



# Paul Klee

Por Valmir Perez

## A arte fundamentada no processo criativo



COMO POR ENCANTO, SEMPRE QUE INICIAMOS QUALQUER discussão sobre o fenômeno da arte, imediatamente surgem idéias sobre forma e conteúdo, e, logo, inicia-se o jogo dos debates sobre qual dos dois elementos constitutivos é mais importante nas obras. Abordando o assunto de maneira bas-

tante simplificada, o que denominamos forma numa obra de arte é a materialização pictórica através da qual os símbolos, signos e sinais vivem e se manifestam. Já a noção de conteúdo está ligada aos conceitos subjetivos, aquilo que podemos apreender, abstrair e apreciar com nossos sentidos e intelecto.

Além desses conceitos existe também outro, que entendemos como o de formação; do processo de ação criadora do artista, dos momentos e processos que perfazem o ato de elaboração e nascimento de uma obra. Sendo assim, podemos concluir que o conteúdo, a formação e a forma são, na

verdade, o tripé que sustenta nossa atual concepção de arte.

Ora o pêndulo da história faz recair a importância sobre um, ora sobre outro, e, de quando em quando, eles se encontram tão próximos que fica impossível separá-los. Mas, a questão que se colocará aqui, e que foi levantada por um



artista genial, é a de como podemos relacionar a arte à própria manifestação da vida, da formação da vida como processo de formação e forma.

Tentaremos nos aproximar de idéias muito complexas que envolvem a ênfase desse artista no conteúdo da manifestação material da obra como o resultado do processo de formação que lhe imprimirá uma natureza, um caráter. Procuraremos adentrar na arte de Paul Klee, um mundo que flutua numa atmosfera que rejeita a forma consumada da obra e vai além do resultado. Está voltado ao processo do fazer, dos momentos onde as obras estão sendo criadas, da forma como devir, de um acontecimento que vai além da linguagem como comunicação.

### Sobre o artista

Paul Klee nasceu em Münchenbuchsee, próximo à cidade de Berna, na Suíça, em 18 de dezembro de 1879. Desde tenra idade, desenhava e pintava mundos fantásticos, imaginados a partir dos contos de fadas contados pela avó. Nasce daí sua paixão pelo desenho e pela pintura. Em setembro de 1898, com quase 19 anos, dirige-se a Munique para tentar o ingresso na academia de artes daquela cidade. Rejeitado, é aconselhado a cursar, primeiramente, um curso particular. Nessa mesma época, mais exatamente no outono de 1899, conhece a pianista Lily Stumpf, com quem se casaria alguns anos depois.

Em 1901, viaja à Itália, juntamente com o escultor Hermann Haller, e lá explora os tesouros artísticos de cidades, como Gênova, Nápoles, Roma e Florença, o que o faz mudar, completamente, suas concepções sobre arte. Ao invés de voltar para Munique, dirige-se para Berna, onde trabalha muito para custear seus estudos.

Neste ínterim, numa das viagens a Munique, conhece as obras de mestres como Goya, Blake, Ensor e Beardsley. Em outubro de 1906, casa-se com Lily, e, em 1907, nasce seu filho Félix. Sua vida como artista era a mesma de muitos outros. Em alguns momen-

tos provava o sucesso, e, em outros, o fracasso. Nesse período, 56 de suas obras são expostas no Berne Museum, na Kunsthaus, de Zurique, e em uma galeria em Winterthur. Em 1911, conhece Wassily Kandinsky e outros artistas do movimento Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul). Como a maioria deles, Klee acreditava na arte como forma de transformação da natureza em um mundo espiritual pictórico. Em 1912 tem um marcante encontro com Delaunay, cujas idéias estavam direcionadas à importância da cor, da luz e do movimento nos trabalhos pictóricos.

### O encontro com a luz

O encanto do artista pela luz ocorre em 1914, em uma viagem à Tunísia. Seus quadros pintados nessa época apresentam um transbordamento das sensações e emoções ali vivenciadas. Mas, sua produção artística teve de ser reduzida, pois, naquele mesmo ano, Klee se viu obrigado a servir como oficial na Primeira Guerra Mundial. Retomaria novamente sua vida e suas atividades artísticas no final da guerra, em 1918.

Em 25 de novembro de 1920, o arquiteto Walter Gropius o convida para fazer parte do grupo de professores da Bauhaus de Weimar, onde, em 1921, assume a função de mestre de forma na oficina de artefatos de vidro. Em 1924, suas obras são expostas em Nova York. É quando Klee começa a receber o merecido reconhecimento internacional.

Quando, em 1931, os nazistas forçam a mudança da Bauhaus de Dessau para Berlim, Klee é nomeado para a Düsseldorf Academy. Em 1932, é violentamente atacado por nazistas, retornando à Berna, onde concretizaria sua fase derradeira, manifestada por uma imensa busca pela simplicidade pictórica. Nessa época também sofre os reveses da pobreza.

### A depressão, o retorno ao trabalho e loucura

No ano de 1934, Klee realiza a sua primeira exposição na Inglaterra e, no ano

<sup>1</sup> KLEE, Paul, Theorie de l'art moderne. Gêneve: Editions Gonthier, 1971. Pág. 53.

seguinte, já apresenta os primeiros sintomas de escleroderma, uma rara doença de pele, o que o leva a uma intensa depressão até 1937, quando retorna aos seus trabalhos com fenomenal energia. Nesse mesmo tempo, algumas de suas obras eram mostradas na exposição de arte degenerada, e, logo após, outras 102 são confiscadas pelo partido de Hitler. Em 10 de maio de 1940, é internado num sanatório próximo a Locarno e um mês depois transferido para a clínica Sant'Agnese onde veio a falecer, em 28 de julho.

## **A concepção de sua arte**

Na concepção das obras de Klee encontramos, fortemente, pensamentos de relação e funcionalidade. Para o artista, a vida e a arte se manifestam através das relações entre suas partes. Em suas próprias palavras:

“Buscamos, não a forma, mas a função. Também neste ponto devemos observar a maior precisão possível. O funcionamento de uma máquina é uma coisa; o funcionamento da vida, outra, e muito melhor. A vida cria e se reproduz. Quando uma máquina teve filhos?”<sup>1</sup>

Muitas das novas teorias que buscam explicar a vida estão imbuídas da idéia de relacionamentos das funcionalidades, ou seja, a vida é vista como movimento de relações, e não, simplesmente, como algo pronto.

É isso que faz com que as trocas entre as substâncias responsáveis pelo seu funcionamento equilibrem o todo, em busca da sobrevivência interna e externa. Essa é a idéia que levou Klee a pesquisar a finalidade de existência e funcionamento do que chamamos “vida” e das obras de arte.

Assim, o sentido da vida, que o ser humano busca incessantemente, está intrínseco a ela própria. Portanto, a finalidade da vida é continuar vivendo, e a finalidade das obras continuar “vivendo” nos apreciadores, ou seja, a obra pronta não é uma coisa morta, mas algo vivo que transcende suas próprias limitações materiais e desencadeia um vir-a-ser constante.

Então, segundo o seu pensamento, o ato de pintar passa a ser uma atividade que gera movimento, propaga-se em pontos futuros e gera impulsos de ações que, a seu turno, se tornarão outras obras. Klee pensa na atividade da pintura como aquela que está acima da atividade do artesão.

O artesão e o técnico elaboram algo que tem uma finalidade última, mas a atividade do artista vai além de tudo isso, ela é por si própria a atividade que permite o renascimento constante. Em nenhum momento Klee se posiciona frontalmente contra o fazer artesanal e industrial, mas entende que concebe algo que vai além, algo que depende do seu próprio “eu” que observa, de seu “status” dentro de seu tempo e da relação deste com sua vida e sua história.

## **A questão da inovação da linguagem**

Mas, esse renascimento acontece com a posição, visão, simbolização e entendimento dos observadores de cada época. Parte também deste pensamento o questionamento sobre a veracidade do conceito de inovação da linguagem. Justifica este pensamento o fato de observarmos, hoje,



obras de arte que possuem status de qualidade estética, mas sua criação foi perpetrada visando outros objetivos.

Obras cujo tema é a crucificação, por exemplo, utilizado por artistas de outras épocas, inseridos em outros contextos, situam-se atualmente na independência dos motivos pelos quais foram criados. Somente agora, em nossa época e cultura atuais, essas obras são tratadas como arte, mas não no momento quando foram concebidas.

Em tempos passados o tema “crucificação” estava ligado a uma função de valores de mensagem e não de valor artístico. Um cristão do século XV não via uma obra de arte nos quadros de temas religiosos, mas uma mensagem sagrada. Fica então a pergunta: quem ou o que estaria determinando atualmente o valor artístico dessas obras?

### A arte sem amarras

Outro pensamento moderno que deveríamos questionar é aquele que confunde criação com inovação, que parece ter permeado os movimentos modernistas e até hoje projeta sua sombra sobre o mundo contemporâneo da arte. Isso está diretamente relacionado à arte que é vista como linguagem. A partir desse tipo de “leitura”, as obras são vistas como tendo uma função de comunicação, de algo que precisa ser entendido como mensagem.

Essa também é a origem dos estilos e da ânsia dos artistas de praticar todo o tempo o exercício de serem inovadores, originais, o que faz com que corram o risco de esquecer que o processo criativo é tão importante quanto a obra finalizada. É nesse ponto que descobrimos a liberdade criativa de Klee.

Como pesquisador e pensador do processo criativo não se deixa enganar pela aparência final da obra, mas se concentra nos caminhos pelos quais as obras são criadas, inventando outros universos de sentidos, libertos de teorias ultrapassadas.

Um artista essencialmente livre pode atuar utilizando qualquer coisa, qualquer traço, qualquer técnica, misturando desenho,

música, pintura, representação, abstração, poesia e tudo o mais que achar que deve ser usado para a criação de suas obras. O artista se dá a liberdade de trabalhar desconstruindo a percepção e a expressão convencionais, sugerindo novos princípios, pois, nas palavras de Klee, citadas por Reiner Wick:

“A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica seduz o artista. O elemento esquemático e fabuloso do caráter imaginário é dado e se expressa, simultaneamente, com grande precisão. Quanto mais puro o trabalho gráfico, ou seja, quanto maior a ênfase dada aos elementos formais subjacentes à representação gráfica, tanto mais inadequada será a estrutura para a representação realista dos objetos visíveis” (WICK 1989)<sup>2</sup>.

O processo criativo para Klee seria o caminho de libertação das amarras do convencionalismo. De que forma? Ora, cada um tem um processo criativo próprio, mas pode, também, pesquisá-lo e estudá-lo. Desta forma, se o artista investe em seu processo ao invés de investir no produto final da obra, pode contribuir muito mais com a arte do que aqueles que estão mais preocupados em serem inovadores sem inovar as formas do fazer. E correm o risco de produzirem obras permeadas e encharcadas de cópias sobre cópias e de estilos corrompidos pelo tempo.

### Sociedade retalhada

Creio que poderia também enfatizar aqui, aproveitando o excelente exemplo da vida e das obras desse mestre, o quanto a nossa atual sociedade se encontra partida, retalhada e sofrendo de algo que poderíamos comparar ao estrabismo. Não sei quando exatamente isso pode ter acontecido, mas, lamentavelmente, observamos que nós, ocidentais, separamos as coisas tão bem separadinhas que agora está difícil juntar os pedaços. Vejam bem o quanto a nossa noção de arte foi e ainda é distorcida.

Nossas crianças vão à escola e rapidamente são levadas a pensar em ciência como

<sup>2</sup>WICK, Reiner, “Pedagogia da Bauhaus”. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.

pesquisa e em arte como diversão e entretenimento. Ora, isso é um absurdo! A arte também é pesquisa, mas não no campo exclusivamente material, mas acima de tudo, em campos que transcendem a matéria física e vão ao encontro dos processos do pensar, do perceber, das emoções e sensações e relações subjetivas.

É comum encontrarmos pessoas que nos dizem: eu não levo jeito para a arte – não tenho talento. Mas é mais curioso indagar a essas pessoas o que elas chamam de “talento”. A maioria delas não tem a mínima idéia do que significa isso e, no entanto, acham que é isso que as atrapalha. Vejam que engraçado! Elas têm certeza de que lhes falta alguma coisa que elas não têm a menor idéia do que seja!

Ora, a mim parece que isso é a prova cabal de que existe uma lacuna enorme em nossa educação e que essa lacuna está ligada diretamente ao conceito que recebemos do que seja arte. E essa maneira de encarar o universo do conhecimento reflete na nossa maneira de encarar nossas vidas profissionais e emocionais etc.

Para alguém que realmente acha que não possui talento, a única escolha será a de se afastar do mundo da arte. Mas, e se o talento for algo que tenha a ver com estudo e pesquisa? Não seria, então, interessante pensar que o talento poderia ser adquirido assim como podemos adquirir conhecimento em outras áreas do conhecimento?

Se fosse dessa forma, então, eu poderia supor que não tenho talento para os estudos, qualquer estudo, daí, provavelmente, eu focaria minha vida em algo diferente, sem ao menos tentar aprender alguma coisa.

## **O “invisível” que fundamenta, também, o lighting design**

Trazendo essa história das escolas – onde enfiamos nossas crianças para que elas aprendam que arte não é conhecimento – para a nossa realidade, enquanto lighting designers, uma pergunta inevitável: Será que escolas e cursos têm considerado o processo criativo como matéria de estudo? Será que os futuros designers de iluminação estão sendo preparados para enfrentar não apenas o mercado, mas também nossas próprias limitações criativas como seres humanos?

Não pretendo aqui trazer nenhum novo método de ensino, mas apenas alertar: quando estamos no olho do furacão, parece que o clima está ótimo, sem ventos, com uma brisa refrescante... Se aceitarmos as coisas do jeito que estão, sem, ao menos, questionarmos os pontos fundamentais, correremos o risco de replicarmos aquilo que não nos serve.

Quase diariamente tenho conversado com pessoas que estão se preparando para trabalhar como designers de iluminação. Um fato que é bastante curioso relatar aqui é que quando me apresentam um projeto ou uma dúvida qualquer relativa a um trabalho que estão executando e eu questiono sobre os conceitos subjetivos do projeto, fica claro que falta alguma coisa. Percebo que o que geralmente falta é esse “cuidado” com o “invisível” da obra, com o que está ligado aos conceitos estéticos

<sup>3</sup> KLEE, Paul, “Diários”, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.



emocionais, de sensibilidade expressiva.

É fácil constatar isso quando, por exemplo, pergunto a alguém por que a escolha de tal ou tais cores para o projeto, ou por que a necessidade de trocas de cores em determinada fachada, etc. As respostas podem variar bastante, mas, geralmente, são respostas que mostram, claramente, que não houve um aprofundamento satisfatório dos fundamentos artísticos da obra. Claro que nem toda obra de iluminação se baseia em estudos estéticos, mas eu não estou falando de obras cujas solicitações técnicas são mais importantes, apenas naquelas onde a estética é primordial.

Nota-se, em muitos casos, que não existiu, em nenhum momento, a preocupação com o processo de criação, por parte de quem está criando ou criou. E é exatamente esse empreendimento, esse cuidado, que dá substância às nossas obras, que acaba mostrando, que, de fato, algo mais do que simples escolhas foram consumadas num produto final.

#### Processo criativo, o melhor da festa!

Quando iniciei meus estudos em arte eu não entendia muito bem a importância disso, mas, agora, posso perceber que se o artista não se envolve verdadeiramente com seu processo criativo e não transforma essa atividade em pesquisa corre o risco de perder o melhor da festa. Vejamos alguns exemplos de como Klee investia suas energias nessas pesquisas através de alguns textos:

“Refortalecido por meus estudos naturalistas, posso ousar adentrar uma vez mais o meu campo primordial de improvisação psíquica. Aqui, ligado a uma impressão natural apenas de forma totalmente indireta, posso ousar novamente dar forma ao que já levo na alma. Anotar vivências que podem se transformar em composições lineares até mesmo na noite escura. Aqui, existe há muito tempo uma nova possibilidade criativa, outrora interrompida pelo medo do isolamento. Desta forma, minha verdadeira personalidade ganhará expressão, e poderá se espriar no campo da

liberdade máxima” (Klee 1990)<sup>3</sup>.

Klee desenvolve seus estudos dos processos criativos em várias frentes. Uma delas é a pesquisa sobre a pintura naturalista, que o absorve não como divagação ou abstração das idéias subjetivas das obras, mas como ponto de partida para seu entendimento da transformação da realidade pictórica através dos efeitos provocados pelas misturas e interpenetração das cores, da linha como elemento de provocação ao natural. Em suas palavras:

“A pintura naturalista, que continuo a cultivar para uma orientação básica e para o treino, tem, sobretudo, a desvantagem de não deixar espaço para minha capacidade de produção linear. De fato, nela não existem linhas como tais: as linhas surgem, exclusivamente, para limitar áreas de tonalidades ou cores diferentes. As manchas de cor e os tons são a forma mais simples de se captar, viva e diretamente, toda e qualquer impressão natural. A linha enquanto tal só poderia surgir nessa pintura rigidamente científico-naturalista se a cor fosse deixada de lado: na pintura tonal, portanto, e como substitutivo para a fronteira cromática entre duas superfícies de mesmo valor tonal e de diferente valor cromático na natureza. Uma obra de arte consegue transcender ao naturalismo quando a linha – como ocorre nos desenhos e quadros de Van Gogh e na arte gráfica de Ensor – aparece como elemento pictórico autônomo. No caso de Ensor, a justaposição das linhas em suas composições gráficas é notável.” (Klee 1990)<sup>4</sup>.

Ao olhar o processo criativo como ambiente ideal de pesquisa, podemos compreender a importância dessa atividade para todos aqueles que pretendem criar através das propriedades físicas da luz. Mais do que isso, Klee nos ensina que assim como a vida, todas as coisas que fazemos se relacionam com o mundo à nossa volta. Vivemos num universo de relações.

Assim, podemos supor que quando um projeto de iluminação desconsidera o entorno da obra arquitetônica iluminada, ele denuncia que houve falha de entendimento do autor ao

<sup>4</sup> R KLEE, Paul, “Diários”, op. Cit.

concebê-lo. Quem já não se surpreendeu com um edifício cujo projeto de iluminação está apagado em relação ao seu entorno?

Para terminar, apresento-lhes um depoimento de Giulio Carlo Argan sobre a importância do exemplo de Klee para os projetistas modernos: “Naturalmente, Klee não projetou casas ou objetos; com seu ensino, forneceu modelos não de coisas, e sim de comportamento. Ensi-

nou que o projetista, embora projete e deva projetar para uma finalidade específica, projeta sempre para a vida, devendo ter sempre presente a totalidade da vida, com todos os seus estratos e níveis. Na verdade, a finalidade do projetista é eliminar das coisas que projeta qualquer caráter de estranheza, para ambientá-las não mais num espaço-tipo, abstrato ou geométrico, mas no espaço real da existência”. ◀



Valmir Perez

*é lighting designer, graduado em Artes e mestre em Multimeios. É responsável pelo Laboratório de Iluminação da Unicamp, onde desenvolve projetos de iluminação, captação de imagens e de softwares, além de ministrar cursos, workshops e palestras. Contato - valmirperez@gmail.com/www.iar.unicamp.br/lab/luz.*

#### BIBLIOGRAFIA:

KLEE, Paul, Theorie de l'art moderne. Gêneve: Editions Gonthier, 1971.  
WICK, Reiner, "Pedagogia da Bauhaus". São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.  
KLEE, Paul, "Diários". São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.  
SCHAPIRO, Meyer. A Dimensão Humana na Pintura Abstrata. São Paulo: Copsas & Naify, 2001.  
ARGAN, G. Carlo, Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.  
DUPRAT, Marcelo, Comentários sobre a "Theorie de L'art moderne - de Paul Klee". Disponível em <http://www.marceloduprat.net/textos.html#> acesso em 7 de dezembro de 2008.