

Paul Klee - "Sobre a Arte Moderna"

Ensaio que serviu de base à conferência pronunciada por Klee por ocasião da abertura de uma exposição de arte moderna no Museu de Jena, em 1924, na presença de suas obras.

(trad. de Amélia Toledo da edição em língua alemã :
Klee, Paul - "Uber die moderne Kunst" Verlag Benteli
Bern - Bümpliz, 1949)

Senhoras e Senhores

Ao preparar-me para vos dirigir a palavra, aqui, na presença de minhas obras que deveriam na verdade, falar por si mesmas, não posso evitar certa apreensão. Terei eu razões suficientes para fazê-lo e saberei expressar-me da maneira adequada ?

Pois se, como pintor, eu me sinto no comando dos meios para mover os outros na direcção em que eu mesmo sou impellido, já não sinto a mesma segurança, para indicar tais caminhos, por meio da palavra.

Entretanto, conforto-me com a ideia de que minhas palavras não estarão isoladas, mas apenas, complementando as impressões produzidas pelas obras, adicionando, talvez, certas definições que possam estar faltando.

Se conseguir isso ficarei contente, considerando minha tarefa bem sucedida.

Ouve-se com frequência dizer que "o artista deve pintar e não falar". Gostaria de poder evitar esta crítica, concentrando-me naqueles aspectos do processo creativo que decorrem, principalmente no subscosciente, ao passo que a obra toma forma. Subjectivamente acredito que isto justificaria a palestra de um pintor: o centro de gravidade seria deslocado pela apreciação com novos meios e o aspecto formal, tão sobre-carregado, aliviado pela mudança de enfoque, dando-se maior ênfase às questões de conteúdo.

Tal compensação me estimularia a encontrar a expressão de meus pensamentos através de palavras.

Seguindo tal caminho estaria, no entanto a pensar demais em mim mesmo, esquecendo-me de que a maioria de vós está mais à vontade com questões de conteúdo que com o aspecto formal. E, por essa razão, não poderei evitar dizer-vos também algo desse aspecto formal.

Eu vos proporcionarei uma visão do atelier do pintor e depois poderemos entender-nos.

Deve existir, afinal, algum terreno comum entre leigos e artistas, onde seja possível um encontro a meio caminho, em que o artista não mais pareça um excêntrico.

Ele será então um ser, tal como vós, colocado, sem consulta num mundo de múltiplas aparências, em que, tal como vós deve bem ou mal, encontrar seu lugar.

Um ser que se distingue de vós, por consegui-lo através de seus meios específicos, o que torna talvez, por vezes, mais feliz do que o homem não creativo que não consegue alcançar a liberação pela realização de uma forma concreta

Deveis conceder ao artista esse privilégio relativo, pois que, por outro lado, ele tem sérias dificuldades.

Permiti-me agora recorrer a uma parábola, a parábola da árvore. O artista ocupou-se com este mundo de múltiplas aparências e imaginemos que conseguiu situar-se silenciosamente. Sua orientação é tal que lhe é facultado ordenar o fluxo das aparições e das experiências. Essa orientação nas coisas da natureza e da vida, essa ordem muito ramificada, quero comparar às raízes da árvore.

Daí afluência ao artista as seivas, passando através dele e de seus olhos.

Assim ele está no lugar do tronco.

Impulsionado e movido pela potência de tal fluxo ele transmite sua visão à sua obra.

De maneira visível, a copa da árvore se desdobra em espaço e tempo; o mesmo se dá com a obra.

A ninguém vai ocorrer, exigir da árvore que configure sua copa igual à raiz. Todos compreenderão que não pode haver, em cima uma imagem espelhada do que ocorre nas profundezas. É óbvio que a funções diversificadas, em domínios diversos, corresponderão agudas diferenças.

Entretanto há quem deseje negar ao artista a validade dos desvios exigidos pela característica inerentes à obra pictórica. Alguns foram tão longe, em seu zelo, a ponto de acusá-lo de falsificação deliberada ou incompetência.

E entretanto, no lugar que lhe for designado no tronco, ele não faz mais do que reunir o que lhe sobe das profundezas e conduzi-lo.

Ele não serve nem comanda, apenas transmite. Sua posição é humilde. Ele não é a beleza da copa; esta apenas passou através dele.

Antes de passar ao esclarecimento dos domínios que comparei a copa e às raízes da árvore devo ainda confessar meus escrúpulos.

Não é fácil orientarmo-nos num todo composto de membros pertencentes a diferentes dimensões. Um todo assim é a natureza, bem como sua imagem transformada, a arte.

É difícil conseguir uma visão geral do todo, seja ele natureza ou arte, e, mais difícil ainda, ajudar outros a essa visão.

Essa dificuldade se deve à necessária sequencia temporal dos métodos disponíveis, para se conseguir representar, de maneira plásticamente clara, uma imagem espacial. Essa dificuldade reside pois, na limitação temporal da linguagem.

Faltam-nos aqui os meios para discutir sinteticamente uma simultaneidade pluridimensional.

Apesar das limitações devemos proceder a um estudo detalhado das partes.

Entretanto, devemos ter consciencia, diante de cada parte, e por maior que seja sua complexidade, de que se trata de uma parte. E não devemos alarmar-nos quando o exame de novas partes conduzir a outra direcção a novas dimensões e atalhos onde a memória das dimensões anteriormente abordadas possa facilmente empalidecer.

A cada dimensão que se dissolve no tempo devemos dizer: vais ser relegada ao passado, entretanto, iremos encontrar, na nova dimensão alguma conjuntura crítica que poderá restituir tua presença.

E se, com o número crescente das dimensões, nos parecer mais e mais difícil conseguir uma imagem simultânea das diferentes partes desse todo, então precisaremos de paciência.

Aquilo que as chamadas artes espaciais há muito conseguiram, o que foi mesmo alcançado eloquentemente pela música, arte temporal, no caso da polifonia, aquilo que propicia o clima no drama - esse fenómeno da simultaneidade pluridimensional, nos é desconhecido no dominio da explanação verbal. O contacto das várias dimensões se faz exteriormente, e posteriormente.

Mas talvez ainda assim, eu consiga ser bastante explicito para proporcionar mais fácil e rapidamente, a experiência do contacto interdimensional, ao olhardes as obras.

Como humilde intermediário, que não se identifica com a copa da árvore pretendo entretanto apresentar-vos uma luz radiante.

Agora vamos aos factos: às dimensões da obra pictórica.

Referi-me há pouco à relação entre a copa e as raízes, entre a obra e a natureza, explicando a diferença entre os domínios da terra e do ar, e das correspondentes diferenças funcionais entre profundidade e altura.

Na obra de arte que foi comparada à copa, trata-se da deformação requirida pela passagem às dimensões plásticas específicas. Pois é nessa direcção que se estende o renascer da natureza.

Quais são então essas dimensões específicas?

Temos de início dados formais, mais ou menos limitados, como a linha, o valor tonal, a cor.

A mais limitada é a linha que é apenas uma questão de medida. Seu emprego depende do maior ou menor comprimento dos segmentos, ângulos mais ou menos agudos, comprimentos radiais e focais. Tudo isso é mensurável!

A medida é a marca deste elemento e onde houver dúvida sobre a sua mensurabilidade, a linha não deve ter sido tratada com pureza.

De outra natureza são as tonalidades, o claro-escuro: as muitas graduações entre o preto e o branco. Neste segundo elemento trata-se de questões de peso. Uma graduação é mais ou menos densa de energia branca, ou tra mais ou menos carregada de preto. Essas graduações podem ser pesadas entre si. Além disso os pretos se avaliam em relação a uma norma branca, (fundo branco), os brancos a uma norma preta (quadro negro), ou uns e outros em relação a uma norma cinza intermediária.

Em terceiro lugar, as cores que apresentam ainda outras características pois não podemos defini-las bem, nem medindo nem pesando. Onde a régua e a balança não conseguem mais estabelecer diferença como entre duas superfícies de mesma área e luminosidade, uma encarnada outra amarela, resta sempre aquela diferença que designamos com as palavras, encarnado e amarelo.

Assim como podemos comparar sal e açúcar em tudo, menos naquilo que que um tem de salgado e o outro de doce.

Por isto quero chamar às cores qualidades.

Temos, portanto, meios formais de medida, peso e qualidade, que, apesar de diferenças fundamentais, apresentam ligações entre si. A natureza dessas ligações aparece no breve exame que se segue.

A cor é em primeiro lugar qualidade. Em seguida ela é peso, pois não tem apenas um valor cromático, mas também um valor tonal. Enfim ela é também medida pois tem seus limites, seu contorno, sua expansão, seu aspecto mensurável.

O claro-escuro é, primeiro, peso e no que se refere à sua expansão, seus limites, ele é também medida.

A linha, no entanto, é apenas medida.

Aplicamos tres ideias de referência, que, todas, se interseccionam no dominio de cor puramente cultivada, das quais, no claro escuro, só duas se cruzam. Apenas uma se estende no domínio da pura linha.

De acordo com sua contribuição elas caracterizam tres dominios um encaixado dentro do outro. A caixa maior conteria 3 ideias de referência, a do meio duas e a menor apenas uma. (Desse ângulo podemos talvez compreender melhor a definição de Lieberman, quando diz que o desenho é a arte de omitir).

Podemos perceber o caracter especial desse arranjo e não é mais do que lógico manter a mesma pureza no manejo destes meios formais. As possibilidades de combinação já são de si bastante numerosas. Embaralha-las só se explicaria por razões interiores muito especiais, que justificassem então o emprego de linhas coloridas, ou muito pálidas, ou de tons opalescentes, passando de cinzas amarelados a azulados, por exemplo.

O símbolo que distingue a pura linha é a escala linear com as suas variações de comprimento.

O símbolo do claro-escuro é a escala de pesos entre o branco e o preto.

Mas qual seria a ordem própria à essência da pura cor?
Qual o símbolo que melhor a caracteriza?

É o círculo, cuja forma traduz melhor as relações mútuas entre as cores. Seu centro nítido, a possibilidade de se dividir sua periferia em 6 comprimentos radiais, os três diâmetros passando por esses pontos de intersecção: tal é a disposição principal na cena das relações cromáticas.

Essas relações são primeiramente, diamétrais. Como temos 3 diâmetros, temos também 3 principais relações diamétrais, a saber:

Vermelho-verde amarelo-violeta azul-laranja (ou os pares principais de cores complementares). Ao longo da periferia alternam-se, sucessivamente, uma cor primária ou principal com uma das principais cores misturadas ou secundárias, estando tais cores secundárias situadas entre as suas componentes primárias: verde entre amarelo e azul, violeta entre vermelho e azul e laranja entre amarelo e vermelho.

Os pares de complementares se anulam, cromaticamente, ao tenderem para a mistura cinza, no meio do diâmetro. O que se dá igualmente com os 3 pares, visto que os 3 diâmetros formam no seu ponto comum de intersecção, o centro cinza do círculo das cores.

Podemos traçar pelos pontos das 3 cores primárias, amarelo, vermelho e azul, um triângulo, cujos ângulos são essas cores primárias, cujos lados correspondem à mistura das cores situadas nos pontos. Neste triângulo o ponto vermelho opõe-se ao lado verde
o ponto amarelo ao lado violeta
o ponto azul ao lado laranja

Ha, portanto, 3 cores principais, e 3 cores secundárias, ou 6 cores principais vizinhas, ou ainda 3 vezes 2 cores amigas (~~pares~~ pares de cores)

Abandonando o terreno dos elementos formais dirijo-me agora às primeiras construções usando os tres elementos acima referidos.

Este é o fulcro de nossa criação consciente. Aqui se adensa nossa acção profissional.

Este é o ponto crítico.

O domínio desses elementos faculta-nos o poder de criar coisas de tal força, que podem alcançar sectores remotos de nossas associações conscientes.

Esta fase do esforço creativo tem a mesma importância crucial num sentido negativo. Este é o ponto onde podemos perder o conteúdo maior e mais importante e falhar, apesar da mais fina sensibilidade: tudo por falta de orientação no plano formal.

Tanto quanto posso dizer, de minha própria experiencia, é a disposição momentânea do artista, que decide quais dos muitos elementos, vão emergir do conforto de sua ordem natural, para juntos constituir uma nova ordem.

Para produzir uma figura que chamanos forma ou objecto.

A escolha desses elementos formais e a maneira de sua articulação apresentam, até certo ponto, uma analogia com o que se passa na relação de motivo e tema em música.

Ao passo que ~~tal~~ imagem se expande, diante de nossos olhos, surge facilmente uma associação, como que uma tentação para uma interpretação figurativa.

Pois com um pouco de imaginação qualquer estrutura complexa, se presta a comparações com formas conhecidas da natureza.

Dadas as propriedades associativas, essa estrutura, uma vez reconhecida e ~~baptizada~~, já não corresponde exactamente à vontade directa do artista (à sua preocupação mais intensa). Essas propriedades associativas são a origem de apaixonados mal-entendidos entre artistas e leigos.

Enquanto o artista ainda está totalmente preocupado em agrupar os elementos formais da maneira pura e lógica em que cada um seja necessário no seu lugar nenhum perturbe o vizinho, nem um leigo e, olhando por cima de seu ombro, diz estas devastadoras palavras: isto ainda não se parece com o tio! O pintor, se tiver nervos disciplinados pensará: "Que me importa o tio! Tenho de continuar minha construção... Esta nova pedra, diz ele a si mesmo, está um tanto pesada e está fazendo pender tudo para a esquerda; vou precisar de um contrapeso importante a direita para restabelecer o equilibrio".

E ele vai acrescentando algo aqui e ali até que a balança se equilibra. E ficará feliz por ter abalado sua construção, originalmente pura, para ter presentes as contradições e contrastes necessários a uma pintura viva.

Entretanto, cedo ou tarde e mesmo sem a observação do leigo, pode-lhe surgir a tal associação e nada mais o impede, de aceitá-la se ela se a apresenta sob uma designação adequada.

Acceptar e formular a figuração pode sugerir crescimentos relacionados com a coisa formulada e inspirar atributos figurativos que, se o artista tiver sorte, irão preencher uma lacuna formal, como se aquele fosse, desde sempre, o sítio a eles predestinado.

A luta será então, mais em função da aparência da figuração e da sua modalidade, do que em torno da sua presença.

Eu espero ver o leigo, que anda sempre à caça de uma figura predilecta nos quadros, desaparecer gradualmente de minha vizinhança ou que, pelo menos, se me depare como um fantasma que nada pode fazer. Pois nós conhecemos apenas os objectos de nossas próprias paixões. E de resto admitamos que sentimos um prazer especial ao encontrar uma figura familiar surgindo, como que espontaneamente de um quadro. E porque não?

Admiti o conceito da figuração na obra pictórica, obtendo assim uma nova dimensão.

Enumerei os elementos formais isoladamente e em seu contexto específico.

Tentéi mostrar como eles emergem deste contexto.

Tentei esclarecer sua aparição em grupos, sua articulação em figuras, mais limitada a principio e depois mais ampliada.

Figuras que podem, abstractamente chamar-se construções, mas que podem assumir nomes concretos: estrela, vaso, planta, animal, cabeça, adbonen, etc., conforme as associações sugeridas.

Isto corresponde às dimensões dos elementos pictóricos, como linha, claro-escuro e côr. Depois surge a dimensão da figuração ou do objecto correspondendo à articulação constructiva de tais elementos.

A estas dimensões vem juntar-se outra, em que se situam as questões de conteúdo.

Certas relações de medida das linhas, certas combinações de valores tonais, certas harmonias de cor trazem sempre consigo modos de expressão muito definidos e especiais.

As proporções das linhas, por ex. envolvem angulos, como em movimentos angulares em zigue-zague, em contraste a um desenvolvimento horizontal, acarretando as correspondentes ressonâncias expressivas contrastantes.

Deste ponto de vista ideal, duas figuras lineares, uma caracterizada por firme coesão e a outra por ~~frouxa~~ dispersão, produzirão contrastes similares.

No domínio do valor tonal, seriam exemplos contrastantes de expressão: o uso amplo de tons, do preto ao branco sugerindo ~~frouxa~~ um inspirar e expirar completo;

- ou o emprego da metade mais clara ou da mais escura;
- ou das tonalidades medias em cada metade da escala, mantendo-se nos cinzas o que expressaria debilidade por excesso ou privação de luz;
- ou então hesitações entardecidas, em torno do meio seriam outros tantos contrastes de conteúdo.

E quantas novas possibilidades de variação, nesse respeito, podem trazer as combinações de colorido ?!

A cor como claro-escuro, por ex: vermelho em vermelho, isto é, toda a escala ampla ou limitada, desde a privação à exuberância de vermelho.

O mesmo em amarelo (já outra coisa),

o mesmo em azul, que contrastes!

Ou cores diametralmente opostas, passagens do vermelho ao verde, do amarelo ao violeta, do azul ao laranja:

Mundos parcelados do conteúdo.

Ou passagens na direcção dos segmentos do círculo, sem abordar o centro cinza, encontrando-se apenas em cinzas frias ou mais quentes:

Que finas nuances com referência aos contrastes anteriores!

Ou ainda passagens pela periferia do círculo, do amarelo pelo laranja ao vermelho, ou do vermelho, pelo violeta ao azul ou abrangendo todo o contorno:

Quantas gradações desde o passo mais miúdo até a rica consonância cromática, Quantas perspectivas na dimensão do conteúdo!

Ou, finalmente, passagens pela totalidade da ordem cromática, incluindo o cinza diametral e mais a escala do preto ao branco!

+ Precisaríamos de uma nova dimensão para conter as últimas possibilidades. Poderemos agora considerar qual o lugar destinado aos acordes cromáticos. Cada escolha tem suas possibilidades de combinação.

E cada imagem, cada combinação terá a sua expressão constructiva especial, cada figura a sua fisionomia.

As imagens figurativas nos observam, alegres ou severas, máis ou menos tensas, consoladoras ou intimidantes, sofredoras ou sorridentes.

Com todos os contrastes da dimensão psico-fisionomica eles nos observam indo desde a tragédia até à comédia.

Mas isto ainda não é tudo!

As formas, como venho chamando estas imagens figurativas, tem ainda sua postura característica, que resulta da maneira pela qual os grupos de elementos foram postos em ação, ~~movimento~~.

Se o resultado foi uma situação estabilizada de repouso entendemos que a preocupação construtiva recorreu a estratificações horizontais, sem elevações ou, no caso de existirem elevações apreciáveis, que as verticais foram tratadas de maneira evidente e consistente.

Mesmo em seu repouso, a postura firme pode estar mais relaxada. A ação pode ser transposta para um reino intermediário, como a água ou a atmosfera onde não domina nenhuma vertical (como no nadar ou no pairar).

Digo reino intermediário em oposição ^à primeira postura, firmamente ligada à terra.

Em outro caso a seguir aparece uma nova postura, de gesto impetuoso, que parece transcender-se. Um gesto impetuoso assim aponta claramente à dimensão do estilo. Aqui o Romantismo desperta para a sua fase mais crassa e patética.

Um gesto tenta desesperadamente desprender-se da terra e o que vem a seguir consegue realmente fazê-lo pelo impulso de energias que triunfam sobre a lei da gravidade.

Se eu conseguir finalmente conduzir essas forças ~~centrifugas~~ ^{centrífugas} até à esfera cônica estarei ~~superando~~ ^{superando} o estilo patético-tempestuoso para um romantismo que se abre ao universo.

Os aspectos dinamicos da mecânica pictórica parecem corresponder pois à oposição entre classicismo e romantismo.

Neste ponto, nossa figura, passou por tantas dimensões e de tão grande importância que parece inadequado continuar a chamá-la de construção. De agora em diante lhe concederemos o sonoro nome de composição.

No que se refere às dimensões vamos-nos contentar entretanto com estas ricas perspectivas.

Gostaria agora de analisar, particularmente, a dimensão da figuração, num novo sentido, tentando mostrar como o artista muitas vezes chega às aparentes deformações das formas da natureza.

Em primeiro lugar, ele não atribue às formas da natureza essa importância constrangedora que lhes dão os tantos realistas que praticam a crítica. Ele não se considera de tal maneira preso a estas realidades; ele não vê nessas formas finais a essência do processo creativo da natureza. Para ele, importam mais as forças formativas do que as formas acabadas.

Talvez ele seja filósofo, sem o pretender ser. E se ele não aceita este como o melhor dos mundos, como os optimistas, nem, tampouco acha este mundo que nos cerca, tão mau que não possa ser tomado como exemplo, diz entretanto a si mesmo:

Sob a forma que aí está, ele não é o único mundo possível!

Assim ele observa, com olhar penetrante, as coisas que a natureza coloca, acabadas diante de seus olhos.

Quanto mais longe vai o seu olhar, mais o seu horizonte se alarga, do presente ao passado. E mais se lhe imprime, ao invés de uma imagem acabada da natureza, aquela visão essencial da criação como génesis.

Ele se permite então pensar que a criação não pode estar hoje concluída e expande a acção creadora do passado ao futuro, atribuindo à génesis uma duração contínua.

Ele ainda vai além.

Permanecendo nos limites terrenos ele se diz: este mundo já teve um aspecto diverso e virá a ser ainda diferente.

Mas alçando sua aspiração para o além, ele quer dizer:

Em outros planetas, podem ter resultado formas completamente outras.

Tal mobilidade nos caminhos da criação natural é uma boa escola de forma. Emocionado na sua intimidade, por essas incursões e assim dinamizado, o artista saberá proteger o livre desenvolvimento nos caminhos da sua criação.

Nestas condições devemos entender o artista quando considera o estágio actual do mundo como ele se lhe depara, como que uma etapa de desenvolvimento acidentalmente estacionada, em tempo e espaço. Que é por demais restrita, comparada com sua visão em profundidade e com sua percepção emocionada.

Não é então verdade que a pequena aventura de um olhar ao microscópio, nos fornece imagens que considerariamos fantásticas e exageradas, se as encontrássemos ao acaso, sem lhes saber o sentido ?

O Sr. X, vendo uma tal imagem em alguma revista sensacionalista, exclamaria ultrajado: Formas, naturais, estas? Não passam de mediocre arte decorativa.

Deveria então o artista ocupar-se com microscopia? História natural? Paleontologia?

Só para comparar, só no sentido da mobilidade. Nunca para controlar cientificamente uma fidelidade à natureza.

Só no sentido da liberdade.

No sentido de uma liberdade, que não conduz a fases fixas de desenvolvimento como foram ou serão na terra ou como o seriam (talvez sejam um dia verificáveis) em outros planetas.

Mas no sentido de uma liberdade que exige o seu direito de poder ser tão dinâmica, como o é a grande natureza.

Do prototipo ao arquétipo !

Impostor será o artista que, nesse processo, encalhar em qualquer ponto. Os eleitos são os artistas que conseguem penetrar nas proximidades daquele terreno secreto em que a lei original alimenta a evolução.

Lá onde o órgão central de toda a dinâmica espácio-temporal (chame-se-lhe cérebro ou coração da criação), propicia todas as funções, quem não desejaria lá habitar como artista ?

Na matriz da natureza, no terreno primordial da criação onde jaz a chave secreta para todas as coisas.

Mas nem todos devem se encaminhar para lá! Cada um deve-se orientar pelo impulso de seu coração.

Assim, nossos antípodas de ontem, os impressionistas tinham toda a razão em estabelecer-se ao nível do solo, ao nível dos rebentos e da vegetação rasteira das aparências quotidianas.

O nosso coração pulsando, entretanto, nos impulsiona mais fundo, em direcção ao terreno primordial.

Mas o que resultar dessa procura, que se lhe chame sonho, ideia, fantasia, só poderá ser tomado a sério, quando, estreitamente articulado aos meios pictóricos adequados, se configurar como obra.

Só então as curiosidades se tornarão realidades, realidades da arte que tornam a vida mais ampla do que ela é em média.

Porque elas não apenas reproduzem as coisas vistas, com maior ou menor temperamento; antes tornam visível a visão secreta.

"Meios pictóricos adequados" disse eu. Pois é neste ponto que se decide se vão resultar obras pictóricas, ou outra coisa qualquer. Aqui também se define a modalidade das obras.

Nossa época agitada confundiu muitas coisas, já de si, desconcertantes, mas podemos estar próximos demais para julgar.

Entretanto, uma tendência parece aos poucos afirmar-se entre os artistas, também entre os mais jovens: o cultivo dos meios pictóricos, seu desenvolvimento puro e seu emprego puro.

A lenda acerca do infantilismo de meu desenho deve ter sua origem naquelas produções lineares onde eu procurei aliar a representação figurativa, digamos de uma figura humana, à configuração pura do elemento linear.

Se eu quizesse representar o homem "como ele é" precisaria para isso de um tal emaranhado de linhas, que não se poderia nem cogitar de uma configuração pura, resultando mesmo uma confusão irreconhecível.

Além do mais, não quero representar o homem tal como ele é, mas como ele poderia ser.

Desta maneira poderei ser bem sucedido, aliando uma visão de mundo a uma prática pura da arte.

E assim, no que diz respeito a todo o domínio do emprego de meios formais, em tudo, também com as cores, deve-se evitar o embaralhamento.

E a isto querem chamar o colorido artificial da nova arte.

Como vos pode indicar o meu exemplo "infantil" eu opero por partes: Também sou desenhista.

Experimentei o desenho puro, a pura pintura em claro-escuro. Com a cor experimentei todas as operações parciais que minha orientação no círculo das cores me permitiu. Desta maneira, pratiquei pintura em claro-escuro realçada de cor, a pintura em cores complementares com o conjunto das cores (saturadas) e com a totalidade cromática.

E tudo sempre associado às dimensões ligadas ao subconsciente.

Depois tentei todas as possíveis sínteses de dois tipos e, combinando e recombinação, procurei preservar a pureza do elemento formal.

Sonho às vezes com uma obra de vasta envergadura abrangendo o domínio completo dos elementos, do objecto, do conteúdo e do estilo.

Isso permanecerá por certo um sonho, mas é bom imaginar esta, hoje ainda vaga possibilidade.

Nada pode ser precipitado. Deve crescer, desenvolver-se e se chegar en
tão o tempo para essa Obra, tanto melhor.

Estamos ainda à sua procura .
Encontramos partes, mas não o todo.
Ainda nos falta essa última força, pois:
não temos o suporte de um povo.

Entretanto procuramos esse povo. Começamos na
"Bauhaus",
Começamos lá uma comunidade à qual damos tudo o que temos.

Mais não podemos fazer.