ABSTRACT: *The present article discusses the reception of Cubism by three important members of the German expressionist avant-garde: Paul Klee, Franz Marc and Ludwig Meidner, at the time preceding World War I, emphasizing the mediator role played by Robert Delaunay in this process. Giving close attention to the way each one of this new language, showing that in most cases, it served as a tool for reinforcing the expressive qualities of their works.*

KEY WORDS: Germany, cubism, expressionism, visual arts,

RESUMO: *O artigo trata da recepção do cubismo por três importantes representantes da vanguarda expressionista na Alemanha do pré-1ª Guerra: Paul Klee, Franz Marc e Ludwig Meidner, ressaltando a figura de Robert Delaunay como mediador neste processo. Acompanhando de perto a assimilação de elementos cubistas na obra de um desses três artistas, o artigo procura ainda apontar para o uso particular que cada um deles fez desta nova linguagem, visando, em geral, reforçar o efeito expressivo de suas pinturas.*

PALAVRAS-CHAVE: Alemanha, cubismo, expressionismo, artes visuais.

CLAUDIA VALLADÃO
DE MATTOS

A recepção do cubismo na Alemanha

Em um esquema didático sobre a evolução do cubismo a partir de seu núcleo de criação nas obras de Picasso e Braque, Douglas Cooper dividiu as atividades dos demais cubistas em três categorias: os que utilizavam apenas a *maneira* cubista, os que procuravam extrair do cubismo uma metodologia quase científica para a criação de obras de arte, e por último aqueles que usaram e transformaram o cubismo para alcançar seus próprios fins pictóricos.¹ Os artistas alemães fazem, sem dúvida, parte desta última categoria. A divulgação do cubismo em solo alemão trouxe, na maioria dos casos, um enriquecimento do vocabulário expressionista, aumentando a complexidade das obras e muitas vezes fornecendo um novo instrumental de grande utilidade para a expressão precisa do imaginário desses artistas. Por outro lado, faz-se necessário lembrar que cada artista apropriou-se do legado cubista de forma muito particular. Falar da recepção do cubismo na Alemanha só faz sentido, portanto, se situarmos as obras de cada um dos artistas no centro de nossa discussão. Este artigo pretende tratar da recepção do cubismo no caso particular de três importantes representantes da vanguarda expressionista alemã: Paul Klee, Franz Marc e Ludwig Meidner. Cada um desses artistas representando uma forma diferente de assimilação da

nova linguagem cubista. Esperamos desta forma deixar em evidência a variedade e a riqueza de desenvolvimentos que essa linguagem teve na Alemanha, respeitando a complexidade do nosso tema.

De todos os artistas de vanguarda na Alemanha, talvez Paul Klee tenha sido o que melhor compreendeu a linguagem cubista, ou ao menos foi o que procurou de forma mais sistemática entender os fundamentos desse novo estilo.² Durante vários anos, Klee realiza um trabalho de debate intenso com o cubismo francês, que transformará definitivamente o caráter de sua obra, criando um novo espaço e uma nova estrutura para a representação do seu imaginário.

Paul Klee entra pela primeira vez em contato com o cubismo no ano de 1911, durante a primeira exposição do grupo *Der Blaue Reiter* (*O Cavaleiro Azul*). Na exposição, Robert Delaunay representava os franceses com quatro quadros de características cubistas: *Saint-Severin* de 1909, *La Ville* de 1910, um exemplar da *Tour Eiffel* de 1910 e *La Ville* de 1911. Esse primeiro contato com o cubismo deve ter impressionado Klee, tendo sido um estímulo para sua viagem a Paris em abril do ano seguinte. Durante sua estadia nesta cidade, Klee aprofunda seus conhecimentos sobre o cubismo através de visitas ao atelier de Delaunay e Le Fauconnier e às galerias de Kahnweiler

e Uhde. Ele também visita o *Salon des Independants* de 1912, o qual lhe permitiu uma visão geral do movimento cubista de Paris. Lá, Klee pôde ver, entre outros, quadros de Léger, Le Fauconnier, Juan Gris (que estreava sua participação nesse salão), Delaunay, Gleises e Duchamp.

O ano de 1912 é, de fato, rico para Paul Klee em contato com a linguagem cubista. Em maio, Kandinsky e Marc editam o Almanaque *Der Blaue Reiter*, que incluía reproduções de Delaunay e Picasso, *L'Abondance* de Le Fauconnier, além de alguns Cézannes, e mais adiante no ano Klee recebe de Delaunay o artigo *La Lumière* para traduzir. Apesar desse intenso contato com o cubismo, a obra de Klee deste ano não revela grandes alterações, permanecendo em uma linha impressionista de desenvolvimento. Apenas uma série de pequenos desenhos, que representam uma parte mínima da produção de 1912, revela os primeiros resultados desse contato.³

Klee assimilará a linguagem cubista de forma lenta e em etapas. O primeiro momento desta evolução corresponde ao ano de 1912, e é representada pela série de pequenos desenhos de marionetes como *Hinriß zum Tanz* (*Convite para Dança*, Fig.1) ou *Ein Unheimlicher Moment* (*Um Momento Inquietante*). Nesses desenhos, Klee mostra uma primeira sensibilização para as formas cubistas, sem uma compreen-

são precisa das reais inovações realizadas por Picasso e Braque. Nesses desenhos, Klee representa as figuras através de formas triangulares, mas o espaço em que as figuras se inserem permanece inteiramente convencional. Em *Um Momento Inquietante*, por exemplo, elas estão dispostas em diferentes planos provocando ilusão de profundidade. O espaço e as figuras estão claramente definidos, apesar da geometrização, e a ambigüidade tipicamente cubista entre figura e fundo encontra-se totalmente ausente.

Um novo impulso em direção à experimentação com a linguagem cubista em sua obra é dado em 1913, quando Klee entra em contato com o colecionador bernense, amigo de Kahnweiler, Hermann Rupf. Através de Rupf, Klee pôde aprofundar seus conhecimentos sobre cubismo, e o reflexo dessa maior intimidade pode ser observada em seus desenhos.⁴ Uma tentativa de unificar a composição, ligando as figuras e o fundo entre si através de grandes planos definidos por linhas oblíquas, como em *Menschliche Ohnmacht*⁵ (*Impotência Humana*, 1913), é o que aparece de novo. Klee parece ter compreendido que a aplicação de elementos individuais da linguagem cubista não permitiria a transformação do espaço do quadro, observado por ele nas obras cubistas. Uma compreensão do cubismo como um novo *sistema* pictórico, portanto, foi a grande evolu-

ção ocorrida neste ano. Por outro lado, *Impotência Humana* revela ainda pouca intimidade com a linguagem cubista propriamente dita. A persistência de formas fechadas e a clara distinção das figuras ainda estão presentes, mesmo que Klee tenha interligado de maneira mais satisfatória figura e fundo, através das grandes linhas composicionais, dando um aspecto mais *construtivo* ao desenho.

Por outro lado, o tema humano e a expressividade contida nas figuras de Klee, são reveladoras da forma singular do artista de se aproximar do cubismo. Diferente de Picasso e Braque, que interessavam-se prioritariamente pela investigação de uma linguagem formal, Klee procura, desde o início, utilizar essa nova linguagem para expressar de forma mais eficiente o seu próprio imaginário: "The stylistic questions which Klee faced over the coming years could hardly be stated more clearly than by this juxtaposition: how could one wed the spatial order and formal rigor of cubism with the personal subjects and emotional color of expressionism?"⁶

A partir de uma viagem à Tunísia realizada juntamente com August Macke em abril de 1914, Klee introduz cor como um elemento estrutural em sua obra. A natureza africana e a presença influente de seu amigo Macke foram os principais estímulos para essa transformação. August Macke era um entusiasta da arte de Robert Delaunay,

e a algum tempo pintava sob influência desse artista.⁷ A sua presença, ao lado de Klee, facilitou a recepção de Delaunay por este. Klee já conhecia Delaunay desde 1911, porém neste havia permanecido apenas uma influência intelectual até então. Em suas obras produzidas durante a viagem à Tunísia, Klee empresta principalmente alguns elementos desenvolvidos por Delaunay em sua série *Fenêtre*: a transparência da cor e a utilização de superfícies retangulares. A cor passa a ser aplicada de forma a construir a própria paisagem. A aquarela *Badestrand St. Germain bei Tunis*⁸ (*Praia em St. Germain na Tunísia*) é um exemplo desta nova utilização da cor. O motivo é apreendido por grandes faixas coloridas e transparentes que se interpenetram. A ausência de linhas permitem à cor ser o principal elemento construtivo, e a interpenetração dos planos abre as formas, colocando-as em relação umas com as outras. O lado direito da aquarela é especialmente rico nesse efeito, e apesar do motivo ser ainda perfeitamente reconhecível, a composição, em si, adquire um novo status.⁹

Através dessa experiência com cor, Klee conquista para sua obra a unificação da composição e um definitivo achatamento do motivo, preservando a consciência da bidimensionalidade do suporte, últimos passos importantes na assimilação da linguagem cubista. Mesmo em seus trabalhos gráficos, essa

abertura e interpenetração de formas, que quebra com a perspectiva tradicional, será visível, como em *Uhr in der Stadt* (*Relógio na Cidade*, Fig.2) e outras obras da época. Klee permanecerá nesse percurso até meados da década de 20, mas agora, desenvolvendo seu próprio caminho dentro dessa linguagem.

Quando comparado a Paul Klee, a recepção do cubismo por Franz Marc pode ser considerada mais superficial. Diferentemente deste - que, ao menos nos anos entre 1912 e 1914, envolveu-se em pesquisas formais ligadas às proposições cubistas - Franz Marc apenas aproveitou da linguagem cubista aquilo que poderia servir de instrumental para uma expressão mais plena de suas idéias panteístas.

O primeiro contato de Marc com o cubismo francês deu-se, como para Klee, no ano de 1911, por ocasião da primeira exposição do *Der Blaue Reiter*. Como já dissemos acima, nessa exposição encontravam-se quatro quadros de Delaunay, que muito impressionaram Marc. Assim como Klee, esse primeiro contato com o cubismo levou Franz Marc a realizar uma viagem a Paris - juntamente com August Macke - no outono do ano seguinte, onde ele teve oportunidade de conhecer melhor a obra de Delaunay e de outros pintores franceses.¹⁰ Durante a viagem, Marc desenvolveu laços de amizade com Delaunay, que seria de grande influên-

cia sobre sua obra. O impacto dessa estadia na França apresentou-se imediatamente em suas obras e a partir de 1912, até sua morte em 1916, o artista fará uso de um vocabulário cubista, sempre intermediado pelo orfismo de Delaunay e colocado a serviço de sua visão romântica de mundo.

Apesar da ligação pessoal de Marc com Delaunay, e da existência de uma rica correspondência entre os dois artistas, a recepção do cubismo por Marc não pode ser compreendida apenas dentro do contexto dessa amizade. Quando em 1912 Franz Marc conhece Delaunay, ele já estava por demais comprometido com as idéias românticas desenvolvidas em sua colaboração intelectual com Kandinsky, para que ele pudesse compreender verdadeiramente a direção das experiências do artista francês e dos demais cubistas de Paris. O interesse formal que Delaunay compartilhava com Picasso e Braque em sua obra não despertou a simpatia de Marc, que sempre utilizou elementos cubistas para os seus próprios fins. A importância das atividades intelectuais desenvolvidas por Franz Marc, ao lado de Kandinsky, no círculo do *Der Blaue Reiter* deve ser, portanto, considerada, para que possamos chegar a uma melhor compreensão da recepção do cubismo por ele.

Em seu texto sobre a importância de Delaunay para os artistas do círculo do *Der Blaue Reiter*, Johannes Langner¹¹

procurou apreender o contexto da recepção do cubismo por esses artistas através de uma análise da forma e do conteúdo do primeiro Almanaque do grupo. Langner nos mostra como a disposição do quadro *Tour Eiffel* (1911) de Delaunay, ao lado de uma ilustração do *João Batista* de El Greco, projetou na obra de Delaunay uma religiosidade e uma a-historicidade típicas das formulações estéticas de Kandinsky e Marc. Diz o autor: “Esta comparação faz com que Delaunay torne-se um representante da arte contemporânea em seu parentesco espiritual com a pintura do (pintor) Espanhol. O que em última instância é aqui considerado comum, é um sentido para a *construção mística interna ao mundo* e a capacidade de revelá-la através da arte. O conceito de arte empregado aqui, transforma-se em um conceito religioso. Na equiparação (da arte) de Delaunay com a atualização estática do mistério da crença em El Greco, espiritualiza-se a atualização estática do triunfo da técnica, que podemos encontrar em Delaunay, atribuindo-a uma aura própria de uma visão sacral”.

Esse *mal-entendido* quanto à interpretação dos trabalhos de Delaunay e também de outros cubistas, nas páginas do Almanaque *Der Blaue Reiter*, nos dá a medida do envolvimento de Marc e Kandinsky com essas idéias de transcendência na arte, e nos serve de parâmetro para compreendermos a apro-

priação que Marc fez do cubismo em sua obra.¹²

Antes de sua viagem a Paris, Franz Marc já possuía uma pintura altamente simbólica, que em linhas gerais procurava seguir as palavras de Goethe: “O artista traz o Divino para a terra, não por deixar o Divino fluir para dentro do mundo, mas elevando o mundo à esfera do Divino”.¹³ Essa atmosfera transcendente pode ser encontrada em quase todas as suas obras de 1911. O quadro *Die großen blauen Pferde* (*Os Grandes Cavalos Azuis*, de 1911, Fig.3) é um dos exemplos mais conhecidos. Todo o quadro é construído dentro de uma linguagem simbólica, que pode ser referida às teorias sobre cores divulgadas por Kandinsky em seu livro *Do Espiritual na Arte*.¹⁴ Os três cavalos que ocupam o centro do quadro são de um azul intenso, símbolo de espiritualidade. O fato de serem três, também nos refere a uma iconografia quase religiosa. A presença do vermelho - símbolo de materialidade para Kandinsky -, que ocupa a parte superior do quadro, estabelece nessa obra o conflito entre espírito e matéria, que será um tema básico de sua iconografia também nos anos seguintes. Rosenthal¹⁵ vê ainda na posição dos cavalos o indício de uma aspiração coletiva à espiritualidade, que poderia referir-se à própria idéia de uma humanidade à busca do elemento espiritual após um grande período de apego à matéria, idéia também encon-

trada em Kandinsky. Por outro lado, a estrutura composicional do quadro, a duplicação das formas curvas dos animais na paisagem, indicam uma solução otimista para esta oposição, referindo-se, assim, ao mesmo tempo, a um mundo harmônico, quase paradisíaco.

A representação de um mundo idílico, onde o conflito entre consciência e mundo mostra-se ausente, permanecerá como tema central nas obras de Marc após seu contato com o cubismo¹⁶ e ver-se-á enriquecido pelo uso de elementos cubistas, que ajudarão principalmente na fusão das figuras na paisagem. A quebra da perspectiva tradicional, o facetamento dos objetos representados e uma abertura das formas, serão, nas mãos de Marc, colocados a serviço da expressão de suas idéias religiosas. A esse respeito escreve Peter Selz: "If the language of cubism set out to define and analyze a tangible object in space, Franz Marc now uses many of the elements of this vocabulary for an entirely contradictory purpose: to reject the object and to find expression for the intangible".¹⁷

O quadro *Der Tiger*¹⁸ (*O Tigre*, 1912) representa um primeiro passo na transformação provocada pelo embate de Franz Marc com o cubismo, e acima de tudo com a obra de Delaunay. Nesse quadro, a primeira coisa que salta aos olhos, quando comparado com os trabalhos do ano anterior, é a utilização de formas geométricas, que contrasta com

a herança fauvista das formas de 1911 (principalmente de Matisse). Porém, além disso, percebemos um achatamento parcial do motivo, provocado pela quebra da perspectiva produzida pelo uso de vários pontos de fuga simultâneos e incoerentes entre si. Por outro lado, o uso coerente da luz, que ilumina o motivo central e a parte central-superior do quadro, dando uma atmosfera de pôr-de-sol ao mesmo, trabalha contra esse primeiro efeito, ajudando o observador a poder reconhecer o espaço no qual o tigre encontra-se deitado. Por sua vez, a cor parece ainda estar sendo usada dentro de um vocabulário próximo ao de 1911, ainda que o efeito prismático que elas revelam em seu jogo de luz, remeta à influência dos quadros da série *Fenêtre* (1912) de Delaunay. A utilização do vocabulário cubista na integração de figura e fundo também pode ser observada, principalmente na parte central-esquerda do quadro, onde planos vermelhos e amarelos são usados ao mesmo tempo na paisagem e no tigre, tornando ambíguos os limites entre figura e fundo. Esse uso do cubismo se acentuará em obras como *Springendes Pferd* (*Cavalos Saltando*) e *Reh im Klostergarten* (*Veado no Jardim do Mosteiro*), ambas do final de 1912.

Também a partir de 1912, uma importante influência futurista pode ser sentida na obra de Marc. O contato de Marc com o futurismo deu-se princi-

palmente através de sua ligação com Herwarth Walden e com sua revista *Der Sturm*.¹⁹ Aqui faz-se importante lembrar que, para Walden, assim como para muitos artistas de vanguarda alemães, o movimento futurista não se diferenciava muito dos cubistas franceses. Todos eram incluídos dentro de uma mesma tendência (*espiritual*) moderna, e eram consideradas apenas diferentes manifestações de um mesmo *espírito* geral.²⁰ A partir do final de 1912, e sobretudo em 1913/14, Franz Marc passa a utilizar em sua obra elementos composicionais futuristas, como forma de indicar tensão, movimento e, sobretudo, o poder destruidor (e renovador) das forças cósmicas. A serenidade dos quadros de 1911 e até meados de 1912 é substituída por um jogo de tensões, no qual o uso de linhas de força ocupam um papel central. O quadro *Destino Animal* (1913, Fig.4) é talvez o melhor exemplo desta fase. Elementos cubistas e futuristas combinam-se para imergir os animais num cenário apocalíptico. Neste quadro, a apropriação que Franz Marc fez das vanguardas francesa e italiana aparece com clareza. Apesar do uso de elementos cubo-futuristas, o efeito geral do quadro não poderia se afastar mais da produção futurista e cubista, nos remetendo diretamente ao romantismo alemão,

Uma tendência menos abstrata e uma valorização maior do conteúdo nas obras podem ser observadas entre os artistas berlinenses.

onde também a representação da grandeza dos fenômenos naturais procura revelar uma esfera *espiritual*.

A partir de 1913, Franz Marc tenderá a uma abstração cada vez maior do motivo, ainda que em quadros como *Kämpfende Formen* (*Formas Lutando*, 1914) ou *Zerbrochene Formen* (*Formas Quebradas*, 1914) temas cósmicos possam ser pressentidos.

Com Ludwig Meidner, deslocamos nosso cenário de Munique para Berlim. Essa mudança é em si significativa, já que o ambiente artístico em

cada uma dessas cidades era bastante diferente no começo desse século, apesar do intercâmbio cultural existente entre elas. Ainda que nas duas cidades o papel profético da arte

fosse enfatizado por seus artistas, em Munique estes procuravam, em regra, antecipar em suas obras a harmonia de uma *nova época*, enquanto que em Berlim desenvolveu-se uma tendência à representação crítica da vida moderna, na qual os limites da estrutura social de então eram colocados freqüentemente em questão. Uma tendência menos abstrata e uma valorização maior do conteúdo nas obras podem ser observadas entre os artistas berlinenses. No contexto de Berlim, a obra de Ludwig Meidner nos parece bastante representativa. Sua série de quadros ligados

ao tema Apocalipse, revelam de forma profética as conseqüências últimas da vida nas cidades modernas, seu lado infernal, e o potencial destrutivo nela engendrada.²¹ Essa necessidade de expressão crítica, que torna-se uma das preocupações centrais do artista, mostra-se também evidente nos objetivos artísticos do grupo *Pathetiker*, do qual Meidner era membro. Em visão retrospectiva escreveu Jakob Steinhardt, outro membro do grupo, sobre os objetivos do mesmo: “O que é que os *Pathetiker* queriam? Eles queriam dar conteúdo aos quadros. Eles queriam conteúdos grandiosos e estimulantes. Eles queriam criar novamente uma arte que envolvesse todo o povo e toda a humanidade, e não mais apenas as necessidades estéticas de uma pequena camada social”.²²

A visão apocalíptica da vida moderna, encontrada nos quadros de Meidner, coloca-se, portanto, em última instância, em oposição à apologia da modernidade contida nos quadros dos futuristas italianos e também de Delaunay (no caso da série *Tour Eiffel*, por exemplo), ainda que as próprias visões de Meidner tenham se desenvolvido, como nos mostra Carol Eliel,²³ a partir do seu contato com os futuristas e com o artista francês.²⁴

Meidner entra em contato com o cubismo e com o futurismo mais ou menos na mesma época. Em 1912, a exposição organizada pelo grupo *Der*

Blaue Reiter, de Munique, é trazida para a galeria *Sturm*, de Walden, de forma alterada, com apenas um quadro (*Tour Eiffel*) e um desenho de Delaunay. Essa exposição, que Meidner visita, é seguida no mesmo ano por uma exposição futurista, ainda na mesma galeria, onde novamente três quadros de Delaunay estavam presentes. Em seguida, em 1913, a galeria *Sturm* expôs, lado a lado, Delaunay e Soffici, mostrando claramente a indiferenciação que na época existia entre futurismo e cubismo. Essa apresentação conjunta das vanguardas francesa e italiana condicionou a recepção de Meidner e, apesar do artista ter conhecido Delaunay pessoalmente e ter se correspondido com o mesmo,²⁵ seus escritos²⁶ e seus quadros mostram uma recepção conjunta das duas vanguardas, utilizando indiferenciadamente elementos das duas linguagens para realizar seus próprios objetivos.

As conseqüências do encontro de Meidner com o cubismo (principalmente via Delaunay) e com o futurismo, podem ser notadas de imediato em sua obra. Seus trabalhos dos anos de 1912/1913 mostram uma evolução em direção a uma nova forma de expressão, com a utilização cada vez maior de elementos típicos do cubismo e do futurismo: facetamento das formas, quebra da perspectiva tradicional, utilização de linhas de força, a presença de movimento no quadro e o desenvolvimento de temas urbanos.

As primeiras imagens da série *Apokalyptische Landschaften* (*Paisagens Apocalípticas*, Fig.5) denotam uma influência importante de Van Gogh e do fauvismo. As formas são orgânicas, e a deformação expressiva das figuras dão um tom dramático à cena. Porém, pouco movimento aparece no quadro, apenas uma agitação derivada da deformação expressiva das formas pode ser percebida. As figuras parecem mortas ou fatigadas demais para qualquer ação. O mesmo pode ser dito em relação à produção gráfica de Meidner, anterior ao seu contato com o cubismo e com o futurismo. O desenho *Schrecken des Krieges*²⁷ (*Horrores da Guerra*) procura expressar a dramaticidade da experiência da guerra, mas a tragicidade da cena representada é conseguida principalmente pela mutilação das figuras; os aspectos formais contribuem pouco para essa impressão.

No mesmo ano de 1912, no entanto, refletindo os primeiros contatos de Meidner com Delaunay e com o futurismo, o artista pinta o quadro *Die Abgebrannten - Heimatlose*²⁸ (*Os Queimados - Sem Pátria*), onde o fundo ganha movimento, através das linhas que compõem os telhados das casas na parte superior do quadro, e dos fachos de luz e sombra que atravessam o céu. As figuras centrais, no entanto, são ainda compostas de forma semelhante às encontradas em *Visão Apocalíptica* (Fig.

5), mas ganham um novo valor devido à movimentação da paisagem.

Desse primeiro momento, Meidner caminha em direção a uma apropriação cada vez maior de elementos cubo-futuristas. O facetamento e quebra das formas passam a servir de recurso para melhor expressar, em seus quadros, as suas visões apocalípticas ligadas ao tema da grande cidade. As formas cubo-futuristas são colocadas à disposição de uma apreensão particular das cidades e da vida moderna, de onde emana primeiramente uma sensação de medo e de caos eminente. O quadro *Apokalyptische Landschaft* (*Paisagem Apocalíptica*, 1913, Fig.6) é um bom exemplo disto. Apesar das cores claras, a quebra das linhas que compõem a paisagem cria um cenário caótico e amedrontador. O uso de linhas de força que provocam um grande movimento na paisagem, é prova da influência futurista sobre Meidner, enquanto que a *Tour Eiffel* de Delaunay serviu de modelo para a quebra das formas arquitetônicas.

É difícil, como já dissemos, diferenciar as contribuições do cubismo e do futurismo para a obra de Meidner, especialmente nos quadros ligados ao tema do apocalipse. Porém, quando procuramos medir a contribuição cubista, fica evidente que Meidner não conhecia muito bem, ou não possuía qualquer interesse nas obras de Picasso e Braque. Para ele, a influência cubista

foi recebida primeiramente via Delaunay. Mas mesmo a recepção deste por Meidner é limitada. O seu interesse dirigia-se apenas à primeira fase da obra do artista, onde o tema da cidade grande faz-se presente. Diferentemente dos artistas de Munique, como Marc e Macke, as composições mais abstratas que iniciam na obra de Delaunay na série *Fenêtre* não interessaram Meidner, que, como membro do grupo *Pathetiker*, estava, acima de tudo, preocupado com a expressão das novas experiências urbanas impostas ao homem moderno. A via da abstração estava longe de ser o objetivo do pintor. Meidner obteve, nesse sentido, uma compreensão parcial das pesquisas de Delaunay, já que mesmo em quadros como os da série *Tour Eiffel* a utilização da cor já se dava de forma relativamente independente do motivo.

Comparado aos artistas do círculo do *Der Blaue Reiter*, mesmo a Marc, que também deteve-se pouco para compreender de fato as experiências e inovações da vanguarda francesa, Meidner denota uma recepção bastante superficial do cubismo. O artista não foi além de uma geometrização e de uma *quebra* parcial das formas. A perspectiva em seus quadros permanece sempre convencional e as formas são todas perfeitamente reconhecíveis. Por outro

lado, é importante dizer que foi o cubismo, juntamente com o futurismo, que instrumentalizou Meidner para a plena expressão de suas visões apocalípticas.

Como procuramos demonstrar através dos exemplos de Paul Klee, Franz Marc e Ludwig Meidner, a recepção do cubismo em solo alemão não foi de forma alguma homogênea. A grande maioria dos artistas expressionistas, talvez com exceção de Klee, deteve-se apenas superficialmente na compreensão da nova linguagem formal desenvolvida em Paris, mesmo depois de ter

tido contato direto com os artistas franceses.

Na Alemanha, os artistas, apropriaram-se, na maioria das vezes, de aspectos parciais do vocabulário cubista (assim como do futu-

rista), para atingir fins completamente diferentes daqueles dos franceses. Mesmo no caso de Paul Klee, que estudou de forma mais detida a obra destes, compreendendo relativamente bem os seus objetivos, podemos perceber a importância dada a elementos expressivos ou psicológicos. Isso vale mesmo para as obras onde a experimentação com a forma parece ter ocupado o lugar central.

Outro aspecto importante da recepção do cubismo na Alemanha, é a limitação desta recepção com as formas

Na Alemanha, os artistas, apropriaram-se, na maioria das vezes, de aspectos parciais do vocabulário cubista...

do cubismo analítico francês. O cubismo sintético, que foi desenvolvido por Picasso Braque, a partir de 1912/1913, e mais tarde por Juan Gris, parece não ter tido qualquer repercussão sobre esses pintores, pelo menos durante as primeiras décadas do nosso século. Tal fenômeno pode ser parcialmente explicado pelo fato dessas obras terem tido muito menos circulação na Alemanha, já que com o início da guerra, em 1914, a troca cultural entre França e Alemanha foi bruscamente interrompida. Por outro lado, também o caráter altamente inovador e experimental dessas obras (o uso de *papier collé* e *collage*) pode ter escapado aos alemães, que buscavam, acima de tudo,

modos de expressão para suas idéias utópicas. Se o cubismo analítico já fora interpretado de maneira tão singular pelos alemães, as experiências envolvidas no cubismo sintético permaneceria ainda mais tempo inexploradas por esses artistas.²⁹

Por outro lado, esperamos ter deixado claro com os nossos três exemplos, que o expressionismo jamais teria atingido toda sua força e plenitude sem esse embate com o cubismo. O desenvolvimento das obras de Marc, Meidner, Klee, Macke, Heckel, Kirchner e de muitos outros artistas alemães, teria sido completamente diferente sem essa influência e, possivelmente, muito menos interessante.

Figura 1 - Paul Klee. *Convite à Dança*. Desenho sobre papel, 3,5 x 8,3cm, 1912.

Figura 2 - Paul Klee. *Relógio na Cidade*. Desenho sobre papel, 10,3x5,5cm, 1914.

Figura 3 - Franz Marc. *Os Grandes Cavalos Azuis*. Óleo sobre tela, 40x70cm, 1911.

Figura 4 - Franz Marc. *O Estábulo*. Óleo sobre tela, 29x62cm, 1913.

Figura 5 - Ludwig Meidner. *A Revolução - Luta de Barricadas*. Óleo sobre tela, 80x116cm, 1912.

Figura 6 - Ludwig Meidner. *Paisagem Apocalíptica*. Óleo sobre tela, 81x116cm, 1913.

NOTAS

¹COOPER, Douglas. *The Cubist Epoch*. NY, 1970.

²Esta é também a opinião defendida por Jim Jordan em sua tese de doutorado *Paul Klee and Cubism*, Princeton, 1984: "It is possible that Klee simply understood cubism better, and therefore appreciated it more, than Marc or Macke. (...) When Klee finally worked out his own solutions to the form content problems inherent in cubism, they were considerably more complex than those of Marc and Macke" (p.67).

³Para ilustrar o desenvolvimento de aspectos cubistas na obra de Klee, utilizarei o esquema fornecido por Jordan, *op. cit.*, p.43-44.

⁴Em 1913 vários outros acontecimentos podem ter aumentado a familiaridade de Klee com o cubismo. A realização do Erste Deutsche Herbstsalon e a visita de Delaunay à Alemanha, por exemplo, podem ter sido estímulos importantes.

⁵Reproduzido em Jordan, *op. cit.*

⁶Jordan, *op. cit.*, p.44.

⁷Magdalena Moeller, em seu artigo "Delaunay, Macke und die Rheinischen Expressionisten", escreve sobre a recepção que Macke fez de Delaunay: "O encontro com *Fenêtre* desencadeia uma recepção massiva da obra de Delaunay por parte de Macke, que - depois de um longo período de busca e experimentação, quer dizer, de uma confrontação com o *Blaue Reiter*, assim como com o cubismo e futurismo - levou-o finalmente ao desenvolvimento de seu estilo próprio, o qual Gustav Vriesen denominou o *Estilo Maduro* de Macke" (in: *Delaunay und Deutschland*, Köln, 1985, p.243). Esta e as demais traduções do alemão são de responsabilidade da autora.

⁸Reproduzido em Ernst-Gerhard Güse (org.) *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet*. Stuttgart, 1982.

⁹Diferentemente de outros artistas alemães, como Macke e Marc, Paul Klee desenvolve seu vocabulário cubista principalmente através do estudo das obras de Picasso e Braque. A influência de Delaunay só é de fato sentida nesses trabalhos realizados na Tunísia e logo após essa viagem. Christian Lenz vai ainda mais além para achar uma influência apenas instrumental de Delaunay sobre Klee. Em seu artigo "Klee und Delaunay" (in: *Delaunay und Deutschland*, *op. cit.*) o autor enfatiza a diferença existente entre as aquarelas ligadas à viagem de Klee para a Tunísia e as obras de Delaunay, principalmente da série *Fenêtre*. Para ele, Klee não lida, como Delaunay, com a cor enquanto conceito. Seus trabalhos da Tunísia são dependentes de um motivo natural, e ele desenvolve o jogo de cores e formas em sua obra, diretamente desse estímulo exterior.

¹⁰Para dados biográficos sobre Marc comparar Claus Pese *Franz Marc. Leben und Werk*, Stuttgart-Zürich, 1989.

¹¹Johannes Langner, "Turm und Täufer. Delaunay, Kandinsky und Marc im Zeichen des *Blauen Reiters*", in: *Delaunay und Deutschland*, *op. cit.*

¹²O próprio Delaunay em uma carta de 1913 a Marc procurou alertar sobre essa interpretação *errônea* de sua obra pelos artistas do *Der Blaue Reiter*, principalmente pelo próprio Franz Marc: "O que diferencia minha arte do pouco (eu reforço este pouco, pois é importante) que eu vi em seu país, é o sentimento místico ou mais ainda o entorpecimento, que aleija e impede a vida" (citado em Langner, *op. cit.*, p.222).

¹³Citado em Marc Rosenthal, *Franz Marc*, Munique, 1989, p.20.

¹⁴KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. 10.ed., Berna, 1973.

¹⁵ROSENTHAL, Mark. *Op. cit.*

¹⁶Nos anos entre 1913/1914, podemos observar uma mudança em seus motivos. Em obras como *Tierschcksal* (*Destino Animal*, 1913) ou *Kämpfende Formen* (*Formas Lutando*, 1914), onde uma influência futurista pode ser percebida, a temática desloca-se em direção a uma representação do sofrimento e da destruição como caminhos de redenção. Essa idéia pode ser encontrada em escritos de Franz Marc já em 1911, e reflete uma compreensão bastante frequente da guerra logo antes do seu início e durante os primeiros anos de luta. Em uma carta a August Macke de 14/01/1911, Marc escreve: "(...) Eu vejo nela (na guerra) a passagem curativa, mesmo que também mórbida, para as nossas metas; ela não irá regredir a humanidade, mas sim limpar a Europa, prepará-la". (In: Pese, *op. cit.*, p.45)

¹⁷SELZ, Peter. "The Influence of Cubism and Orphism on the *Blue Rider*", in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, 1968.

¹⁸Reproduzido em Paul Vogt, *The Blue Rider*, London, 1980.

¹⁹ROSENTHAL, *op. cit.*, p.28.

²⁰Essa compreensão dos diferentes movimentos modernos como a manifestação de um mesmo espírito em diferentes formas nacionais, incluía, para Walden, evidentemente, a idéia de uma estreita afinidade entre expressionismo, futurismo e cubismo. Essa compreensão unificadora das vanguardas européias facilitou a tendência a interpretar os movimentos francês e italiano dentro de parâmetros expressionistas, tal como a mostramos aqui em Franz Marc.

²¹A influência do pensamento de Nietzsche sobre a obra de Meidner é bastante conhecida e nos ajuda a compreender suas imagens também como representações do poder purificador do caos. Sobre o assunto, ver, entre outros, Carol S. Eliel, "Die Apokalyptischen Landschaften Ludwig Meidners", in: *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften*, München, 1990.

²²Citado em Breuer und Wagemann (org.). *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966*, Stuttgart, 1991, Vol.II, p.8.

²³*Op. cit.*

²⁴Como nos mostra Thomas Gaehtgens em seu artigo “Delaunay und Berlin” (in: *Delaunay und Deutschland, op. cit.*), Ludwig Meidner, não diferenciava claramente cubismo e futurismo, assim como a maioria dos artistas de Berlim.

²⁵Meidner encontra Delaunay, juntamente com Apollinaire num café em Berlim, por ocasião da exposição de Delaunay na galeria *Sturm* (cf. Eliel, *op. cit.*, p.45).

²⁶Em 1914, Meidner escreve *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern (Introdução à Pintura de Quadros com Tema de Grandes Cidades)*, onde uma influência futurista é notória. Nesse texto Delaunay é valorizado por suas representações da cidade moderna.

²⁷Reproduzido em ELIEL, Carol, *op. cit.*

²⁸*Idem.*

²⁹A recepção do cubismo-sintético encontra-se, na Alemanha, ligada ao desenvolvimento do dadaísmo no começo dos anos 20.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREUER e WAGEMANN (org.). *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966*. Stuttgart, 1991.

COOPER, Douglas. *The Cubist Epoch*. London, 1970.

ELIEL, S. Carol. “Die Apokalyptische Landschaften Ludwig Meidners”. In: *Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften*. Munique, 1990.

GREEN, Christopher. “The Essential Cubism”. In: *Burlington Magazine*. n.362, 1983, p.439-443.

GÜSE, Ernst-Gerhard (org.). *Die Tunisreise. Klee Macke Moilliet*. Stuttgart, 1982.

HÜNEKE, Andreas. *Franz Marc Tierschicksale* (Coleção Kunststück), Frankfurt A. M., 1994.

JORDAN, Jim. *Paul Klee and Cubism*. Tese de Doutorado, Princeton, 1984.

KAHNWEILER, Daniel H. *Der Weg zum Kubismus*. Stuttgart, 1958.

KANDINSKY, Wassili. *Über die Geistige in der Kunst*. Berna, 10.ed., 1973.

PESE, Claus. *Franz Marc. Leben und Werk*. Stuttgart e Zurique, 1989.

ROSENBLUM, Robert. *Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1960.

ROSENTHAL, Marc. *Franz Marc*. Munique, 1989.

RUBIN, William. "Cézanne and the Beginning of Cubism". In: *Cézanne. The Late Work*. Nova Iorque, 1977.

_____. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. Nova Iorque, 1989.

SELZ, Peter. "The Influence of Cubism and Orphism on the *Blue Rider*". In: *Festschrift Ulrich Middeldorf*. Berlim, 1968.

SCHUSTER, Klaus P. (org.). *Delaunay und Deutschland*. Colônia, 1985.

VOGT, Paul. *The Blue Rider*. Londres, 1980.

CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS: Doutora em História da Arte pelo Instituto de História da Arte (Kunsthistorisches Institut) da Universidade Livre de Berlim, Alemanha, 1996. Publicações: *Lasar Segall* (Coleção Artistas Brasileiros), São Paulo: Edusp, 1997; "O Carnaval da SPAM e outros Carnavais. Lasar Segall e a Utopia da Obra de Arte Total", in: *Lasar Segall Cenógrafo* (Catálogo), Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, p.24-32; "Lasar Segall e sua Crítica no Contexto da Modernidade", in: *Psicologia USP*. Vol.5, n.1/2, 1994, p.101-113.