”⁽¹¹¹⁾ Pelo contrário, “o ato de olhar o mundo provou exigir uma interação entre propriedades supridas pelo objeto e a natureza do sujeito que o observa”.⁽¹¹²⁾ Nesse sentido, pode-se afirmar que o percebimento dos significados visuais corresponde ao entendimento de algo que se confunde com a vivência dos atributos dinâmicos desse algo, uma experiência em que há um encontro, uma relação de ubiquidade entre consciência e imagem no processo de apreensão dos significados formais. É a partir da natureza dessa apreensão que pode ocorrer a formação de um

⁽¹¹⁰⁾ BLIKSTEIN, 1990, p. 65.

⁽¹¹¹⁾ GUILLAUME, op. cit., p. 15.

⁽¹¹²⁾ ARNHEIM, 1986, Introdução.

sentido plástico. Este, como experiência direta, só pode existir sobre a identidade entre a ordenação formal e a dinâmica da apreensão. “O fato de a cognição se recusar a registrar uma situação perceptiva com a perfeição mecânica da fotografia é mais uma virtude do que uma falha. Mais exatamente, o nível estrutural da imagem se ajusta, de forma inteligente, ao objetivo do ato cognitivo”.⁽¹¹³⁾ O fundamento da formatividade repousa nessa coincidência entre a estrutura configurada e a ação cognitiva do visível.

Obviamente, não existe nenhuma convenção que imponha uma forma particular de composição para todas as culturas. Mais, o seu princípio teria de estar profundamente enraizado na natureza humana e, em última análise, mesmo na organização do sistema nervoso que todos possuímos.⁽¹¹⁴⁾

Esse é o fundamento do sentido formal: a obra contempla, em suas ordenação interna, os modos da consciência qualificar os estímulos visuais. A visão “é uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza no nível sensório o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento... O ver é compreender”.⁽¹¹⁵⁾ A regra, o princípio subjacente implícito ou razão interna da forma, afirma uma relação de caráter isomórfico entre a dinâmica formal e a da apreensão dos estímulos visuais, ou seja, há uma equivalência entre sentido e forma que pode ser definida como “uma correspondência em estrutura entre significado e padrão tangível”.⁽¹¹⁶⁾

⁽¹¹³⁾ id., *ibid.*, p. 27.

⁽¹¹⁴⁾ id., 1990, p. 18.

⁽¹¹⁵⁾ id., 1986, p. 39.

⁽¹¹⁶⁾ id., *ibid.*, p. 55.

A inteligibilidade da imagem está, pois, identificada ao movimento de apreensão, e esta é uma ação dinâmica da consciência, não é, em nenhum momento, uma ação passiva ou mecânica, corresponde à edificação de um significado específico à forma plástica pela vivência de suas relações internas, pela descoberta intuitiva dos princípios organizadores das relações internas à forma:

Perceber uma configuração significa discernir o princípio a partir do qual se ordenam seus elementos. Ver unicamente não basta, posto que a configuração não se apóia unicamente em seus elementos... (mas) na regra que governa suas relações recíprocas.⁽¹¹⁷⁾

O ato de ver, como uma atividade específica de compreensão, define uma natureza de significado, e é no âmbito dessa especificidade que se pode afirmar a emergência de um sentido plástico, ou seja, que a forma não tem um sentido, mas que ela *é um sentido*.

⁽¹¹⁷⁾ J. TAYLOR, ap. GOMBRICH, HOCHBERG, BLACK, 1973, p. 94.

5. OBJETOS DA VISÃO E OBJETOS DA IMAGINAÇÃO:

A EXPERIÊNCIA DO BELO E DO POÉTICO

Se o sentido próprio da imagem se confunde com a experiência das relações formais, o fundamento da formatividade se constituirá, por um lado, sobre a natureza da apreensão – em seus dois momentos: a dinâmica do olhar e os conteúdos da consciência – e, por outro lado, sobre as condições materiais da forma. Essas duas determinantes condicionam toda estratégia formadora e definem os comprometimentos do artista com as condições de entendimento da ordem formal inerente ao sentido próprio dos fatos visuais.

A técnica da criação recria um processo da vida, condicionada apenas pelas circunstâncias especiais exigidas pela arte⁽¹¹⁸⁾, “conseqüentemente, no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos.⁽¹¹⁹⁾

O olhar não se comporta de forma idêntica diante dos objetos do mundo, mas é solicitado segundo o modo de ordenação formal de seu aspecto exterior. As aparências dos objetos não são visados como algo inerte e sem sentido, mas em seus atributos dinâmicos, segundo uma correspondente ação cognitiva.

⁽¹¹⁸⁾ EISENSTEIN, 1990, p. 32.

⁽¹¹⁹⁾ id., *ibid.*, p. 21.

Ao identificar um objeto, a consciência está assinalando algo que é visto como um todo individual, que exhibe em seu aspecto externo uma ordem própria, ou seja, algo que possui uma forma. É sobre essa forma que repousa o seu sentido primário como o primeiro dado de seu significado. Cada objeto será visto de acordo com a ordem aparente projetada por sua forma, será apreendido segundo sua dinâmica visual específica e conforme o princípio ordenador que rege as relações visuais contidas em sua aparência. A ação do olhar corresponderá a um comportamento específico determinado pela estrutura formal dos objetos observados. Estes não propõem à consciência um mesmo problema cognitivo, mas ostentam um direcionamento em sua constituição visual que define um modo de ser sobre suas aparências, induzindo experiências de apreensão qualitativamente diferenciadas. Em outras palavras, o sentido apreendido sobre o aspecto externo dos objetos é uma consequência direta de sua dinâmica formal, e é sobre esse aspecto externo, no modo de ordenação das aparências e na respectiva ação cognitiva que provocam que se explicita a dinâmica da apreensão dos fatos visuais em suas duas direções fundamentais.

O conjunto visual apresentado por um objeto abriga uma causalidade interna à sua própria constituição formal, revela um princípio ordenador determinante das relações observadas sobre sua estrutura. Segundo a natureza do olhar, essa causalidade repousa nas relações de reciprocidade entre a identidade das partes e a unidade do conjunto.

O olhar é um comportamento especializado e intencional da consciência e, como tal, tem suas expectativas. De acordo com a resultante da ação prospectiva do

olhar sobre o campo de observação, o sentido das aparências pode ser determinado em função de um movimento que vai do todo para as partes ou, inversamente, dos componentes para o conjunto, definindo duas lógicas operativas no interior da forma.

Em um primeiro momento, um objeto pode ser visado como um complexo de relações visuais que se apresenta como um todo unitário simultâneo, como um conjunto de elementos que se mantêm unidos pelo caráter de recíproca necessidade que ostentam, definindo um contexto em que qualquer mudança em uma parte se reflete em todas as outras, ou seja, um contexto em que predominam as relações de tensão entre as partes. A resultante, o sentido aderente ao comportamento formal, é produzida pela ação do olhar sobre essa interação simultânea de seus elementos constituintes e o conjunto exhibe um padrão estrutural formado pelas tensões entre as partes, produto da coesão interna da forma. Se o contexto se impõe à apreensão como referência primeira, constitui com isso uma base a partir da qual tudo é visto, conseqüentemente, as partes têm seu sentido relativo à sua função no todo. Esse modo do sentido sobre as relações formais coincide com a formulação da Gestalt, que afirma a existência de um “modelo de sistema nervoso..., no qual as propriedades do objeto se explicam nos termos de interações simultâneas que se unificam dentro de um hipotético campo situado no interior do cérebro”.⁽¹²⁰⁾

Na segunda possibilidade, o objeto se apresenta visualmente constituído por uma sucessão de momentos diferenciados, exigindo do olhar uma exploração seqüencial das diversas partes que compõem o todo: este é então uma função do

⁽¹²⁰⁾ HOCHBERG, in: GOMBRICH, HOCHBERG BLACK, 1973, p. 85.

movimento exploratório que redundando em uma fusão interna das vivências sobre os diversos segmentos da forma. O sentido aqui é uma conseqüência da ação das partes que correspondem a estâncias de um percurso sobre as quais se demora o olhar, definindo estruturas individualizadas mas não isoladas, construções visuais no interior de um todo maior. Em outras palavras o sentido é um acontecimento estruturado sobre momentos formais individualizados mas que correspondem a desdobramentos sobre a dinâmica vital do objeto, manifestações de seus desdobramentos no tempo. Esse modo da aparência está vinculado a “um problema fundamental, quase totalmente ignorado pela Gestalt: qualquer objeto se observa normalmente mediante uma sucessão de olhadelas, e cada uma das diversas zonas examinadas incide por sua vez no mesmo ponto do olho. Ou seja, as partes separadas da figura haverão de coincidir todas e em diferentes momentos, com a parte central da retina, a *fóvea*, para que possam ser vistas com plena claridade de detalhes”⁽¹²¹⁾.

São, pois, duas possibilidades de constituição do sentido formal sobre as aparências em função da ação do olhar. Em ambas há uma coesão no contexto, muda apenas o modo da construção e apreensão do sentido: de acordo com a ordem interna do fato visual observado, no olhar prevalecerá a simultaneidade do conjunto ou a sucessão dos momentos.

Certos objetos correspondem à experiência do que está situado no espaço, ocupa aí um lugar, pertence ao presente; outros surgem como vestígios de algo que não está ali, remetem para além do fato presente, para além de si mesmos.

⁽¹²¹⁾ id., *ibid.*, pp. 84-85.

Por um lado, algo se mostra como um padrão visual articulado, como um conjunto que se oferece em sua plenitude sensorial concreta, por outro, algo surge como uma sucessão de momentos, não exhibe um todo visualmente unitário, mas uma subdivisão interna, não está dado inteiro como fato sensorial, mas é indeterminado, é antes uma provocação que uma presença afirmativa. Há um sentido positivo, que se mostra a si mesmo, está contido na própria matéria visual, e um sentido diferido, que se presentifica indiretamente, que habita por participação a ordem sensível da forma. Aqui avulta a distinção fundamental entre as duas tonalidades da experiência diante dos objetos do mundo: a do belo e do poético.

A coisa pode ser perfeita em seu gênero, em toda classe de valores, inclusive estéticos, e continuar sendo prosaica, se persiste em permanecer entre as demais como região do espaço ou parte do mundo. Só alcança sua dimensão poética se rompe com o mundo e ocupa seu lugar (do mundo) para constituir-se em coisa-mundo. Aqui se inscreve a diferença entre o belo e o poético. A coisa é apenas bela se continua sendo coisa. Só se poetiza na medida em que incorpora o mundo total. Poeticamente a coisa é tudo ou não é nada...⁽¹²²⁾ ⁽¹²³⁾

Essas duas disposições do visível se esclarecem melhor quando são observadas na relação com os objetos do mundo.

Diante de uma forma com alto grau de pregnância visual - um triângulo, p. ex. - em que o conjunto se afirma como um todo articulado, a autonomia das partes que o compõem fica relativizada e a leitura visual do fato observado se dá a partir do todo para as partes. Essas formas serão vistas como uma estrutura unitária e segundo a relação de simultaneidade entre os elementos que a constituem, nunca em

⁽¹²²⁾ COHEN, op. cit., p. 239.

⁽¹²³⁾ “Pode-se por sob a forma de axioma a observação: há atividade da imaginação quando há uma tendência a passar ao nível cósmico” (BACHELARD, 1990-C, p. 234).

momentos sucessivos. Podemos observar essa dinâmica quando, na presença de um edifício moderno de linhas geométricas, a clareza do conjunto se impõe inteira à apreensão, está em primeiro plano antes de qualquer outro dado formal. Nesse caso, a experiência pode ser definida por seu caráter sensorial, o sentido formal se dá inteiro no plano do olhar, é um fato da percepção. Os conteúdos do fato visual a que podemos assinalar por sua beleza ostentam um apelo predominantemente visual, correspondem a um acontecimento externo ao observador, pertencem à ordem das relações perceptivas, coincidem com a dinâmica dos dados visuais concretos inerentes aos estímulos visuais. Há um sentido presente na aparência que repousa nas relações visuais observadas em sua estrutura e que se corporifica diante dos olhos como uma “interação de tensões dirigidas”⁽¹²⁴⁾.

Outro é o sentido apreendido diante de uma antiga habitação abandonada. Aqui o processo se dá no plano interno dos conteúdos vitais da experiência do real. É nesse plano que se inscreve a experiência do objeto poético:

Há outra categoria de objetos que conseguem alcançar poeticidade a partir não já de condições perceptivas propriamente ditas, mas de uma estrutura fenomenológica em que se mesclam o perceptivo e o imaginário. O primeiro deles é esse objeto cuja poeticidade cantaram já os pré-românticos: as ruínas.⁽¹²⁵⁾

A composição formal das ruínas está constituída por momentos visuais diferenciados, conjuntos individuais dentro de um conjunto maior, que surgem como despojos da ação de um tempo vivido e que abrigam, cada um, uma história particular que deve ser recuperada por um movimento de reverberação interna ao

⁽¹²⁴⁾ ARNHEIM, 1986, p. 4.

⁽¹²⁵⁾ COHEN, op. cit., p. 239-240.

observador. Algo habita os dados sensíveis mas não coincide com eles, antes se reparte no interior de um movimento íntimo sobre as estâncias da forma, que são como indícios de um sentido que não está dado no plano sensível mas que é intuído num percurso visual, que se presentifica na vivência sobre esses eventos em cadeia nos quais se subdivide visualmente a aparência. Daí o caráter fabulatório dessa experiência: na presença de ruínas, o viajante “pode e deve imaginar”.⁽¹²⁶⁾ A apreensão é então um ato da imaginação, os conteúdos são conteúdos do imaginado e não do percebido e, como tais, são acréscimos aos dados sensíveis⁽¹²⁷⁾: “o sentido interior das dimensões difere radicalmente da percepção visual das proporções. O sentido interior exagera sempre... nosso mapa interno difere do visual”.⁽¹²⁸⁾ A experiência diante de ruínas corresponde à superação do sensível e do momento presente: “as residências abandonadas são, nos devaneios, habitadas”.⁽¹²⁹⁾ O visível está dado como relativo na própria forma visual por não se apresentar como um todo unitário, mas fragmentado. Essa fragmentação encontra sua síntese no plano interno do imaginário pela vivência íntima de cada estância em que se subdivide a forma, num movimento de participação afetiva com o objeto observado. O sentido resultante corresponde à experiência da superação do real prosaico imediato, conferindo um caráter transcendente ao objeto que o situa para além de sua realidade sensorial, como uma espécie de “*fisionomia moral...* em virtude de sua

⁽¹²⁶⁾ D’ALLONES, op. cit., p. 24.

⁽¹²⁷⁾ “Os conteúdos estão em nós, e não nas coisas” (BACHELARD, 1993, p. 190).

⁽¹²⁸⁾ GOMBRICH, in: GOMBRICH, HOCHBERG, BLACK, op. cit., pp. 58-59.

⁽¹²⁹⁾ BACHELARD, 1989-A, p. 23.

estrutura própria, independentemente de toda experiência anterior ao sujeito que os percebe”.⁽¹³⁰⁾ ⁽¹³¹⁾

A claridade das formas belas contrasta com o mistério poético, aquelas definem uma presença no espaço, este é um fato do tempo:

Porém a beleza não é condição nem necessária nem suficiente da poeticidade. Algumas pedras deslocadas e carcomidas, se levam a marca do tempo, se são o vestígio de uma época ao mesmo tempo remota e prestigiosa, conservam seu sortilégio. E, pelo contrário, um belo edifício total e perfeitamente restaurado recobra por definição sua beleza, porém não conserva seu poder de emoção. Porque este poder emana do laço substancial, físico, da pedra, com seu próprio passado.⁽¹³²⁾

A ruína, como um objeto da imaginação, é um “dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, ... nos força a imaginar... o que se percebe não é nada, comparado ao que se imagina”.⁽¹³³⁾

É no âmbito dessa dualidade dinâmica de significações que podemos situar o sentido primeiro dos objetos do mundo como uma experiência qualificada predominantemente como fenômeno externo ou acontecimento interno ao sujeito que observa.

Há uma superposição constante entre esses dois polos da significação, entre o percebimento objetivo de tensões visuais dirigidas e a reverberação íntima, a vivência interna de momentos em cadeia. Os dados visuais dos objetos são percebidos no interior de dois movimentos cognitivos distintos: um que distingue

⁽¹³⁰⁾ GUILLAUME, op. cit., p. 163.

⁽¹³¹⁾ “É a idéia moral das coisas que nos impressiona” (DELACROIX, 1979, p. 183).

⁽¹³²⁾ COHEN, op. cit., p. 240.

⁽¹³³⁾ BACHELARD, 1989-A, p. 9.

seus atributos sensíveis e outro que define seus desdobramentos vitais. Ambos surgem imbricados na ação mesma de apreensão e são entendidos não como algo imposto ao percebido, mas como um modo de ser das próprias coisas percebidas.

A identidade sensível da forma é uma resultante da interação entre as forças visuais do contexto, a aparência é vista e identificada a um diagrama de forças perceptivas:

[...] falamos então de tensões dirigidas quando analisamos a dinâmica visual. É uma propriedade inerente às formas, cores e locomoção, não algo somado ao percebido pela imaginação de um observador que confia em sua memória. Os indícios que criam a dinâmica devem ser procurados no próprio objeto visual.⁽¹³⁴⁾

Do mesmo modo, os atributos vitais dos objetos são apreendidos como inerentes à sua própria natureza, como uma atitude, um caráter, dos mesmos:

A tristeza de um céu nublado não é, ... captada pela consciência como sua própria resposta a um estímulo neutro em si mesmo. Esta tristeza é lida no céu como uma qualidade própria, emana dele como um odor... O sujeito percebe o céu e experimenta a tristeza mediante um único e mesmo ato de consciência. O céu é triste do mesmo modo que é cinza.⁽¹³⁵⁾

São significados distintos e próprios a dinâmicas específicas de apreensão. A cor cinza do céu é um atributo sensorial definido e objetivo do objeto céu que os olhos vêem, enquanto a tristeza é uma propriedade afetiva variável sobre a identidade participativa entre o observador e o objeto.

O sentido do visível corresponde, pois, a uma dicotomia nos modos do significado: algo se vê, algo se imagina. São duas direções que, apesar de

⁽¹³⁴⁾ ARNHEIM, 1986, p. 409.

⁽¹³⁵⁾ COHEN, op. cit., p. 138.

constituírem uma polaridade⁽¹³⁶⁾, estão presentes e condicionam toda apreensão do universo visual. Quer sobre o modo sensível, quando o sentido existe como fato sensorial nas tensões perceptivas internas às aparências, quer sobre o modo imaginativo, quando o sentido se dá como participação afetiva sobre os momentos visuais, não há arbitrariedade nos modos de ordenação formal, estes constituem dinâmicas naturais à consciência em sua ação constitutiva do real. Todo estímulo visual existe como evidência externa e como ressonância interna:

A representação capta seu próprio conteúdo como objetual, i.e., como um ser exterior ao eu. Ver um objeto não é ver os próprios olhos. Ao contrário, o afeto só capta seu próprio conteúdo como ‘subjetual’, como fenômeno interno, acontecimento interior ao eu que o experimenta e que, em último termo, se confunde com ele. Assim, os conteúdos da consciência estão dicotomizados: a uma ‘representação sem afeição’ responde uma ‘afeição sem representação’. O afeto..., ao contrário da representação, não pode referir-se a uma coisa como um mais além objetivo de si mesmo.⁽¹³⁷⁾

Em resumo, a forma apreendida o será segundo as determinantes de sua ordenação interna, a qual solicita o observador predominantemente nesta ou naquela direção. Considerado segundo o sentido formal inerente às aparências, o mundo visível tem duas faces: a sensorial e a imaginativa. A primeira é um dado objetivo, um fato da percepção, e esta “consiste na experimentação de forças visuais”⁽¹³⁸⁾; a segunda coincide com o sentido interno da imaginação: “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica”.⁽¹³⁹⁾

⁽¹³⁶⁾ “Perceber e imaginar são tão antitéticos como presença e ausência” (BACHELARD, 1990, p. 13).

⁽¹³⁷⁾ COHEN, op. cit., p. 136.

⁽¹³⁸⁾ ARNHEIM, 1986, p. 405.

⁽¹³⁹⁾ BACHELARD, 1989, Intr. V.

6. A CONFIGURAÇÃO

Essas duas disposições fundamentais da relação com os dados visuais da realidade definem a natureza das condicionantes do ato formador. O artista não faz simplesmente o que quer: há um comprometimento com a dinâmica da apreensão e a natureza da imagem configurada. É nessa relação que se assentam os fundamentos da produção do sentido plástico-formal, pois a forma plástica materializa em sua constituição tanto a dinâmica do olhar como a dos conteúdos da consciência, e é por se fundar sobre essas condicionantes que a imagem abre um sentido próprio. As forças dinâmicas que a conformam “são ‘ilusórias’ apenas para o homem que resolve usar suas energias para acionar um motor. Perceptiva e artisticamente são absolutamente reais”.⁽¹⁴⁰⁾

Esse real artístico é um fato formal, existe sobre o configurado, o delimitado, e não na relação com os objetos naturais. A imagem apresenta um direcionamento interno que a distingue e especifica entre outras naturezas de objetos, sejam naturais ou artificiais. Estes últimos pressupõem a existência de um agente produtor e uma funcionalidade externa a si mesmos, uma inserção num contexto humano, como

⁽¹⁴⁰⁾ ARNHEIM, 1986, p. 10.

pressuposto de sua produção.⁽¹⁴¹⁾ A imagem, como artefato, inclui-se entre os objetos artificiais, entretanto, distingue-se desses pela qualidade específica da intenção que a produziu, bem como pela natureza de sua funcionalidade: “a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da ‘intenção’ de seus criadores”.⁽¹⁴²⁾ Diferentemente dos objetos utilitários, a funcionalidade da imagem está voltada sobre si mesma, é um fato da forma. Há uma intencionalidade na constituição de sua própria estrutura, e é essa intenção intrínseca à forma plástica que define sua identidade imediata e o que a distingue e especifica entre outras naturezas de objeto.

Cada contexto configurado se constitui sobre seu próprio princípio ordenador interno e não a partir de relações com o que lhe é exterior. “Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular”.⁽¹⁴³⁾ Essa natureza de imagem, fundada sobre os atributos próprios da forma, é qualificada pela ação de seus elementos constituintes, apresenta uma determinante visual ativa em sua ordem formal. É essa determinante que cria um artefato com estatuto próprio de realidade.

A ação formadora, enquanto intenção plástica participante da natureza da imagem, deve se fundamentar nos modos dinâmicos dos elementos que participam da sua produção, pois é sobre seus modos operativos, sobre seu comportamento, que

⁽¹⁴¹⁾ “Ora, quando nos defrontamos com um objeto natural, a decisão de experimentá-lo ou não esteticamente é questão exclusivamente pessoal. Um objeto feito pelo homem, entretanto, exige ou não para ser experimentado desse modo, pois tem o que os estudiosos chamam de ‘intenção’. Se eu decidisse, como bem poderia fazer, experimentar esteticamente a luz vermelha de um semáforo em vez de associá-la à idéia de pisar nos freios, agiria contra a ‘intenção’ da luz do tráfego”. (PANOFSKY, 1979, p. 31).

⁽¹⁴²⁾ PANOFSKY, op. cit., p. 32.

⁽¹⁴³⁾ EISENSTEIN, op. cit., p. 93.

se institui o sentido e, dada a preeminência do processo formador sobre os resultados finais, cumpre explicitar as condições sob as quais ele se exerce, ou seja, esclarecer quais os comprometimentos que caminham junto com o ato produtor da forma.

O ponto de partida da análise formal será, pois, a imagem realizada sobre uma superfície: só esta é objeto visual, só ela pode ser pensada em seus elementos constituintes, em suas possibilidades formativas, e, enquanto artefato, deve ser pensada segundo suas determinantes, pois o sentido não é algo imposto mas afim aos modos do olhar, os conteúdos da consciência e a natureza da forma.

É no reconhecimento dos fatos formais enquanto evidência concreta no próprio estímulo visual configurado que se deve iniciar o estudo da forma. É sobre a orientação de seus elementos primários, das forças dinâmicas da forma, que se afirma a natureza da imagem plástica, e é nesse mesmo sentido que O. Wilde “negava que as idéias do artista nascessem ‘nuas’, para apenas mais tarde serem vestidas com mármore, tinta e som”.⁽¹⁴⁴⁾ A intenção plástica visa a estrutura mesma da imagem, e o movimento formador corresponde a um modo de produção que qualifica o configurado enquanto realidade autônoma por incidir justamente sobre os fundamentos da forma. A produção da imagem tem início na reverência aos meios de produção: é na consciência da especificidade de seu campo de ação, ou seja, na natureza dos elementos em jogo, que se podem tornar ativos esses mesmos elementos.⁽¹⁴⁵⁾

⁽¹⁴⁴⁾ cf. EISENSTEIN, op. cit., p. 130.

⁽¹⁴⁵⁾ “O que é saúde em arte? ... é o reconhecimento feito pelo artista das limitações da forma em que trabalha. É a honra e a homenagem que ele presta aos materiais que emprega.” (WILDE, 1995, p. 1012).

O real artístico existe sobre o realizado, sobre o configurado, o fato primário da formatividade é o objeto visual inscrito sobre uma superfície: a configuração, pois “a forma, no sentido estrito da palavra, não é outra coisa que a delimitação de uma superfície”.⁽¹⁴⁶⁾ Produzir uma configuração significa abrir as possibilidades formativas inerentes à imagem, significa um vínculo com a natureza do sentido formal, pois toda imagem configurada sobre uma superfície corresponde a um comprometimento – mesmo involuntário -, cria uma expectativa, pois é sobre os dados dinâmicos da configuração que o processo formador encontra sua objetividade e pertinência. A configuração é uma fabricação, um objeto visual, existe nela o pressuposto de sua produção, subentende um agente produtor. Não há, em princípio, o que se possa chamar uma imagem totalmente inerte⁽¹⁴⁷⁾, algo reside nela e esse algo está diretamente vinculado à intenção que lhe é congênita. Não há imagem não intencional

O traçado da mais simples configuração sobre uma superfície propõe, de imediato, uma relação entre dois termos, impõe um processo interativo onde se enfrentam dois aspectos da forma: o contorno (A) e a área circunscrita (B):

⁽¹⁴⁶⁾ KANDINSKY, ap. HESS, op. cit., p. 8

⁽¹⁴⁷⁾ “não existem imagens gratuitas” (BACHELARD, 1990-B, p. 91).

Essa subdivisão da configuração em dois momentos é derivada de suas próprias qualidades formais. Ambos são simultâneos ao ato de traçar a configuração: o primeiro corresponde à presença concreta de uma matéria visual, corporificada na produção material do meio plástico – no caso, a linha –, o segundo define uma estrutura, um objeto visual, nas relações entre as partes internas e o contorno. Porém, esses dois fatores não só interagem entre si como também sobre o campo dado, e um terceiro fator intervém nessa relação com a área circundante, produzindo uma tensão que confere o caráter de *figura* para a área interna ao contorno, e o de *fundo* para a área externa a ela (C).⁽¹⁴⁸⁾ Estes três fatores encerram as possibilidades de produção do significado formal e é pela interação entre seus atributos dinâmicos que se confere um futuro à ação formadora.

O meio plástico, como presença concreta de uma matéria visual, constitui por si mesmo uma força perceptiva, é um dado objetivamente determinado, enquanto a estrutura interna da configuração abriga uma sugestão intuitiva de significados, constitui um sentido latente, um conteúdo indeterminado, mas presente: “toda configuração, ..., é semântica”.⁽¹⁴⁹⁾

Essas componentes formais da configuração solicitam a apreensão em duas direções simultaneamente. Ambas apontam duas direções produtoras do sentido plástico e estão colocadas sob a dupla determinação dos aspectos primários da configuração – o meio e a estrutura, i.e., o dado material e o dado semântico – que compõem a base operativa da ação produtora da imagem. Esta pode surgir então

⁽¹⁴⁸⁾ cf. ARNHEIM, 1986, p. 218.

⁽¹⁴⁹⁾ id., *ibid.*, p. 90.

como resultado de dois modos de ordenação formal que sustentam o sentido próprio da imagem e coincidem, em sua dinâmica, com a dualidade dos conteúdos da experiência.

Esses momentos primários da formatividade apontam para duas orientações compositivas, dois desdobramentos possíveis sobre o movimento produtor da imagem.

A questão da ação formadora está, então, colocada como a do desdobramento das possibilidades de significação formal, da emergência de um sentido plástico da esfera exclusiva da forma, o que é o mesmo que afirmar que a produção desse significado rejeita qualquer determinação exterior à natureza da forma visual, antes equivale a, por um lado, sustentar a potência semântica da estrutura visual e, por outro, dizer sua própria constituição material.

No desdobramento das duas direções construtoras da imagem, a intenção formadora não pode se fixar no preencher uma função externa à natureza da forma, mas sim na sua funcionalidade interna, na sua ordenação íntima, no seu modo de ser, no seu mostrar-se e constituir-se a si mesma. A imagem não encontra sua pertinência na função de representar ou porque corresponda a um sentido intelectual previamente concebido. O ato formador dá voz aos elementos componentes da forma, é sobre eles e a partir deles que o artista trabalha. Os desdobramentos das possibilidades formativas abertas sobre a própria constituição da imagem acontecem num sentido qualitativamente determinado pela natureza da mesma e em conformidade com o ato cognitivo de apreensão do visível.

7. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO

Configurar uma forma corresponde a afirmar um compromisso com a realidade material de uma aparência, com o estatuto daquilo que é aparente, do que está colocado diante dos olhos como aparência. Significa também um compromisso com as duas possibilidades que habitam a configuração, a qual, na sua subdivisão interna, se apresenta como fato visual concreto pela presença de um meio material e como fato semântico pela estrutura configurada. A imagem pode se apresentar como presença material ou como atributo de algo que a transcende mas que a habita por ressonância. É no desdobramento dessas duas possibilidades de significação sobre o estímulo visual que se sustenta a produção do sentido formal.

Quando se traça o contorno de uma configuração a partir de um objeto referência, surgem duas conseqüências inevitáveis, pois “qualquer aspecto, embora bem selecionado, é arbitrário de duas maneiras: cria contorno onde não existe no objeto e exclui algumas partes da superfície, mostrando outras”.⁽¹⁵⁰⁾ Há acréscimo por um lado e redução por outro. O elemento material da forma surge como um dado independente do objeto enquanto este último aparece como um dado fragmentário e esquivo. É nesse sentido que, segundo Hess, na visão de Kandinsky,

[...] a natureza objetiva é um mistério totalmente impenetrável. O que vemos dela é aparência; o que sabemos dela são os conceitos

⁽¹⁵⁰⁾ id., *ibid.*, p. 100.

utilitários da vida prática. A natureza mesma não é sequer acessível à representação dessas imagens visuais e conceituais. Por outro lado, no entanto, as cores e formas enquanto tais suscitam ressonâncias anímicas poderosas, tão cheias de mistério como a própria e oculta natureza. Com *um* elemento querer representar o outro é uma empresa sem esperanças: só surge então um reflexo daquele mundo de aparências em que transcorre a vida prática e no qual as coisas formam um contexto racional.⁽¹⁵¹⁾

Na relação entre a imagem configurada e a aparência dos objetos, a simples projeção mecânica e a respectiva utilização funcional do meio plástico são duas possibilidades imediatas, porém esse procedimento não é suficiente para dar cumprimento ao destino íntimo da imagem, pois o sentido próprio da forma não se constitui como uma tradução visual do que lhe é externo, mas no desdobramento das possibilidades abertas por sua própria natureza de artefato visual. Sob este aspecto, o simples registro mecânico não abre um processo de significação plástica:

[...] a feitura da imagem, artística ou não, não começa da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente, executado com as propriedades de um meio específico daquilo que se observa no objeto. A forma visual pode ser evocada pelo que se vê, mas não pode ser tirada diretamente dela. Sabe-se muito bem que as máscaras mortuárias e os calcos de gesso das pessoas reais, são mecanicamente naturais, não obstante, com frequência, têm uma presença puramente material e tendem a nos desapontar quando esperamos que elas interpretem o caráter através da aparência visual. Falta-lhes essencialmente a configuração e por isso não podem servir com forma... A tentativa para encontrar forma representativa no modelo foi condenada ao fracasso porque toda a forma deve provir do meio específico no qual a imagem é executada.⁽¹⁵²⁾

Considerada a partir da possibilidade objetiva de construção de significados, de instauração de uma realidade formal, a representação é instrumento de uma

⁽¹⁵¹⁾ HESS, op. cit., p. 107.

⁽¹⁵²⁾ ARNHEIM, 1986, p. 129.

intenção externa à natureza da forma, que não tem origem nesta última, reduzindo todas as relações à função de representar, ficando os componentes da imagem condicionados a um princípio operativo que nega a própria forma. Em lugar de uma funcionalidade interna, como na imagem, a representação está voltada para fora, é informativa. A imagem plástica, pelo contrário, por fundar o seu próprio real, não tem como fundamento o compromisso informativo de um registro mecânico, em uma relação passiva e indiferente com uma referência externa. O registro mecânico não possui um real seu próprio, antes encontra sua pertinência no significar algo anterior a si mesmo, guardando uma relação entre forma e sentido como a de dois termos separados. A representação tem um carácter verbal: há um nexos entre o configurado e o representado, e essa ponte torna-se o elemento dominante, justificativa e razão de ser do configurado. Pela relação subalterna com a referência, a representação guarda uma só possibilidade de significar, é unívoca; fixa em uma só direção, renuncia à “infinita possibilidade de significados”⁽¹⁵³⁾ inerente à natureza da imagem. O sentido é então determinado: os dados visuais querem dizer isto ou aquilo, e o fazem de forma mais ou menos eficiente. A imagem, por sua vez, “nunca quer dizer isso ou aquilo. Sucede justamente o contrário: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo”⁽¹⁵⁴⁾ ⁽¹⁵⁵⁾ Considerada em sua realidade formal, não existe a oposição entre forma e sentido na imagem. Os dois termos coincidem: há um só fato formal e cognitivo.

⁽¹⁵³⁾ PAZ, op. cit., p. 130.

⁽¹⁵⁴⁾ id., ibid, p. 231.

⁽¹⁵⁵⁾ Como também Kandinsky: “não isto *ou* aquilo, mas isto e aquilo” (ap. WICK, op. cit., p. 269).

Sob este aspecto, existe uma diferença essencial entre a composição pictórica e o registro mecânico, pois a causalidade interna da primeira contrasta com a gratuidade do pormenor do segundo. Este permite o acréscimo quantitativo de um ilimitado número de elementos enquanto naquela todos os elementos desempenham uma função formal: o sentido plástico implica na qualidade das relações entre os elementos participantes do jogo, e qualquer acréscimo estará condicionado à dinâmica interna da obra.⁽¹⁵⁶⁾

Enquanto a imagem se auto define pela lógica formal que a constitui, por uma razão intrínseca à sua própria natureza, aquele é informativo, encontra sua coerência e razão de ser na referência aos dados externos a si mesmo. Essa ausência de causalidade formal, essa infuncionalidade entre os elementos constantes do fato visual, não é tolerada pela imagem, que exige, em princípio, a reciprocidade, a determinação recíproca entre as partes e o todo, é regida por um princípio formal para ter realidade autônoma de imagem, ao contrário do registro mecânico que, devido a seu compromisso maior com aquilo que registra, justifica qualquer detalhe formalmente não funcional em seu interior.

Entretanto, apesar de seu comprometimento com o fato externo, a representação não presentifica o representado, ela “não tem por função tornar presente aquilo que não pode enunciar-se por si mesmo. É, pelo contrário, o lugar onde o representado desaparece enquanto sujeito”⁽¹⁵⁷⁾, caracterizando-se pela

⁽¹⁵⁶⁾ Cézanne, instado por Vollard a completar uma área ainda intocada de um quadro, retruca: “se pusesse aí qualquer coisa ao acaso, seria forçado a recomeçar todo o meu quadro partindo deste ponto”. (cf. Vollard, in ELGAR, 1974, p. 130).

⁽¹⁵⁷⁾ SCHEFFER, 1970, p. 181.

insuficiência em relação à realidade do representado. Simultaneamente, o meio plástico corresponde a uma presença concreta por sua realidade material mas que, no entanto, não possui dinâmica própria, não tem voz, distinguindo-se por cumprir uma função mecânica, por sua inércia formal. A representação é, portanto, em relação ao sentido plástico, duplamente negativa: nega tanto o caráter autônomo da forma como reduz o estatuto de realidade do representado.⁽¹⁵⁸⁾ Na representação não há um mostrar-se a si mesma, não há identidade plástico-formal. Da mesma forma, o *decalque* ou registro mecânico da aparência de um objeto estará sempre abaixo do nível de realidade desse mesmo objeto para a consciência. A forma visual fica degradada a um plano de realidade inferior ao fato concreto, mantendo com este uma relação subalterna e secundária: “A imagem *intermédia* é inerte, não carrega a vida”⁽¹⁵⁹⁾, não abre um sentido próprio nem presentifica o que representa, cumpre apenas uma função utilitária externa.

Não há sentido plástico na vigência da representação, esta não corresponde à objetivação das possibilidades formativas inerentes à imagem, pelo contrário, corresponde à ausência de toda objetividade plástica, investe contra o próprio estatuto da imagem, é sua própria negação.

Nesse sentido, as naturezas dos dois aspectos dinâmicos da configuração revelam-se como duas impossibilidades quando direcionadas para os fins práticos da representação, para uma função externa à sua ordenação interna.

⁽¹⁵⁸⁾ “Não sabemos, por uma experiência milenária, que as coisas emudecem tanto mais quanto mais claramente lhes apresentamos o espelho ótico de sua aparência?” (MARC, ap. Hess, op. cit., 111).

⁽¹⁵⁹⁾ BACHELARD, 1989-B, p. 35.

Não há o que se poderia chamar uma arte representativa, essa função pode apenas constituir – como sempre ocorreu – um dos momentos da forma. É uma possibilidade objetiva mas nunca um fundamento.

8. OS DOIS MODOS DA FORMA

Dado o comprometimento da forma com o processo que a engendra, o problema da produção só pode ser objetivamente considerado em função da natureza dos elementos em jogo. A ação formadora deve encontrar sua pertinência enquanto movimento em direção a um sentido que não está dado como referência apriori, deve buscar uma objetividade possível como estratégia produtora de uma imagem com sentido autônomo, deve refletir a natureza das condicionantes dinâmicas inerentes à apreensão e aos elementos que constituem a imagem configurada. O sentido plástico é construído sobre os fundamentos que regem a inteligibilidade das relações formais e, em função da índole dual da dinâmica cognitiva, implica no equilíbrio ou na predominância de um ou outro modo da apreensão. Segundo sua ordem formal, a imagem se inscreve tanto no âmbito de uma experiência puramente sensorial – quando então ela se define como fenômeno visual externo – como no de uma experiência de participação afetiva – quando então existe como acontecimento interno ao observador.

Esses dois modos da formação marcaram uma polarização na arte na Segunda metade do século XIX, pela concentração da pintura em uma ou outra direção, produzindo uma cisão entre os dois campos do sentido formal. Essa cisão foi assinalada por Kandinsky como uma intensificação da experiência sobre a dinâmica abstrata dos meios materiais, por um lado, e, por outro, uma intensificação

da experiência do sentido do real.⁽¹⁶⁰⁾ São dois modos de ordenação formal que, segundo ele, sempre coexistiram simultâneos nas obras mas que parecem querer viver uma vida própria desde então:

As formas que o espírito retira do estoque dos materiais disponíveis ordenam-se facilmente em torno de dois pólos:

1. a abstração máxima.
2. o realismo máximo.

Esses dois pólos abrem *dois caminhos* que conduzem finalmente *a um único objetivo*.

Entre esses pólos se situam as inúmeras combinações entre o abstrato e o real em suas variadas harmonias.

.....

Hoje em dia, parece... que o fiel que sustentava os dois pratos da balança desapareceu e que os dois pratos têm a intenção de levar uma vida independente.

(KANDINSKY, 1991, 123)

Há, pois, duas naturezas de significação que convivem simultâneas na imagem: uma ordem sensível, voltada para a visualidade objetiva do mundo exterior, outra de ordem afetiva, comprometida com o movimento interno da imaginação.⁽¹⁶¹⁾ Sobre essas duas linhas de significado, e no seu entrelaçamento, é que se estruturam as formas da arte. O sentido formal pode então ser explicitado em dois níveis: no plano do próprio olhar e no plano da imaginação; um sentido aderente à forma configurada, identificado à concretude material do meio plástico, que se oferece como objeto da percepção, é um fato sensorial, e outro que se sustenta sobre a sugestão semântica, que convida a uma vivência como fabulação

⁽¹⁶⁰⁾ cf. KANDINSKY, ap. CHIPP, op. cit., p. 161.

⁽¹⁶¹⁾ “Podemos chamá-la imagem afetiva e, correlativamente, afeto imaginário. É uma mostra do que Baudelaire chamava ‘sensibilidade da imaginação’.” (COHEN, op. cit., p. 141).

íntima sobre os momentos da forma. Os dois modos da imagem são definidos tanto por suas relações formais como pela experiência que provocam.

Entretanto, o que especifica e qualifica a ordem formal em seu plano próprio de significação, diferenciando a experiência diante da imagem em oposição à experiência diante de um objeto real é o fato de que, naquela, as relações entre os elementos que a constituem – e a própria natureza desses elementos – coincidem com os modos operativos da abordagem espontânea do visível pela consciência, ou seja, a estrutura da imagem corresponde à objetivação dos princípios dinâmicos que regem a ação constituidora do real sobre os dados visuais, dito em outras palavras: o que se apreende na imagem é, em primeiro lugar, essa mesma dinâmica, esse mesmo mecanismo cognitivo corporificado na ordem interna da forma. O tema formal da composição plástica está diretamente relacionado à própria dinâmica cognitiva dos dados visuais.

Se na experiência comum os dois modos da apreensão não se evidenciam por si mesmos, nunca são surpreendidos em sua atividade construtora do real, diante da imagem plástica sucede o inverso: ela existe como a explicitação dessas duas naturezas do sentido. A imagem não só se oferece como objeto para a consciência mas também, e principalmente, como constituidora dessa consciência, apenas permite e provoca uma experiência sobre sua própria articulação formal.

Quando os elementos formais originados da subdivisão interna da imagem configurada – o meio material e a estrutura semântica – enquanto dados primários da forma, surgem desvinculados de toda função estranha à sua natureza, quando são considerados em si mesmos, nos seus modos de ser operativos, como atributos

dinâmicos da formatividade, quando são colocados em disponibilidade e, permanecendo em estado originário de potência, podem afirmar seu plano próprio de realidade, então o movimento produtor passa a existir como possibilidade, então se abrem as possibilidades formativas da constituição de um sentido plástico da esfera exclusiva da forma visual.

O fundamento das relações internas à imagem é ditado pela própria natureza dos elementos que comparecem à sua constituição.⁽¹⁶²⁾ É o princípio estrutural presente na forma, seu modo de ordenação, que estabelece a base comum dinâmica da obra, constituindo o núcleo gerador das relações que engendram o sentido. Esse fundamento não é, pois, retirado ao senso comum ou à lógica racional, mas é constitutivo da própria imagem.⁽¹⁶³⁾ O artista não pode escolher: há uma fatalidade originada nas condições de existência da imagem, as quais devem se objetivar em suas possibilidades de desdobramento formal. Só a partir da conquista de uma objetividade operativa sobre a realidade plástica da imagem é possível uma intenção formadora pois é possível uma intenção formadora pois é em função de sua constituição dinâmica que pode existir uma ação qualificada em direção ao sentido próprio da forma.

Quer na predominância da dinâmica perceptiva, quer na relação de participação afetiva com o visível, as duas naturezas formais têm, como base para a ação formadora, suas questões correspondentes: por um lado, a construção de uma

⁽¹⁶²⁾ “É aquele que, ao pintar uma garrafa, pensa em expressar a matéria de que está constituída, deveria ser vidreiro melhor que pintor” (GRIS, ap. HESS, op. cit., 85).

⁽¹⁶³⁾ “Nunca pensei que as minhas criações fossem monstros encantados ou encantadores. Respondi a alguém que dizia que eu não via as mulheres como as representava: ‘se eu encontrasse mulheres assim na rua, fugiria assustado’. Antes de mais nada, não crio uma mulher, faço um quadro” (MATISSE, 1972, p. 153-154).

ordem sensível abstrata no interior das tensões perceptivas do campo visual, por outro lado, a presentificação de um real para além dos dados visuais do momento presente. Sobre essas duas qualidades do sentido, a produção da imagem estará comprometida em uma ou outra direção, segundo a disposição inicial do artista.

Se se coloca o problema em termos de ‘esfera e superfície’, o conceito ‘maçã’ efetivamente desaparece; sai-se, com isto, por uma interessante escapatória, recentemente descoberta para nós por pintores maravilhosos. Mas e se quiséssemos pintar a maçã, a bela maçã? Ou o corço na floresta? Ou um carvalho? ... A lógica artística de Picasso, Kandinsky, Delaunay, Burljick, etc., é perfeita, não passível de objeções, eles absolutamente não vêem o corço e não se preocupam com isto; ... a reprodução do predicado do tema vivo continua um problema a ser resolvido.⁽¹⁶⁴⁾

Entre esses dois compromissos avulta uma distinção essencial: *a forma abstrata parte da possibilidade objetiva de constituição de um real próprio à dinâmica dos meios materiais, enquanto a forma poética se fundamenta na consciência de que o real é uma totalidade impossível de ser presentificada diretamente na forma, ou seja, de que o real só se faz presente por vias indiretas.*

Por um lado, a ação formadora existe como operação estruturante de caráter lógico, uma construção sistemática de uma arquitetura visual com predominância das relações sensíveis objetivas. Uma interação compositiva das forças perceptivas corporificadas nos meios, das tensões visuais entre os elementos que compõem a imagem. Essa lógica formal é inerente à própria forma configurada, à maneira de Cézanne: “por ótica quero dizer visão lógica, i.e., sem nada de absurdo”.⁽¹⁶⁵⁾ O processo formador se apóia na dinâmica ocular implícita à natureza dos dados

⁽¹⁶⁴⁾ MARC, ap. CHIPP, op. cit., pp. 178-179.

⁽¹⁶⁵⁾ ap. CHIPP, op. cit., p. 10.

materiais da forma, a qual se constitui então na matéria-prima das relações formais. A imagem de sentido abstrato define uma estrutura dinâmica cristalizada e encerra uma lógica compositiva originada nas qualidades plásticas dos meios, ou seja, do ponto, linha, claro-escuro e cor, que são os elementos ativos na forma.

Por outro lado, a produção de uma ordem formal que não se afirma a si mesma, não se apresenta como fato sensorial positivo, mas se oferece ao olhar como uma cadeia de eventos visuais. Para a presentificação de uma realidade, os dados visuais não são suficientes, algo mais tem que acontecer na experiência para que haja a necessária ultrapassagem do visível. Se o real não pode ser representado, o sentido de realidade – que não é exclusivamente visual – só pode ocorrer como desvio e reverberação sobre os dados sensoriais. Daí o caráter não positivo mas sugestivo, das relações internas de uma imagem que se propõe à superação da opacidade das aparências. Em lugar de uma relação ocular com a imagem, temos uma relação de participação, de vivência íntima da forma⁽¹⁶⁶⁾: A imagem de sentido poético remete para além de si mesma, mas não para algo determinado e específico: algo se presentifica na imagem, mas esse algo é indeterminado, não é um dado objetivo. Os elementos reunidos na imagem não estão ali para constituir um todo conhecido e intelectualmente apreensível, mas para suscitar uma vivência, a forma vale pelo seu poder de sugestão.

⁽¹⁶⁶⁾ “para conseguir que o observador viva no centro do quadro, este deve ser uma síntese daquilo que se recorda e daquilo que se vê” (MANIFESTO FUTURISTA, ap. HESS, op. cit., p. 101).

9. O MODO ABSTRATO DA FORMA

Diante de um campo visual ordenado segundo as leis abstratas da forma a consciência é solicitada no interior de uma lógica que se mostra como um conjunto unitário, produto do equilíbrio de tensões perceptivas, uma condensação de forças visuais que se mantém coesas em uma relação de atração e repulsão simultâneas.

Essas forças – presentes em todo estímulo visual – constituem a matéria-prima mesma da forma e aparecem corporificadas nos meios materiais abstratos de produção da imagem, quais sejam: o ponto, a linha, o claro-escuro e a cor.

Esse modo da imagem exhibe um sentido identificado à estrutura que a constitui enquanto forma visível de si mesma. O sentido se concretiza como construção objetiva sobre a dinâmica dos elementos materiais gráficos da forma. Daí a noção de objeto visual associada a esse modo da forma:

Já então os cubistas preferiram designar o quadro como *pintura-objeto*, para sublinhar a evidência com que esse objeto de arte recém-criado se opõe à *natureza-objeto*, à coisa natural. Para eles, a superfície pintada deveria converter-se em uma realidade corpórea e concreta, posto que uma decoração de superfície colorida não reveste esse caráter de realidade... O objetivo não é decoração nem expressão, mas *realização*... A vontade de objetivação..., é o que sublinham tanto Picasso como Braque.⁽¹⁶⁷⁾

⁽¹⁶⁷⁾ HESS, op. cit., pp. 69-70.

É nessas condições que uma linha ou uma mancha de cor podem se tornar objetos visuais⁽¹⁶⁸⁾ e o sentido formal do quadro, repousando em sua ordem interna, surge então, na expressão de Delacroix, como uma “festa para o olhar”⁽¹⁶⁹⁾, uma plenitude sensível.

O sentido abstrato da forma existe, pois, no equilíbrio resultante da articulação compositiva das tensões visuais entre os elementos que constituem a imagem, e pode ser definido como um “estado de condensação das sensações que faz o quadro”⁽¹⁷⁰⁾.

Essa coesão das forças atuantes no campo corresponde a uma totalização no plano sensível, e a experiência do observador se dá como ação direta sobre os dados concretos da forma: o sentido é um fato visual objetivo, está encarnado na forma, é objeto do olhar. A voz própria da imagem diz o seu sentido original, a sua natureza particular. A significação está aderente à forma, é um dado imediato da percepção. Está identificada à ação recíproca das forças corporificadas nos meios materiais da imagem. Esses últimos não se propõem a significar nada que transcenda sua própria razão interna, surgem como elementos gráficos, signos de si mesmos, objetos visuais no campo e, em sua interação, ostentam um caráter decorativo⁽¹⁷¹⁾ sem ser, contudo, decoração. Uma construção de ordem puramente sensível emerge

⁽¹⁶⁸⁾ “As formas planas são o fundamento de toda representação no plano. – Por conseguinte, devemos aprender a desenvolver o objetivo a partir de simples formas planas: assim conseguiremos que, para o espectador, uma forma plana se transforme cada vez mais em um objeto...” (HOELZEL, ap. HESS, p. 135).

⁽¹⁶⁹⁾ “O primeiro dever de um quadro é o de ser uma festa para o olhar” (DELACROIX, 1979, p. 182).

⁽¹⁷⁰⁾ MATISSE, op. cit., p. 35.

⁽¹⁷¹⁾ “A composição é a arte de dispor, de maneira decorativa, os diversos elementos de que o pintor dispõe...” (MATISSE, op. cit., p. 34).

da articulação compositiva das forças visuais e independe de qualquer alusão à realidade externa à ação dos meios plásticos.

Na lógica operativa desse modo da formação o mundo das aparências é visado segundo a dinâmica dos meios, e nisso reside o primeiro momento do processo: a ação formadora se funda sobre a dinâmica operativa dos elementos materiais da imagem e, mesmo quando esta inclui em sua estrutura a referência aos objetos reais, aqueles elementos surgem exaltados na forma pela ênfase na dinâmica perceptiva presente em sua aparência: “existe uma verdade puramente pictórica das coisas... não representar a natureza, mas realizá-la... Por meio de equivalentes cromáticos estruturadores”.⁽¹⁷²⁾ O objeto é literalmente transposto para os meios plásticos, nos quais ele se converte e passa a habitar: “mediante sua tradução a semelhante substância pictórica, qualquer objeto insignificante pode converter-se em uma festa para os olhos. Na urdidura cromática se realiza a verdadeira plasmação”.⁽¹⁷³⁾

Sob o ponto de vista da constituição do sentido abstrato da forma, a aparente arbitrariedade em relação à ordem observada nos dados empíricos da realidade surge como uma consequência do fato de que a verdade da obra existe na conformidade ao fundamento que rege as relações no contexto. Os aparentes desvios na forma dos objetos reais ocorrem “por razões objetivas e construtivas da imagem, não por razões subjetivas e expressivas”.⁽¹⁷⁴⁾ A apresentação do objeto real se dá no interior da dinâmica das relações formais configuradas, o objeto adere

⁽¹⁷²⁾ CÉZANNE, ap. HESS, p. 26.

⁽¹⁷³⁾ HESS, op. cit., p. 18.

⁽¹⁷⁴⁾ id., *ibid.*, p. 21.

à ordem compositiva e não o contrário. Em lugar daquele como objetivo da imagem, a presença material do meio plástico como fundamento do sentido formal, não a representação mas a construção: “o meio cria o objeto”.⁽¹⁷⁵⁾ Um real visualmente objetivo emerge da interação entre os elementos plásticos como uma construção a partir das forças visuais que eles encerram. É nessa direção que se inscreve a recomendação de Delacroix, que afirmou a necessidade de se estar consciente do contraste entre as linhas principais do modelo antes de se colocar o lápis no papel⁽¹⁷⁶⁾, definindo, assim, um critério de objetividade formal na ação produtora da imagem. “Os objetos são vistos como tensões energéticas e a estrutura limita-se a *complexos de linhas*”.^{(177) (178)}

O percebido é percebido enquanto relações formais, segundo a dinâmica dos meios. O olhar, ao percorrer a superfície aparente das coisas, descobre e recolhe as relações dinâmicas referentes àqueles elementos. Essas relações abstratas não são algo explícito, não estão evidentes na experiência comum, mas têm que ser encontradas por um olhar interessado em um alto grau: os componentes gráficos abstratos da forma repousam sobre as relações de tensão perceptiva como percursos lineares, áreas de valores de claro-escuro ou de qualidade cromática, presentes nos aspectos externos dos objetos. Elas devem ser descobertas engastadas nas aparências e são um fato visual autônomo, não pertencem a este ou àquele objeto, antes os diagramas de forças visuais projetadas pelos diversos aspectos de um

⁽¹⁷⁵⁾ MATISSE, ap. CHIPPE, op. cit., p. 138.

⁽¹⁷⁶⁾ cf. ARNHEIM, 1986, p. 84.

⁽¹⁷⁷⁾ KANDINSKY, ap. WICK, op. cit., p. 305.

⁽¹⁷⁸⁾ “As bailarinas de Degas não são mulheres... em tudo isso não há nenhum tema, só a vida das linhas, linhas e mais linhas” (Gauguin, 1974, p. 228).

objeto possuem, cada um, seu próprio “esqueleto estrutural”, e sua autonomia fica evidente no fato de que “o mesmo esqueleto estrutural pode ser incorporado por uma grande variedade de formas”⁽¹⁷⁹⁾, daí que ele pode possuir um maior ou menor grau de aderência à estrutura do objeto, podendo mesmo aparecer como fato visual independente. Importa, pois, não o objeto em si, mas a dinâmica visual apreensível sobre sua aparência. Essa abordagem formativa não se constitui como uma violência sobre a realidade, antes, tudo se passa em torno de relações perceptivas e estas são próprias às aparências e apenas surgem, na composição, emancipadas, exaltadas acima dos outros componentes do fato observado. O real do objeto cede lugar ao real do configurado, que passa ao primeiro plano da experiência. A estrutura tectónica da superfície se impõe como verdade em si mesma. Daí a definição de M. Denis: “um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”⁽¹⁸⁰⁾.

A composição dessa estrutura visual se constitui no interior de leis óticas:

Existe uma lógica das cores, claro! E o pintor deve obedecê-la, e não à lógica do cérebro. Quando se perde nesta, também ele está perdido. Com os olhos tem que perder-se. A pintura é uma ótica, e o conteúdo de nossa arte reside em primeiro lugar no que pensam nossos olhos.⁽¹⁸¹⁾

Essa identificação do sentido abstrato da forma com a dinâmica perceptiva implica na simultaneidade das relações na forma como outra condicionante da

⁽¹⁷⁹⁾ ARNHEIM, op. cit., p. 86.

⁽¹⁸⁰⁾ ap. CHIPPEL, op. cit., p. 90.

⁽¹⁸¹⁾ CÉZANNE, ap. HESS, op. cit., p. 26.

produção, pois os dados visuais abstratos atuam por interação recíproca e não por continuidade. Tudo tem que ser, em princípio, considerado em sua ocorrência simultânea no campo visual e, assim, os elementos da forma surgem em sua identidade de forças visuais, em sua própria natureza enquanto dados imediatos da percepção. Daí a especificidade da lógica compositiva, que deve levar em conta a natureza das relações no campo visual, e que proclama a interação simultânea das forças corporificadas na imagem. Essa é uma componente essencial no processo formador de um pintor com forte determinante visual, como Cézanne: “levo a cabo o processo de realização sobre minha tela no geral, em todas as partes ao mesmo tempo. Ponho tudo em recíproca relação, em um só espaço e de uma só vez”.⁽¹⁸²⁾

Essa interação recíproca dos elementos presentes na forma constitui o fator aglutinador que impede que a imagem surja como um agregado de partes passível de desmembramento. É este o *adesivo* visual que mantém tudo unido em um conjunto complexo mas unificado de forças visuais. É na tensão recíproca entre as partes que se sustenta a forma abstrata, correspondendo a uma ordenação na qual o conteúdo próprio de cada elemento gráfico possa soar em plenitude. Para tanto, o contexto deve sublinhar e não obstar a irradiação de cada parte que o compõe, pois a identidade dos componentes depende das relações que os mesmos guardam com o conjunto geral, é nas interações com o campo e os outros elementos que o sentido próprio de cada um é exaltado. Isso significa que o sentido formal abstrato não existe sobre o elemento gráfico isolado, mas apenas na interação mútua: “assim

⁽¹⁸²⁾ id., *ibid.*, p. 28.

como uma cor ‘isolada’ não basta para uma obra de arte, tampouco basta um triângulo ‘isolado’...”.⁽¹⁸³⁾

Na imagem abstrata tudo está reunido num estado de coesão interna, “as vozes ‘interiores’ das coisas não ressoam isoladamente, mas todas juntas”⁽¹⁸⁴⁾, e o processo formador caminha em direção a um momento em que se possa “conjurar – todas essas vozes – cada linha diz: aqui estou eu! – com muitas, com muitíssimas outras, até formar uma só, até que todo o quadro se tenha convertido em um único: “Eu estou aqui!”⁽¹⁸⁵⁾ Os elementos são relacionados definindo um todo pela tensão entre suas dinâmicas, em uma situação de mútua necessidade, constituindo-se como objetos visuais no interior de um acontecimento visual, ou seja, qualquer elemento gráfico pode se tornar um objeto visual pela relação com os outros elementos gráficos presentes na imagem, sua identidade é então exaltada, ao mesmo tempo em que passa a ser um componente da composição. “Porque se coloca a cada elemento cromático e formal em uma pura oposição artística com o campo de tensão – o plano – , de modo que seu *valor de efeito* possa irradiar puro e sem impedimentos, apoiado e sublinhado por todos os demais elementos”.⁽¹⁸⁶⁾ O conjunto formal tem em si mesmo seu fundamento enquanto fato sensível que se sustenta sobre sua própria esfera de realidade visual. A imagem ostenta um sentido corporificado em sua própria constituição material de forma configurada.

⁽¹⁸³⁾ KANDINSKY, ap. HESS, op. cit., p. 128.

⁽¹⁸⁴⁾ id., *ibid.*, p. 122.

⁽¹⁸⁵⁾ id. *ibid.*, p. 130.

⁽¹⁸⁶⁾ HESS, op. cit., p. 50.

A ênfase compositiva sobre a dinâmica perceptiva engendra uma qualidade de sentido plástico aderente à forma, imanente à sua ordem interna. A imagem é uma construção formal positiva e a estratégia formadora abstrata, tendo como base operativa os dados dinâmicos dos meios materiais, se constitui a partir de hipóteses formativas que abrem relações de polaridade – e, conseqüentemente, de tensão – entre os elementos da forma. Em seu desdobramento, as tensões se acumulam até o seu equilíbrio final no campo. Alguns títulos de quadros de Kandinsky ilustram a natureza dessas hipóteses: “Acento em rosa”, “Tensão em vermelho”, “Desenvolvimento em castanho”, “Amarelo-vermelho-azul”, “Em redor do círculo”, “Divisão-unidade”, etc.

10. O MODO POÉTICO DA FORMA

Outro é o fundamento da imagem que se compõe sobre o desdobramento das possibilidades semânticas da imagem configurada, da formação comprometida com a constituição de um real que não coincide com a natureza dinâmica dos meios plásticos, mas consiste na experiência de uma intensidade realista que não se mostra diretamente, mas que deve ser presentificada de forma indireta, uma realidade que não se contenta nem se sustenta nas relações oculares, mas repousa no vínculo com o mundo interno dos valores do imaginário.⁽¹⁸⁷⁾ Importa aqui o real como presença vital, como vivência, reverberação íntima, movimento interno à consciência do observador, e não o acontecimento real considerado a partir de um ponto de vista ou segundo uma visão subjetiva individual, importa a realidade como expressão de uma dinâmica para além das aparências: o dado imediato dos sentidos é percebido como manifestação de algo que o transcende.

O sentido não é então algo determinado, mas corresponde a uma realidade não sensorial, a um acontecimento no plano da imaginação, pertence à vivência interna dos conteúdos da experiência diante de uma dinâmica vital e, como tal, não pode ser imobilizado sobre um momento apenas de seu percurso no tempo.

⁽¹⁸⁷⁾ “É através das metáforas, da imaginação, que a realidade assume os seus valores” (BACHELARD, 1991, p. 52).

O real de um objeto se constitui pela série de vivências que o mesmo suscita, corresponde a uma natureza de significado que só pode ser apreendido nas suas manifestações: o que é de natureza vital deve ser surpreendido nos momentos em que se revela.⁽¹⁸⁸⁾

A representação confunde a imagem do objeto real com o real do objeto, entretanto, em sua realidade originária, as coisas devem falar por si mesmas⁽¹⁸⁹⁾, por sua própria presença na forma: o mundo canta, e essa voz não pode ser representada nem sofrer a intermediação do agente produtor da imagem, como afirmou Klee: “minha mão é o instrumento de uma esfera distante”.⁽¹⁹⁰⁾ “Para que uma obra de arte seja verdadeiramente imortal tem que abandonar por completo os limites do humano”⁽¹⁹¹⁾ ⁽¹⁹²⁾, tudo tem que surgir como em sua identidade original: “as coisas já não aparecem engastadas na esfera ambiente de nossa vida prática, mas sim que, com muda dignidade, são ‘coisas em si’ e repousam plenamente em si mesmas”.⁽¹⁹³⁾

Essa identidade original do objeto compreende uma experiência de significação sobre o princípio vital que o sustenta e habita, vigente no conjunto dinâmico de sua aparência. Esta se apresenta em uma multiplicidade de aspectos pelas subdivisões que o objeto sofre em seu desdobramento no tempo, quer pelas

⁽¹⁸⁸⁾ “Em vão nos esforçamos por descrever o caráter de uma pessoa, mas basta reunir ações e feitos para que uma imagem de seu caráter nos seja revelada” (GOETHE, 1993, p.. 35).

⁽¹⁸⁹⁾ “Os poetas, ... falam do mundo em palavras primeiras, em imagens primeiras. Falam do mundo na linguagem do mundo” (BACHELARD, 1988, p. 181).

⁽¹⁹⁰⁾ ap. HESS, op. cit., p. 199.

⁽¹⁹¹⁾ CHIRICO, ap. HESS, op. cit., p. 119.

⁽¹⁹²⁾ “Todas as ligações da imagem com a realidade são amarras que é preciso reslutamente cortar para entrar no reino do poético” (BACHELARD, 1990-B, p. 129).

⁽¹⁹³⁾ HESS, op. cit., p. 147.

transformações sobre sua aparência, quer pelas inúmeras referências correspondentes a seus desdobramentos para além de si mesmo, pelas afinidades e participação com outros planos do real:

O artista escruta então, com um olhar penetrante, as coisas que a natureza colocou, já completamente formadas, diante de seus olhos. Quanto mais longe leva seu olhar, mais se amplia seu horizonete entre o presente e o passado.

[...]

Nessas condições, como reprová-lo que considere a porção do mundo das aparências que no presente lhe toca como um simples estágio de uma evolução fortuitamente interrompida, acidentalmente coagulada no espaço e no tempo? Como um dado limitado em demasia em comparação com sua visão em profundidade e com a mobilidade daquilo que experimenta?⁽¹⁹⁴⁾

Os significados vitais que constituem a experiência do sentido do real na relação com o objeto do mundo emergem identificados às transformações sobre sua própria identidade: “a coisa percebida é antes de mais nada concebida como dotada de vida e de movimento, e é essa sua expressão primária, que portanto não é produto de uma reflexão... Assim, as concepções surgem enquanto atos da imaginação”.⁽¹⁹⁵⁾

O real que se presentifica na experiência não corresponde, então, ao real imediato do momento que passa, ou às representações intelectuais, mas à experiência de uma intensidade significativa sobre o sentido vital da realidade. Há um vínculo entre a presentificação do movimento vital da criação e a experiência de uma intensidade realista que se torna ponto de partida da ação produtora da forma,

⁽¹⁹⁴⁾ KLEE, 1978, pp. 48-49.

⁽¹⁹⁵⁾ HUIZINGA, 1993, p. 151.

como em Kirchner, que afirma: “da observação do movimento me vem o sentimento exagerado de viver que é origem da obra de arte”.⁽¹⁹⁶⁾

O sentido de uma identidade que se desdobra no tempo, que emana de si múltiplos conteúdos, pertence ao plano interno da experiência, só pode acontecer pela fusão íntima das vivências que suas representações suscitam, é um significado que não pode viver no interior de uma dinâmica abstrata, mas que só se torna apreensível pela participação afetiva com o apresentado. Em lugar das tensões perceptivas articuladas sobre um campo dado, encontramos aqui cadeias de momentos diferenciados que compõem o fato visual observado.

Não se trata, pois, da representação externa de um objeto, mas de “fazer falar o próprio mundo, em lugar de nossa alma comovida pelo mundo”⁽¹⁹⁷⁾, trata-se de “uma pintura poética, ... um lirismo *plástico*, um lirismo de formas, não de *idéias*”⁽¹⁹⁸⁾, uma plástica poética, em que as coisas são consideradas em “seu ser absoluto, o que respira atrás da aparência que vemos”.⁽¹⁹⁹⁾ O sentido guarda relação com a realidade das coisas, com “aquela idéia primeira (primitiva) do objeto que é válida para todos os homens... este mundo imaginativo que vive meramente no espírito”.⁽²⁰⁰⁾ A natureza dessa experiência realizante induzida pela forma poética é um fato da imaginação⁽²⁰¹⁾, coincide com a vivência do indizível, do mistério originário.

⁽¹⁹⁶⁾ ap. HESS, op. cit., p. 67.

⁽¹⁹⁷⁾ MARC, ap. HESS, op. cit., p. 111.

⁽¹⁹⁸⁾ KANHWEILLER, ap. GRIS, 1957, pp. 44-45.

⁽¹⁹⁹⁾ MARC, ap. HESS, op. cit., p. 111.

⁽²⁰⁰⁾ GRIS, ap. HESS, id. p. 85.

⁽²⁰¹⁾ “No reino da imaginação, o infinito é a região em que a imaginação se afirma como imaginação pura, ... Então se impõe o realismo da irrealidade. A imaginação é, assim, um além psicológico” (BACHELARD, 1990C, p. 6).

Um problema de realização formal se coloca quando se considera a possibilidade da emergência de um significado divergente em relação aos dados sensíveis⁽²⁰²⁾, da experiência do indizível sobre a ordem interna da imagem, pois, por natureza, esse sentido de realidade é algo que não pode encontrar expressão visível⁽²⁰³⁾ “sob pena de perder sua contingência de mistério. A consequência disso é que esse algo nunca deverá ser dito ou revelado mas apenas sugerido, evocado”.⁽²⁰⁴⁾ Esse compromisso com o que não pertence ao plano do sensível determina as estratégias de produção, pois do mesmo modo que o sentido abstrato permanece em sua objetividade formal externa, como fato sensível, aquilo que é de natureza interna deve permanecer em seu próprio plano interno.⁽²⁰⁵⁾

O lirismo plástico não se mostra, não é um dado sensível imediato: “a idéia poética ou expressiva não capta a nossa atenção logo à primeira vista”⁽²⁰⁶⁾, não se apóia nem se identifica aos princípios dinâmicos dos meios materiais da arte. O papel dos meios visuais muda aqui radicalmente: em lugar de uma afirmação do visível, como na imagem de conteúdo abstrato, alenta aqui o mistério das coisas. O estatuto do sensível surge então relativizado, e é no interior dessa lógica formal que se inscreve a afirmação de O. Wilde: “a arte decorativa revela seu material; a arte imaginativa o anula”.⁽²⁰⁷⁾

⁽²⁰²⁾ No âmbito do imaginário os valores têm o caráter temporal das vivências interiores: “O ardor é um tempo, não é um calor” (BACHELARD, 1989-B, p. 14).

⁽²⁰³⁾ “E o que se registra deixa de viver” (KLEE, 1990, p. 202).

⁽²⁰⁴⁾ GOMES, 1994, p. 27.

⁽²⁰⁵⁾ “Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade” (BACHELARD, 1988, p. 8).

⁽²⁰⁶⁾ DELACROIX, 1979, p. 75.

⁽²⁰⁷⁾ WILDE, 1995, p. 1044.

Se o visível é provisório, fragmento, se não há possibilidade de acesso ao real em si mesmo, se a imagem não pode se constituir sobre seu fundamento sensorial, então o elemento semântico da forma não pode aspirar a se apresentar como dado objetivo, não pode ser afirmativo, mas deve aparecer desviado, desautorizado.

Segundo a lógica das possibilidades semânticas da imagem, diante do objeto real abrem-se duas direções sobre a relação entre a configuração e o objeto referência: (1) a recuperação de sua identidade originária pela apresentação de suas reverberações para além de si mesmo, na forma de uma “cadeia de representações”⁽²⁰⁸⁾ que podem surgir justapostas ou superpostas, e, (2) a provocação de uma experiência pelo desvio da representação, como nesta descrição de Kandinsky:

O invólucro do objeto, assim captado e fixado no quadro, e a simultânea eliminação da beleza usual e inoportuna desnudam de forma mais segura a ressonância interior da coisa. É precisamente através desse invólucro,..., que a alma do objeto ressoa de forma mais intensa, pois a beleza exterior desejável já não pode desviar a atenção.^{(209) (210)}

Na obra de um pintor como G. de Chirico, os objetos ostentam um aspecto fantasmal, como se fossem ecos de algo distante, ao qual aludem por ressonância. Segundo o próprio pintor, “uma obra de arte deve narrar algo que não aparece em sua forma exterior. Os objetos e figuras nela representados têm que narrar, como se

⁽²⁰⁸⁾ EISENSTEIN, 1990, p. 19.

⁽²⁰⁹⁾ ap. CHIPP, op. cit., p. 160.

⁽²¹⁰⁾ Outro exemplo de desvio na relação entre a configuração e o objeto real é encontrado em Léger: “para mim, a figura humana, o corpo humano, não tem mais importância do que chaves ou bicicletas.... Eis o motivo porque, na evolução da minha obra, ..., a figura humana permanece voluntariamente inexpressiva” (LÉGER, 1965, p. 76).

fosse poeticamente, algo que está muito longe deles, e algo que também nos ocultam suas formas materiais”.⁽²¹¹⁾

A intensidade realista compreende todo o elenco de possíveis associado ao existente, o efeito máximo de realidade é uma totalização semântica e a estratégia formadora levará em conta que a insuficiência da aparência deve ser superada, o momento presente ampliado para além dos dados sensíveis. Essa expansão existe como possibilidade nos desdobramentos em torno a um centro vital em direção à sua periferia, às suas manifestações periféricas. Na apresentação objetiva dos elementos que compõem essa periferia, o sentido corresponderá a uma presença que não se exhibe mas é apenas pressentida. Nessas condições, a composição plástica poética não se corporificará como uma articulação de tensões perceptivas, mas consistirá na sucessão de momentos formais, estâncias visuais que, como estruturas significativas, aparecem como sugestão de vivências no interior da obra.

A imagem poética encontra seu fundamento na ressonância interna ao observador, naquilo que evoca, no seu poder de sugestão⁽²¹²⁾, como quando Mallarmé afirma a necessidade de “criar a palavra para um objeto inexistente”.⁽²¹³⁾ A presença do desvio no plano das relações semânticas deve-se ao fato de que o real a ser presentificado na forma não pode ser assinalado, deve emergir por si mesmo,

⁽²¹¹⁾ ap. HESS, op. cit., p. 157.

⁽²¹²⁾ “Penso em ser preciso..., que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando voo dos sonhos por eles suscitados, são o canto... *Nomear* um objeto é suprimir tres quartos do prazer do poema, que consiste em ir advinhando pouco a pouco: *sugerir* eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d’alma ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d’alma, através de uma série de decifrações”. (MALLARMÉ, ap. GOMES, 1095, p. 98).

⁽²¹³⁾ ap. FRIEDRICH, 1978, p. 123.

deve ser provocado e não realizado⁽²¹⁴⁾, induzido e não produzido: “nada pode ser arrebatado; tem que surgir, tem que crescer e se, quando chega o seu momento, se faz obra, tanto melhor!”⁽²¹⁵⁾ A ordem formal, com sua função sugestiva e não estrutural, pode então se tornar “uma fórmula de encantamento, ... estados oníricos nos quais se pode pressentir o mistério sobre o interior das coisas”.⁽²¹⁶⁾

Algo se apresenta na forma mas é uma presença que não se mostra, o sentido é apenas intuído, pressentido, não está dado no plano sensorial –“o essencial de uma obra de arte consiste naquilo que não foi expressado”⁽²¹⁷⁾ – pois corresponde a uma reverberação íntima, é a resultante das vivências sobre os momentos que compõem o todo da forma. Em contraste com a claridade da articulação abstrata, a experiência do sentido poético é divergente em relação aos dados presentes na forma. Em lugar de uma condensação das forças visuais, da simultaneidade articulada do conjunto, o olhar se depara com um contexto que se subdivide em momentos formais, que ele percorre “como um animal que pasta”.⁽²¹⁸⁾ O movimento se torna então o fundamento dinâmico desse modo de ordenação formal:

O quadro é uma manifestação silenciosa e imóvel. O movimento que provoca só pode existir no espírito de quem o contempla, e nada tem a ver com mudança de lugar de corpos no espaço. Este último, é percepção de um movimento através de um olho passivo, imobilizado. Porém o olho é capaz de iniciativa, e não tarda em voltar à sua natureza móvel, a seu próprio movimento ativo, sob a forma criadora de crescentes espirais rítmicas.⁽²¹⁹⁾

⁽²¹⁴⁾ ... Não se descreve o que surge, o gênio do poeta está em provocá-lo” (BACHELARD, 1990B, p. 77).

⁽²¹⁵⁾ KLEE, ap. HESS, op. cit., p. 120.

⁽²¹⁶⁾ HESS, op. cit., p. 24.

⁽²¹⁷⁾ MALLARMÉ, citado por Gauguin; ap. HESS, op. cit., p. 46.

⁽²¹⁸⁾ KLEE, 1978, p. 60.

⁽²¹⁹⁾ GLEIZES, ap. HESS, op. cit., p. 90.

Nesse movimento ocular o sentido resultante não se conclui no plano do olhar, mas na identidade participativa sobre os momentos da forma. O movimento ocular está, pois, relacionado a um movimento interno, identificado à ação do sentido interior da imaginação que, na expressão de Delacroix, atua “para nos comunicar, através de uma espécie de memória amplificada, o espetáculo das coisas de que só a alma detém a usufruto”.⁽²²⁰⁾ A ação da imaginação é, assim como a do olhar, constituinte de sentido: “o vivido humano, a realidade do ser humano, é um fator do ser imaginário”.⁽²²¹⁾ Em sua mobilidade – “a maior das mobilidades vivas, a mobilidade do imaginário”⁽²²²⁾ – corresponde à dinâmica da apreensão dos conteúdos vitais implícitos ao modo de ser do fato observado, e existe como uma ultrapassagem, uma superação dos dados sensíveis. “A imagem visual”, como afirmou Bachelard, “é apenas um instantâneo... a função fabulatória pertence ao reino do poético. A função fabulatória ultrapassa as imagens realizadas”.^{(223) (224)} O sentido poético, identificado ao plano interno da imaginação, não tem, pois, o caráter decorativo da forma abstrata, mas coincide com a dinâmica viva dos valores do imaginário, do real como valor humano. O sentido humano da realidade compreende uma construção interna ao observador, os dados sensíveis são qualificados sobre a vivência íntima e o real adquire seu estatuto pela ação do imaginação que, em seu movimento fabulador, expande as referências sensoriais no

⁽²²⁰⁾ op. cit., p. 47.

⁽²²¹⁾ BACHELARD, 1990-B, p. 53.

⁽²²²⁾ id., 1994, p. 126.

⁽²²³⁾ id., 1990-B, p. 53.

⁽²²⁴⁾ “Imagens em série em vez de um relato de ações e acontecimentos, transformando assim os acontecimentos em lendas” (BALAKIAN, 1985, p. 137).

âmbito do universo semântico do imaginário em uma relação não puramente ótica, mas de participação com o visível: “em si mesmas, as coisas não existem em absoluto. Somente existem através de nós. Não se deve aspirar somente a refletir as coisas. Há que penetrar nelas, convertendo-se a si mesmo em coisa.”⁽²²⁵⁾

Assim, uma qualidade de real para além dos dados sensíveis se presentifica na forma, como um *mais real que o real*⁽²²⁶⁾ em que a experiência fundada na relação de ocularidade sobre os dados sensíveis é superada por uma relação de participação afetiva com os mesmos, “de uma penetração dinâmica do mundo pela imaginação humana. Em tal caso, a realidade não é já um mundo de objetos no espaço – e opostos ao sujeito –, mas uma complexa interpenetração de processos externos e internos”.⁽²²⁷⁾ O sentido emerge das correspondências, das permutas entre as vivências sobre os atributos vitais contidos nas várias estâncias em que se subdivide a forma, definindo um percurso interno onde se fundem em uma experiência de intensidade realista.

Há uma música das formas e, em oposição à condensação das sensações da composição abstrata, na fusão interna os elementos não afirmam sua própria natureza, mas dizem algo que os transcende, são atributos, manifestações de um indizível, como momentos diferenciados de um mesmo princípio ativo na forma. Sua apresentação no plano sensível coincide com a definição que Kirchner dá sobre seus próprios quadros, estes “dão a impressão de que o pintor houvesse acumulado

⁽²²⁵⁾ BRAQUE, ap. HESS, op. cit., p. 76.

⁽²²⁶⁾ “Meu grande desejo é aprender a fazer tais inexactidões, tais anomalias, tais modificações, tais alterações da realidade que daí saiam, sim, mentiras se se quizer, porém mais verdadeiras que a verdade literal” (VAN GOGH, 1972, p. 11).

⁽²²⁷⁾ HESS, op. cit., p. 99.

muitas plasmações de uma mesma experiência”.⁽²²⁸⁾ Um conjunto de possíveis como vivências distintas no interior de uma experiência, compõem os momentos formais, e a estratégia de produção se mostra então coerente com a natureza da ação da imaginação que, segundo Baudelaire, “decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas do além, cria um mundo novo, produz a sensação do novo”.⁽²²⁹⁾

Os dois fatores condicionantes da plástica poética correspondem, pois, a duas impossibilidades, duas insuficiências. Por um lado, o mundo das aparências é visado como manifestação de algo que não se mostra, como desdobramento de uma dinâmica vital que só é apreendida em seu movimento: o visível é, pois, o momento de um percurso. Por outro lado, a estrutura semântica da imagem pode apenas referir-se ao objeto – no sentido abrangente do termo – pode apenas indicá-lo por abrigar um aspecto seu, nunca significá-lo como totalidade significativa.

Essas duas condições da forma pedem uma superação, quer no sentido da expansão do dado sensorial imediato, quer na relação com aquilo que a estrutura visual designa. Em outras palavras, os desdobramentos se dão tanto sobre o designado como sobre a relação de designação. O primeiro é afirmado nas suas manifestações e pelas suas afinidades no tempo. A segunda se dá sobre os possíveis na relação com aquilo que designa, na forma de desvio, eco, repetição, etc.

⁽²²⁸⁾ ap. HESS, op. cit., p. 68.

⁽²²⁹⁾ 1995, p. 804.

É na necessidade da existência dessas estruturas significantes, desses possíveis sobre as relações de significação, que se esclarece a posição de Klee: “devo começar, não com hipóteses, mas com exemplos”.⁽²³⁰⁾

Estejam justapostos ou superpostos na composição, esses “exemplos” correspondem a momentos onde o olhar se detém em seu percurso exploratório do campo visual. Para a composição do todo, eles “devem ser selecionados entre os muitos possíveis do tema em desenvolvimento”⁽²³¹⁾, não se constituem, pois, como agregados gratuitos, mas surgem como irradiação a partir do núcleo dinâmico gerador, como nesses, retirados de Klee: um homem sobre um barco percebe seu próprio movimento, a corrente, a rotação da terra, etc. “Resultado: um complexo de movimentos no universo, que tem por centro o EU no vapor”; uma macieira em flor, suas raízes, a seiva, o tronco, a flor, etc.: “um complexo de estados de crescimento”; um homem adormecido, a circulação de seu sangue, a respiração, seus sonhos, etc.: “um complexo de funções unidas pelo descanso”.⁽²³²⁾

Essas relações de afinidade entre os elementos desloca o fato semântico da forma para o interior da composição, o dado dinâmico central solidariza todos os componentes pelas relações de parentesco e reciprocidade entre seus atributos, constituindo um vínculo em seu plano específico e não sobre uma relação de causalidade lógica: há uma semântica interna à imagem, um elemento continua no outro pela ponte dos atributos que ostentam, há continuidade e não tensão no campo

⁽²³⁰⁾ ap. READ, 1984, p. 178.

⁽²³¹⁾ EISENSTEIN, op. cit., p. 49.

⁽²³²⁾ op. cit., pp. 62-63.

visual, daí que “é preciso que tudo se ligue”.⁽²³³⁾ Essa ligação é também assinalada por Kirchner, que define seu próprio desenho como uma espécie de escritura visual: “se se lê um desenho de Kirchner, da mesma maneira como se lê uma carta ou um livro..., se captará insensivelmente com o sentimento a chave dessa escritura hieroglífica. Ele desenha como outros escrevem”,⁽²³⁴⁾ ⁽²³⁵⁾

Um último exemplo, este fornecido por Eisenstein, ilustra o processo de constituição do sentido como intensificação da experiência do real: em um conto de Maupassant, o momento crucial da meia-noite é apresentado em diferentes planos como repetições diferenciadas do mesmo: “um relógio distante deu doze badaladas, depois um outro mais perto, depois dois juntos, depois um último muito longe”.⁽²³⁶⁾ Estes momentos vivenciados em cadeia vão se fundir em uma vivência ampliada do momento em questão: “combinados em nossa percepção, estes grupos individuais de doze badaladas se transformam numa sensação geral da meia-noite. *As representações separadas se transformaram em uma imagem*”.⁽²³⁷⁾ Um sentido vital manifesta-se no interior do movimento entre os vários momentos, e da meia-noite cronométrica emerge “a imagem da meia-noite como uma espécie de ‘hora do destino’, repleta de significações”.⁽²³⁸⁾

A fusão dos momentos no plano interno da imaginação do observador corresponde à experiência de apreensão de um sentido expandido da realidade que

⁽²³³⁾ DELACROIX, op. cit., p. 64.

⁽²³⁴⁾ ap. HESS, op. cit., p. 67.

⁽²³⁵⁾ Encontramos uma formulação similar em Klee: “*escrever e desenhar* são, no fundo, idênticos” (op. cit., p. 88).

⁽²³⁶⁾ EISENSTEIN, 1990, p. 22.

⁽²³⁷⁾ id., *ibid.*

⁽²³⁸⁾ id. *ibid.*, p. 21.

ultrapassa a simples referência imediata dos sentidos e prolonga o instante presente em outras dimensões da vivência.

Em resumo, no âmbito da construção abstrata da forma, tudo está dado em função de tensões recíprocas, o conjunto como um todo fala mais alto e os elementos gráficos, como objetos visuais do contexto, definem forças perceptivas em interação no campo. A ação formadora trabalha o dado primário da dinâmica perceptiva dos meios plásticos e o conduz em direção a uma construção visual articulada que corresponde ao sentido próprio da forma no seu aspecto material.

No plano de uma poética plástica os elementos componentes da forma estão voltados sobre si mesmos, constituem estruturas individuais que se dispõem em cadeia no contexto, como uma série de momentos ligados entre si por uma relação de parentesco. O modo poético trabalha com os atributos periféricos a um centro, os possíveis relacionados a um núcleo dinâmico, e compõe um movimento que, na apreensão, corresponde à experiência de um sentido vital de realidade.

São esses dois modos da formação que vamos encontrar nas teorias dos pintores W. Kandinsky e P. Klee.

11. A TEORIA DA FORMA DE W. KANDINSKY

O interesse fundamental de Kandinsky incide, antes de tudo, sobre o aspecto sensível da forma e seus elementos constituintes. Para ele, todo objeto (natural ou artificial) tem uma vida própria e todos estamos sujeitos às suas “irradiações psicológicas”. A primeira experiência diante de um objeto desconhecido se dá, para Kandinsky, na forma de uma comoção interna que, entretanto, à medida em que se armazenam na mente as informações sobre o objeto, vai perdendo o seu poder impressivo. Por outro lado, através do desenvolvimento da sensibilidade “os objetos e os seres adquirem um valor interior e, finalmente, um som interior”.⁽²³⁹⁾

Esta noção de “som interior” é fundamental para Kandinsky. É uma referência puramente sensorial, que não pode ser substituída por um conceito, designa um fato sensível e não um fato intelectual.

O efeito de “som interior”, sua irradiação, consta, segundo Kandinsky, de três elementos: “o efeito cromático do objeto, o efeito de sua forma e o efeito do objeto mesmo, independente da forma e da cor”.⁽²⁴⁰⁾ É o uso prático-funcional, a familiaridade na experiência cotidiana, que obscurecem o sentido interior intrínseco tanto dos objetos como dos elementos gráficos abstratos: “Devido à sua linguagem monótona, todos os fenômenos vulgarmente tradicionais tornam-se mudos. Não

⁽²³⁹⁾ KANDINSKY, 1973, pp. 55-56/

⁽²⁴⁰⁾ id., *ibid.*, p. 68.

ouvimos sua voz e o silêncio nos rodeia. Jazemos mortos sob o prático-funcional”.⁽²⁴¹⁾

É sob estas condições – o objeto entendido e identificado a seu som interno – que se pode entender o gesto de Kandinsky de abandonar o objeto real em favor do objeto abstrato, pois neste último o som interno é diretamente apreendido no próprio estímulo visual, enquanto nos objetos da realidade exterior o som está “velado”, escondido entre outros elementos, entre outros atributos dos objetos. Nestes, “o interior fica ‘emparedado’ dentro do exterior”.⁽²⁴²⁾ Por sua vez, os elementos gráficos abstratos – ponto, linha, claro-escuro e cor – são a própria objetivação visível de seu som interno, daí a escolha inevitável: “Amo hoje o círculo como há tempos amei, por exemplo, o cavalo – talvez ainda mais, pois encontro no círculo mais possibilidades interiores; eis porque ele tomou o lugar do cavalo”.⁽²⁴³⁾

A presença das forças ativas na forma tem, pois, o seu lugar privilegiado no interior dos próprios elementos plásticos primários constituintes da imagem. Todas as classificações de Kandinsky se fundamentam nesta presença interna à forma como uma qualidade sensível e específica da mesma, e é enquanto elemento dinâmico, em seu modo de ser operatório, que ele define esta forças: “decidi substituir a palavra ‘movimento’, de uso corrente, por ‘tensão’ ... A ‘tensão’ é a força presente no interior do elemento e que aporta tão só uma parte do ‘movimento’ ativo; a outra parte está constituída pela ‘direção’, que por sua vez

⁽²⁴¹⁾ id., 1974, p. 22.

⁽²⁴²⁾ id., *ibid.*, p. 21.

⁽²⁴³⁾ id., 1991, p. 181.

está determinada também pelo ‘movimento’. Os elementos na pintura são os vestígios materiais do movimento,...”⁽²⁴⁴⁾

É nesse contexto que Kandinsky investiga a natureza dos meios plásticos elementares iniciando sua análise a partir daquele que, para ele, é o elemento primordial: o ponto. Ele contrasta a utilização funcional do ponto na escrita corrente com a sua utilização fora da cadeia da frase, fora da situação prática-funcional. Neste caso, o ponto – silencioso na escrita – adquire um impulso próprio, seu som interno torna-se cada vez mais nítido à medida em que se desprende de seu uso habitual: o ponto ganha vida própria, passando a exibir suas propriedades intrínsecas na forma de uma tensão interna. “Estas propriedades – tensões internas – surgem uma após outra desde o profundo de seu ser e irradiam sua influência e efeitos sobre o homem... Em resumo o ponto morto se converteu em ser vivente”⁽²⁴⁵⁾

Essa qualidade constitui para Kandinsky a própria definição de elemento plástico primário, ou seja, o sinal gráfico torna-se um objeto visual autônomo: “liberado da subordinação ao prático-funcional, começa a existir como *ser independente* e sua servidão exterior se volta a serviço de sua própria interioridade. Este é o mundo da pintura”⁽²⁴⁶⁾

A abordagem de Kandinsky qualifica o sinal gráfico segundo um fundamento sensível e o inscreve no âmbito específico da pintura, o torna um elemento plástico, matéria-prima do fazer pictórico.

⁽²⁴⁴⁾ id., 1974, p. 58.

⁽²⁴⁵⁾ id., *ibid.*, p. 23.

⁽²⁴⁶⁾ id., *ibid.*, p. 25.

Segundo este enfoque, tudo que não contribui para evidenciar o som interno do elemento, sendo portanto secundário, deve desaparecer em favor do objetivamente artístico: “... o elemento abstrato, que ainda ontem se escondia timidamente... passa na arte a um primeiro plano... quanto mais se faz retroceder a forma orgânica, tanto mais passa a primeiro plano e ganha em ressonância a forma abstrata”.⁽²⁴⁷⁾

E Kandinsky exemplifica com o quadro “Banhistas”, de Cézanne: uma composição triangular em que “o triângulo não é um elemento de apoio para a harmonização do grupo mas o objetivo artístico expresso”.⁽²⁴⁸⁾

Um significado formal sensível é definido, pois, pelo modo como os elementos gráficos com suas tensões são organizados no campo visual. Ilimitadas são as possibilidades de desdobramento formal neste sentido, pois os elementos primários da pintura não têm uma natureza simples, mas complexa. Existem as relações do elemento com o campo visual e os outros elementos como também as relações internas ao próprio elemento. Qualquer mudança nessas relações corresponde a uma mudança na sonoridade interna do elemento.

O ponto, por exemplo, pode assumir inúmeros aspectos e sonoridades pelas variações na relação entre seu aspecto externo e interno, entre sua borda exterior e a tensão concêntrica interna. Segundo sua configuração seja, por exemplo, triangular, circular, etc., ela contrastará com a tensão concêntrica de forma diferenciada.

⁽²⁴⁷⁾ id., 1973, p. 67.

⁽²⁴⁸⁾ id., *ibid.*, p. 66.

A linha, por sua vez, é definida como “o traço que deixa o ponto ao mover-se e é, portanto, seu produto”⁽²⁴⁹⁾, sua complexidade e diversidade depende do número de forças que atuam sobre o ponto e suas combinações.⁽²⁵⁰⁾ Daí que o conteúdo, o som interno da linha, depende da interação das forças que movem o ponto: linhas quebradas, curvas, ondulantes, simples, complexas; e suas combinações: concorrentes, divergentes, etc. Cada linha e cada combinação tem o seu próprio som interno que pode ser atenuado ou fortalecido na composição.

Da mesma forma, a própria superfície do quadro, denominada por Kandinsky de “plano básico”, não é algo inerte ou inocente, antes, encerra em si mesmo, além da independência em relação ao ambiente externo, todas as propriedades de um organismo vivo⁽²⁵¹⁾ do qual “cada artista é capaz de perceber a ‘respiração’ ” e “cujo o manejo irresponsável tem algo de criminoso”.⁽²⁵²⁾ O plano básico é, pois, em ente: “A tela vazia... Em aparência: realmente vazia, silenciosa, indiferente, quase obtusa. Em realidade: pleno de tensões, com mil vozes apenas perceptíveis, plenas de expectativas”⁽²⁵³⁾.

Sobre esse campo vivo acontece a ação plasmadora do artista, a qual se dá pelo desdobramento das relações no mesmo. O primeiro gesto do artista é instaurador de tensões no plano básico, introduzindo o “*vivente*, que se expressa em tensões”⁽²⁵⁴⁾, ao qual o artista deve dar consequência, deve seguir em seu

⁽²⁴⁹⁾ id., 1974, p. 57.

⁽²⁵⁰⁾ id., *ibid.*

⁽²⁵¹⁾ id., *ibid.*, p. 127 e 129.

⁽²⁵²⁾ id., *ibid.*, p. 129.

⁽²⁵³⁾ ap. HESS, *op. cit.*, p. 129.

⁽²⁵⁴⁾ KANDINSKY, 1974, p. 97.

desenvolvimento na forma de uma ação interna e recíproca: “o ponto resulta do choque do instrumento com a superfície material, com a base... Mediante o choque a base fica fecundada”.⁽²⁵⁵⁾

A produção do ponto abstrato sobre o plano coloca-nos na presença da relação figura \times fundo com todas as tensões inerentes à mesma, as quais abrem possibilidades segundo a natureza intrínseca do contexto criado: uma bipolaridade se estabelece entre as tensões inerentes ao campo e as tensões inerentes ao ponto. A natureza da ação formadora será correlativa à natureza da matéria-prima. Em outras palavras, esta última não será um dado amorfo e passivo, ao contrário, “as propriedades fundamentais dos diferentes materiais não devem ser desatendidas”.⁽²⁵⁶⁾ O artista trabalha segundo as condicionantes e as possibilidades abertas pela “ativação” do meio plástico. É sobre esta base, qual seja, a dinâmica operativa dos meios plásticos, que se fundamenta a ação formadora do artista, e é nisto que reside a especificidade da arte em oposição à natureza, oposição esta assinalada por Kandinsky: “com respeito aos meios, arte e natureza seguem caminhos diferentes e distantes entre si”.⁽²⁵⁷⁾

O desdobramento desta ação se dá, no caso de Kandinsky, em direção a um máximo antagonismo entre as forças ou grupos de forças, quando então as tensões atuam em sua máxima intensidade. Ela tem como fundamento a exploração das possibilidades de significar plasticamente, abertas e inerentes aos elementos plásticos primários, na forma de um desdobramento das relações internas à sua

⁽²⁵⁵⁾ id., *ibid.*, p. 25.

⁽²⁵⁶⁾ id., *ibid.*, p. 116.

⁽²⁵⁷⁾ id., *ibid.*, p. 118.

natureza, produzindo assim uma polaridade, uma subdivisão, em seu som interior: “tornar ambivalente uma forma única, ou seja, plasmar a contradição em uma imagem”.⁽²⁵⁸⁾ Isso significa que o antagonismo aberto pela produção do ponto sobre o plano básico tem como contraparte a abertura de um correspondente antagonismo no interior do próprio ponto. O processo formador, abrangendo o conjunto dos elementos plásticos, redundará em uma harmonia final assim definida por Kandinsky: “a harmonia geral de uma *composição* pode consistir de vários complexos que vão crescendo até um máximo de antagonismo”.⁽²⁵⁹⁾

Em resumo, o objetivo final é a composição: o quadro, enquanto significado formal-sensível, é a própria composição, a qual pode ser definida como a produção e organização sensível das forças visuais ativas nos elementos plásticos e no plano básico do quadro, “o conteúdo de uma obra encontra sua expressão na composição, ou seja, na soma interior organizada das tensões necessárias em cada caso”.⁽²⁶⁰⁾

São as forças vivas nas formas que materializam o conteúdo da obra artística: “a *composição* não é mais que uma *exata e regular organização*, em forma de tensões, das *forças vivas* encerradas nos elementos”.⁽²⁶¹⁾

A forma assim constituída sobre o plano do quadro emerge como um esquema dinâmico de forças visuais, e a imagem formada ostenta um significado visual que se oferece à apreensão na forma de um padrão visual articulado.

⁽²⁵⁸⁾ id., *ibid.*, p. 27.

⁽²⁵⁹⁾ id., *ibid.*, p. 102.

⁽²⁶⁰⁾ id., *ibid.*, p. 31.

⁽²⁶¹⁾ id., *ibid.*, p. 98.

12. A TEORIA DA FORMA DE P. KLEE

O modo particular pelo qual Klee aborda o universo visual se define a partir do ponto de vista em que ele mesmo se coloca diante da realidade: o ponto de vista da totalidade do real, ou do real como totalidade, o qual torna relativa toda aparência bem como o próprio momento presente. Ao contrário de Kandinsky, Klee considera os dados sensíveis como insuficientes. Em lugar da “comoção interna” identificada ao “som interior” do objeto que encontramos em Kandinsky, temos aqui a consciência de que a realidade visível é apenas um entre os possíveis aspectos do real. Este é algo que se expande para além dos limites do sensível. Esta concepção coloca-nos diante de uma das questões fundamentais da pintura de Paul Klee, qual seja a do universo visual como um dado relativo, a relatividade do visível. O sentido real não se dá totalmente aos sentidos e o visível é “um simples exemplo particular dentro da totalidade do universo”.⁽²⁶²⁾ É do ponto de vista dessa totalidade que ele enfrenta as questões da pintura e é nesse sentido que se pode compreender a frase com que ele inicia o seu “credo criativo”: “a arte não reproduz o visível, torna visível”.⁽²⁶³⁾

Esta posição, no entanto, não significa uma rejeição ao mundo visível. Ao contrário, falando das realizações de uma arte puramente ótica, Klee afirma que não

⁽²⁶²⁾ KLEE, 1978, p. 61.

⁽²⁶³⁾ id., *ibid.*, p. 55.

se pode “desprezar as conquistas da ciência do visível, *há somente que ampliá-las*”.⁽²⁶⁴⁾ Esta ampliação dos dados sensíveis pressupõe que, desde o ponto de vista da totalidade do real – ponto de vista cósmico – não há apenas o possível mas também o que se situa para além dele e tudo se completa além de si mesmo. É nesta perspectiva que tem pertinência a posição de Klee: “Coloco-me num ponto de criação remoto, primitivo... Lá não existe doutrina nem heresia. As possibilidades são infinitas e só a crença nessas possibilidades continua a viver criativamente dentro de mim”.⁽²⁶⁵⁾

Atualizar essas possibilidades, “tornar visível o invisível”, seria então a questão principal. Pois, sendo os dados da realidade apenas um dos possíveis do real total e não o real em si mesmo, cumpre possibilitar a emergência do que está além desta esfera. Como, porém, cuidar objetivamente daquilo que não se oferece como experiência sensível? Para Klee existe “um olho que vê e outro que sente”⁽²⁶⁶⁾, e o fazer artístico implicaria na “arte de contemplar e fazer visíveis impressões não físicas”.⁽²⁶⁷⁾ Trata-se de uma totalização em relação à parcialidade do real sensível. É necessário tornar visível aspectos da realidade que não estão e não se mostram por si mesmos. Não se trata de fabricar nada, mas de deixar que ecloda no espaço sensorial uma realidade que não é sensorial. É neste âmbito, ou seja, dentro de uma necessidade de superação dos dados visuais, que sua concepção do objeto natural tem sua especificidade.

⁽²⁶⁴⁾ id., *ibid.*, p. 68, grifo nosso.

⁽²⁶⁵⁾ id., 1990, p. 382.

⁽²⁶⁶⁾ id., *ibid.*, p. 345.

⁽²⁶⁷⁾ id., 1978, p. 68.

Daí ele propor “uma nova concepção do objeto natural – ... –, que tende a totalizar-se começando com uma concepção amplíssima do objeto como tal... o objeto passa a ser muito mais que sua simples aparência... a coisa é mais do que o seu exterior permitiria pensar”.⁽²⁶⁸⁾

E mais adiante “sobre os modos de considerar o objeto em profundidade, há outros caminhos que levam à sua humanização ao estabelecer entre o TU e o EU uma relação de ressonância que transcende toda relação ótica”.⁽²⁶⁹⁾

Essa “ressonância” implica uma relação de participação afetiva com o objeto, uma vivência íntima que corresponde a uma superação dos dados sensíveis. O objeto não é pensado na insuficiência de sua aparência momentânea mas “em seu modo de existência”⁽²⁷⁰⁾, ele será visto como possuidor de uma “conduta”.⁽²⁷¹⁾ O artista verá tudo como movimento dinâmico e não como fato consumado. “A natureza *naturalizante* lhe importa mais que a natureza *naturalizada*”.⁽²⁷²⁾ O objeto é, pois, um modo de ser no tempo.

Se tudo é o momento de um percurso, importa, então, recuperar este percurso, importa o processo pelo qual as coisas vem à luz, o movimento vital interno às aparências. É assim que Klee estabelece o movimento como princípio fundamental de sua dinâmica formal: “*Desde o ponto de vista cósmico, o movimento é, naturalmente, um dado prévio e absoluto... A inércia das coisas na*

⁽²⁶⁸⁾ id., *ibid.*, p. 69.

⁽²⁶⁹⁾ id., *ibid.*, p. 70.

⁽²⁷⁰⁾ id., *ibid.*, p. 43.

⁽²⁷¹⁾ id., *ibid.*, p. 45.

⁽²⁷²⁾ id., *ibid.*, p. 48.

esfera terrestre não é mais que o bloqueio material do dado dinâmico fundamental. Tomar essa fixidez por *norma* é uma armadilha”.⁽²⁷³⁾

O sentido formal identificado ao movimento: é este o fator que rege as relações no contexto do quadro, e não as tensões perceptivas, como em Kandinsky. Klee afirma o movimento na forma e não a forma em si mesma. A dinâmica da obra corresponde a seus caminhos internos, e à vivência de um percurso visual. O olhar percorre o campo e se detém nas várias estâncias do caminho.

Este modo de apreensão é próprio, segundo Klee à visão: “no espectador a principal atividade é temporal: o olho do observador, esse olho que explora como um animal que pasta... A obra de arte nasce do movimento, ela mesma é movimento fixado e é percebida como movimento”.⁽²⁷⁴⁾

A ordenação formal da obra diz respeito a este movimento interno, as relações se caracterizam por transições, seqüências rítmicas, e não por tensões: “diz-se que Ingres ordenou a tranqüilidade, quero ir além do *pathos* e ordenar o movimento”.⁽²⁷⁵⁾

O sentido das coisas coincide com a sua própria dinâmica vital, e é esta que deve tornar-se visível na forma: “as coisas conservam o vestígio de seu movimento, que é a magia da vida”.⁽²⁷⁶⁾ Essa força vital, para tornar-se apreensível, deve habitar uma matéria: ela será visível nas relações internas à imagem produzida.

A força criadora escapa a toda denominação; é, em última análise, um mistério inexplicável. Porém não um mistério inacessível... Não

⁽²⁷³⁾ id., *ibid.*, p. 89.

⁽²⁷⁴⁾ id., *ibid.*, p. 60.

⁽²⁷⁵⁾ id., 1990, p. 346.

⁽²⁷⁶⁾ id., 1978, p. 83.

podemos dizer o que é, porém podemos acercar-nos à sua fonte...
Necessitamos de todos os modos revelá-la, colocá-la de manifesto em
suas funções... é necessário que permita seu reconhecimento na
matéria conhecida. Incorporada a ela, deve funcionar. Unida à
matéria, deve tomar corpo, converter-se em forma, em realidade.⁽²⁷⁷⁾

A matéria à qual a força criadora deve se incorporar é identificada, por Klee, com as dimensões específicas da “ordem plástica”, com os “dados formais de extensão variável, tais como linha, tonalidades de claro-escuro e cor”.⁽²⁷⁸⁾

Enquanto Kandinsky visa diretamente os elementos plásticos e a partir de sua dinâmica intrínseca estabelece seus fundamentos formais, em Klee, o movimento, como dado anterior à matéria, deve determiná-la. Isto significa, por um lado, que os elementos formais sofrem uma ação, são passivos e não ativos como em Kandinsky. O meio plástico em Klee não determina a ação no campo visual, antes, sofre as contingências do movimento. Por outro lado, significa que se a ação interna ao quadro não provém do meio plástico, ela deve ter outra fonte, outro fundamento que não a dinâmica sensível.

No processo formador da imagem os elementos plásticos abandonam sua “ordem geral de alienação, ... , para elevarem-se conjuntamente a uma nova ordem. Para trabalhar em comum acordo nessa coisa que chamamos ‘obra’ ou ‘objeto’”.⁽²⁷⁹⁾ O ingresso nessa “nova ordem” ou ordem plástica é assinalado pela necessidade de “circunscrever o domínio dos meios plásticos em sentido ideal”.⁽²⁸⁰⁾ Ou seja, o meio não é definido aqui a partir de sua natureza intrínseca, de acordo com seu

⁽²⁷⁷⁾ id., *ibid.*, pp. 87-88.

⁽²⁷⁸⁾ id., *ibid.*, p. 38.

⁽²⁷⁹⁾ id., *ibid.*, p. 42.

⁽²⁸⁰⁾ id., *ibid.*, p. 88.

“som interior”, como em Kandinsky. Ao contrário, o fundamento de Klee não é a dinâmica sensível mas o número, a medida. O meio é explicitado no plano ideativo e não no perceptivo: a linha como medida, o claro-escuro como peso e a cor como qualidade, tais são os atributos dos elementos em Klee.⁽²⁸¹⁾ Os critérios racionais do número definem e qualificam os elementos primários da imagem em lugar dos dados da percepção. O meio não é definido a partir de seu interior mas a partir de um critério que não é exclusivo de sua natureza (mas que também não a contraria). Ele não se define a si mesmo em sua especificidade mas é definido por um critério autônomo exterior que, no entanto, não nega a especificidade de cada elemento, mas a exalta, diferenciando cada um com uma qualidade específica.

É a partir desse caráter – determinado e não determinante – do meio que se pode compreender a formação do objeto em Klee. Diferentemente de Kandinsky, os elementos plásticos não aparecem por si mesmos como objetos do quadro – uma linha em oposição a outra linha, por exemplo –, antes, em Klee o objeto é definido como *estrutura*. O meio, retirado da ordem natural e indeterminada a que pertence, recebe um direcionamento, sendo apresentado em conjuntos, grupos, formações... “Formações às quais podemos dar a abstrata denominação de construções, e que também podem se revestir de nomes concretos, como estrela, vaso, planta, animal ou homem, de acordo com as associações que provoquem”.⁽²⁸²⁾

Os elementos – linha, claro-escuro, cor – se agrupam formando estruturas que têm a função de objetos na composição (que podem pertencer a esfera da

⁽²⁸¹⁾ id., *ibid.*, pp. 38-39.

⁽²⁸²⁾ id., *ibid.*, p. 44.

abstração ou, por sugestão, ao mundo concreto), e são os componentes expressivos dessas estruturas, suas “múltiplas oposições de conteúdo”, que definem possibilidades, formando um amplo “mostruário do universo da expressão”⁽²⁸³⁾. Um exemplo dado por Klee sobre o elemento “linha” esclarece esta formação de conjuntos segundo o comportamento da mesma. Temos então grupos lineares caracterizados como linhas interrompidas, série de arcos, movimento ondular, movimento contrário, convergência, feixe de linhas, etc.⁽²⁸⁴⁾, os quais definem momentos formais no interior de um movimento geral. Essas estruturas são ações dos elementos em forma de esquemas: ação linear, ação tonal, ação cromática. Na interação entre os vários momentos e no interior de cada um, um movimento se torna apreensível, se torna fato sensível. Simultaneamente, o sentido instaurado na forma corresponde a uma superação dos dados sensíveis: a obra é mais que sua aparência.

A ação formadora do artista se dá no âmbito das possibilidades abertas sobre o campo visual. Porém, enquanto em Kandinsky este campo é identificado ao plano básico do quadro “pleno de tensões e expectativas”, em Klee encontramos um campo visual indiferenciado, que possui uma *matéria* mas não é uma articulação de tensões. Este campo pressupõe uma dimensão temporal, é um espaço a ser percorrido, é uma *extensão* enquanto o agente é uma *ação*: “cena: o tempo; personagem: o movimento”.⁽²⁸⁵⁾

⁽²⁸³⁾ id., *ibid.*, p. 45.

⁽²⁸⁴⁾ id., *ibid.*, p. 57.

⁽²⁸⁵⁾ id., *ibid.*, p. 59.

Sobre esta base material, a ação formadora engendra objetos (estruturas) que devem encontrar o seu lugar no contexto sem relação de tensão com os outros objetos: “os materiais se agrupam de modo que nenhum atente contra os demais”.⁽²⁸⁶⁾ Cada peça, cada momento da forma, cada seção do itinerário deve se acomodar com as outras e todas entre si “a fim de formar uma coesão... Porém, a coesão da obra, ... , se constitui durante o caminho, em virtude de proporções elementares que ligam as partes entre si e ao conjunto”.⁽²⁸⁷⁾ Dentro desta visão, um quadro é uma ordenação que não se faz de improviso, pelo contrário, “vai sendo montado peça por peça de modo não distinto, por certo, que uma casa”.⁽²⁸⁸⁾ E a obra, enquanto composição, corresponde ao próprio caminho de sua produção, e a riqueza e complexidade da forma depende da riqueza e complexidade do percurso:

A marcha para a forma, ... prevalece sobre o fim terminal, sobre o final do trajeto. A orientação determina o caráter da obra consumada. A formação determina a forma e é, em consequência predominante.

Nunca, em nenhuma parte, a forma é resultado adquirido, acabamento, remate, fim, conclusão. Há que considerá-la como gênese, como movimento. Seu ser é o acontecer, e a forma como aparência não é mais que uma maligna *aparência*, um fantasma perigoso.

Boa é portanto, a forma como movimento, como fazer; boa é a forma em ação. Má é a forma como inércia fechada, como detenção terminal. Má é a forma da qual alguém se sente satisfeito como de um dever cumprido. A *forma* é fim, morte. A *formação* é Vida.⁽²⁸⁹⁾

⁽²⁸⁶⁾ id., *ibid.*, p. 42.

⁽²⁸⁷⁾ id., *ibid.*

⁽²⁸⁸⁾ id., *ibid.*, p. 59.

⁽²⁸⁹⁾ id., *ibid.*, p. 91.

13. CONCLUSÃO

Os escritos e declarações dos artistas são quase sempre considerados como simples referências à sua visão particular da pintura, de valor relativo, portanto, fora de seu domínio próprio de atuação. Entretanto, a formação da imagem não diz respeito apenas à constituição individual do agente produtor nem tampouco se dá livre de comprometimentos, sobre um campo de operação indiscriminado. O ato teórico do artista refletirá necessariamente sua preocupação com a construção do sentido próprio da imagem e, conseqüentemente, seus textos devem ser referidos a seu compromisso maior com o processo de criação, devem ser relacionados à explicitação da natureza e das implicações inerentes à produção. É assim que, quando Paul Klee afirma que “a arte é, antes de tudo, um conjunto de problemas de forma”⁽²⁹⁰⁾, está afirmando os distintos segmentos formais, os vários sentidos presentes na imagem; está afirmando a dinâmica operativa do processo formador como envolvendo diversas questões formais simultâneas. Está ainda distinguindo o olhar interessado do artista – na sua necessidade de consciência dos fatos internos da forma – daquele olhar desinteressado do observador leigo. É essa complexidade compositiva de um conjunto de fatos formais articulados na imagem que marca a diferença entre a natureza do processo criador em relação ao da apreensão, daí que,

⁽²⁹⁰⁾ 1978, p. 25.

“ainda que o ato de percepção da pintura seja um ato total, único, mal poderíamos qualificar de igual modo o ato (teríamos que dizer: os atos) de criação”.⁽²⁹¹⁾

A obra de arte propõe um problema cognitivo ao observador: a construção do sentido compreende uma intencionalidade intrínseca à sua própria natureza de artefato visual, corresponde à construção de uma ordem formal correlativa à natureza dinâmica da apreensão humana do visível e, nessas condições, não pode ser qualificada através de formulações conceituais, pois a apreensão é uma ação direta e não intermediada. Não se trata de compreender, entender, mas de experimentar e realizar diretamente. Esse vínculo constitui uma referência para a leitura dos textos relativos à formação e, naturalmente, este estudo pretende ser uma introdução não interpretativa ao pensamento da produção, pois é na consciência das possibilidades formativas, como um dos momentos constituintes do ato criador que se define a necessidade da teoria e seu lugar no processo.

Desse modo, o discurso teórico da formatividade não se propõe a abranger o todo significativo e unitário da imagem, mas se restringe a definir os elementos dinâmicos que a constituem. Sob este aspecto, ela se distingue do comentário interpretativo, pois a convivência entre discurso verbal e imagem plástica só pode ser considerada em função das naturezas divergentes de ambos aspectos da significação, ou seja, na consciência de que o primeiro não pode se constituir como um substituto, não pode tomar o lugar da segunda, sob pena de impedir a emergência do sentido próprio da obra, seja na esfera da produção, seja na da apreensão.

⁽²⁹¹⁾ D'ALLONES, 1977, p. 93.

A relação entre a interpretação e a imagem realizada é uma relação *a posteriori*, ambas definem dois fatos distintos e a muitas vezes aparente adequação entre elas é apenas ilusória: há um intervalo intransponível entre o que a obra ostenta e o que o discurso pode comunicar. Um não substitui o outro: nem a imagem depende da interpretação para ser apreendida, nem a interpretação está condicionada à imagem. Por outro lado, toda interpretação determina o sentido do interpretado em conformidade com as premissas do interpretante, corresponde a uma apropriação, se arroga uma preeminência sobre a obra, surge como um juízo de valor.⁽²⁹²⁾ A abordagem interpretativa sempre conferiu atributos à arte – seja atribuindo-lhe uma função para além de si mesma, como a de imitação, p. ex.; seja considerando-a a partir dos modelos teóricos das disciplinas afins – com a finalidade de torná-la acessível à especificidade da escola de pensamento que toma como referência. Porém o problema teórico da produção não se sustenta apenas sobre questões de lógica ou de método de investigação, mas na explicitação direta das relações entre a forma e a recepção: a teoria deve refletir o “objetivo fundamental da arte, o de reger e renovar a relação entre o homem e a realidade, entendida esta como objeto do comportamento humano”.⁽²⁹³⁾

Devido a essa relação entre interpretação e imagem, a totalidade dos apelidos conferidos aos diversos aspectos da produção plástica e às várias épocas artísticas, além de nascerem quase sempre como referências pejorativas – como, p. ex.,

⁽²⁹²⁾ “A estética veio depois, ainda que seja para dizer que já estava antes” (D’ALLONES, op. cit., p. 31).

⁽²⁹³⁾ MUKAROVSKY, op. cit., p. 88.

impressionismo, fauvismo, etc. –, ficaram para a posteridade como pistas falsas para a compreensão daquilo que designam.

Do mesmo modo, quando o processo formador é determinado por um objetivo de natureza conceitual abre-se um campo para o direcionamento da produção a partir de um domínio externo à própria produção e, dada a ausência de causalidade entre as duas esferas da significação, todas as arbitrariedades são possíveis. É nessas condições que, na falta de uma base comum entre as realidades consideradas, todo sentido, seja o do conceito, seja o da imagem, fica esvaziado na relação. As noções de liberdade criadora, originalidade, expressão, e afins, constituem indicações vazias quando consideradas em relação à ação produtora, não provocam nem qualificam esta última, não possuem nenhum valor instrumental. Além disso, funcionam como impedimentos a uma objetividade operativa sobre os princípios que regem a constituição e a inteligibilidade do sentido plástico. Essas abordagens mascaram o próprio da obra: mascaram o teatral no teatro, o lirismo no poema, etc.

O sentido próprio da imagem é construído pela explicitação de sua razão interna, a qual está sempre por ser reconstituída. Em lugar de considerar o fato artístico a partir de uma função arbitrariamente atribuída, como, p. ex., “um modo de interpretar a realidade”⁽²⁹⁴⁾, que falseia os problemas da formatividade, o pensamento da produção considera a ordem formal como uma evidência dinâmica de uma razão intrínseca à própria forma. É na articulação interna de seus elementos constituintes segundo seus modos de ser operativos que se constitui o sentido

⁽²⁹⁴⁾ PAREYSON, 1993, p. 291.

formal, e é sobre esses modos operativos que se abrem as possibilidades da produção. “Toda a arte obedece, ao longo de sua evolução, a necessidades internas que a impulsionam a acusar seus rasgos constitutivos, por uma espécie de processo endogenético”.⁽²⁹⁵⁾

Ao atribuir à arte funções alheias à sua natureza, o pensamento discursivo se apropria do real próprio à imagem e passa a conduzir a questão no interior de um terreno que não lhe é específico, mas que pertence à esfera do discurso verbal:

Construindo seu objeto de maneira a poder aplicar-lhe os parâmetros de sua interpretação e fazê-lo coincidir com a realidade fictícia exigida por suas avaliações, o discurso filosófico cria uma imagem da pintura que justifica seus próprios pressupostos, permitindo-lhe legitimar sua condenação.

[...] não podemos deixar de nos impressionar com o caráter inadequado das questões colocadas e com a maneira pela qual elas privam a pintura de qualquer possibilidade de justificação, tratando-a como uma ré que fosse acusada de querer alguma coisa que nunca se propôs atingir, para, em seguida, repreendê-la por ela ser incapaz de consegui-la.⁽²⁹⁶⁾

É essa natureza de relação com o objeto artístico que marca a atividade da crítica em geral e, se perguntarmos pelos fundamentos da crítica de arte em qualquer tempo veremos que eles são arbitrários, questionáveis ou não existem. “A crítica literária que ‘valora’ as obras jamais expôs abertamente seu sistema de valores literários”⁽²⁹⁷⁾, “no esmiuçamento dos julgamentos literários, não se sabe mesmo onde encontrar o princípio de explicação”.⁽²⁹⁸⁾

⁽²⁹⁵⁾ COHEN, op. cit., p. 31.

⁽²⁹⁶⁾ LICHTENSTEIN, 1994, pp. 52-53.

⁽²⁹⁷⁾ BACHELARD, 1994, p. 144.

⁽²⁹⁸⁾ id., *ibid.*, p. 147.

Nos desdobramentos da arte atual, particularmente a partir da segunda metade deste século, a produção adquiriu um contorno eminentemente conceitual, onde se observa a hegemonia do discurso sobre a obra e a ação dos críticos e curadores de mostras adquiriu um relevo absoluto. A produção artística, em sua nova definição, implica “a instauração de uma relação sem precedentes entre os intérpretes e a obra de arte: o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e apreciação, mas o momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor”.⁽²⁹⁹⁾

Quando um objeto é apresentado como obra de arte cabe perguntar como essa qualidade lhe é atribuída e quem a confere, pois “se as obras de arte recebem seu *status* mediante a outorga, e se o *status* pode ser outorgado sem que haja boas razões para isso, a importância do *status* é colocada sob sérias suspeitas”.⁽³⁰⁰⁾

O ato intelectual da atribuição do sentido artístico a determinados objetos ou situações pressupõe a existência de um valor artístico idealmente determinável, pressupõe a existência das obras de arte, não como um fato da experiência diante do real, mas como habitando uma esfera puramente ideativa, à qual somente o comentarista autorizado teria o privilégio do acesso. É nessas condições que se dá a relação entre a crítica e o público, pois não são os critérios ou os fundamentos, um saber comum ou com condições de acessibilidade, a moeda corrente entre a crítica e o público, mas a relação com uma autoridade, e é precisamente no reconhecimento dessa autoridade que se dissimula sua arbitrariedade:

⁽²⁹⁹⁾ BOURDIEU, 1996, p. 197.

⁽³⁰⁰⁾ WOLHEIN, 1994, p. 141.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e de fazer crer, ... só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário.⁽³⁰¹⁾

O *monopólio da nomeação* – ... – toma, ao aplicar-se ao universo da arte, a forma do monopólio estatal da produção dos produtores e das obras legítimas ou, se se quiser, do poder dizer quem é pintor e quem o não é, o que é pintura e o que não é.⁽³⁰²⁾

Contrariamente a essas posições, este estudo se propôs esboçar os compromissos do ato criador sobre a relação entre a forma materialmente realizada e a dinâmica da apreensão, pois, diante da atual hegemonia do discurso sobre as obras, mais do que nunca se coloca a necessidade da explicitação teórica da produção, da recuperação dos fundamentos do sentido artístico identificado à dinâmica cognitiva do visível.

Os dois modos compositivos aqui apresentados constituem duas dinâmicas formais que não se excluem mutuamente e a sua convivência simultânea na imagem abre outras possibilidades de desdobramento da ordem interna da forma visual.

Sobre uma base teórica específica, o discurso da produção solidariza os tempos históricos pela compreensão da natureza do sentido primário da forma e, conseqüentemente, se insurge contra a concepção de superação histórica na arte. Os fundamentos do movimento produtor não se contradizem quando são considerados os desdobramentos no tempo – tanto diacronica como sincronicamente – das possibilidades formativas, estas estão permanentemente em aberto, são sempre novas em si mesmas e não pela relação de oposição ao que veio antes. É assim que, em qualquer período da arte sempre poderão ser encontrados os procedimentos aqui

⁽³⁰¹⁾ BOURDIEU, 1989, p. 14.

⁽³⁰²⁾ id., *ibid.*, pp. 275-276.

analisados, e mesmo formulações mais recentes como as de Kandinsky já haviam ecoado anteriormente, quando Leonardo se refere ao *ponto* como princípio primeiro da pintura, seguido da *linha* e do *claro-escuro*.⁽³⁰³⁾

Ao longo da história do ocidente nunca o comentário externo à produção esclareceu a natureza dos problemas que envolvem a formação da imagem, e nem poderia ser de outra maneira, já que a razão interna da forma não é a razão intelectual do pensamento discursivo. Por sua vez, devido aos impedimentos inerentes à distinção entre discurso verbal e imagem plástica, rareiam, da parte dos artistas, os registros teóricos sobre a produção do sentido formal, e a consideração direta e objetiva do aspecto concreto da imagem é um fato mais recente, quando, particularmente a partir da época romântica, começam a se acumular documentos reveladores da intimidade dos processos produtivos. O fato é que o modo de acesso ao sentido formal, ou seja, a objetividade operativa da estratégia formadora, varia de acordo com as épocas e os artistas⁽³⁰⁴⁾ e, na mesma medida, a presença e importância da teoria em seu interior. Essa relatividade se reflete na relutância em relação às formulações intelectuais sobre a natureza da forma e pode ser encontrada mesmo em pintores que escreveram sobre o assunto, como em Gris que, no início do seu livro, após revelar o seu temor de um contato próximo demais com seu trabalho, afirma: “penso que do próprio ofício não há que falar senão com a mais prudente reserva ou, melhor ainda, não falar nada”.⁽³⁰⁵⁾

⁽³⁰³⁾ 1979, p. 33.

⁽³⁰⁴⁾ “As artes têm um desenvolvimento que não parte somente do indivíduo, mas também da vontade da geração cuja herança ele aceitou. Não se pode, simplesmente, fazer qualquer coisa. Um artista talentoso não pode fazer algo arbitrário. Se somente empregasse seus talentos, não poderia existir. Não somos senhores da nossa produção. Ela é-nos imposta”. (MATISSE, ap. HESS, pp. 60-61).

⁽³⁰⁵⁾ 1957, p. 53.