

Ideias e críticas

“O sol crestante derrama os seus raios ardentes”, enquanto a serpente, como secreta protectora, repousa no meu quarto nº 59 do Palace-Hotel de Santa Fé

Experiência e discurso antropológico em Wassily Kandinsky e Aby M. Warburg

Anabela Mendes
Universidade de Lisboa
E-mail: anmendes@net.novis.pt

“Whenever possible, I make a work everyday. Each work joins the next in a line that defines the passage of my life, marking and accounting for my time and creating a momentum which gives me a strong sense of anticipation for the future. Each piece is individual, but I also see the line combined as a single work.”
Andy Goldsworthy, *Time*, 1995¹

Resumo

Não é o olhar sobre os vestígios do que já foi mas o olhar sobre o que está a ser que leva Wassily Kandinsky a visitar camponeses em Vologda, no ano 1889, e Aby M. Warburg a procurar o lugar dos índios *Pueblo* no Novo México em 1895. Ambos são parte de uma mesma época. Cada um por si transporta uma genética própria como expressão de uma herança cultural europeia comum, marcada também, e apesar disso, pela convivência com diferentes tradições religiosas. Estão os dois a ocidente e deslocam-se: o primeiro para o norte da Rússia, o segundo em direcção ao sul dos EUA.

De que vão à procura? O que anima o deslocamento de cada um a lugares onde se habita numa conformidade autêntica com os elementos e a natureza? O que os move em direcção ao que podendo ser diferente está a ser, mesmo que radicado em vestígios que a passagem do tempo não eliminou? Como um *quase*, isto é, deixando sempre de fora mais do que conscientemente desejaríamos, Wassily Kandinsky e Aby M. Warburg observam, estudam e catalogam, classificam o que lhes é estranho e os fascina no viver de outros seres humanos.

O futuro artista plástico e o já historiador de arte, a um tempo e ainda que em diferentes lugares, tomam para si, por uma vez na vida, a carne de antropólogos e etnólogos. Forte vivência essa que para sempre perdurará nas suas concepções estéticas!

Seguiremos esses trajectos através do que sobrou escrito e captado por imagens visuais em <Wologda Tagebuch> de Kandinsky e *Schlangenritual – Ein Reisebericht* de Aby M. Warburg.

Palavras-chave: Kandinsky, Aby Warburg, Visualidade, Antropologia, Viagens.

¹ Andy Goldsworthy (1956-) é um artista plástico de origem inglesa (nasceu em Cheshire) que trabalha preferencialmente com materiais naturais e em espaço aberto. As suas esculturas e instalações são concebidas em íntima relação com o meio que as recebe. Goldsworthy viaja pelo mundo inteiro, a fim de realizar os seus trabalhos. Expõe na Grã-Bretanha, França e Estados Unidos da América. O artista tem obra diversa publicada. Ver no presente caso A.G., *Time*, Chronology by Terry Friedman, United Kingdom, Thames & Hudson (2000), 2004, p. 7.

Abstract

It is not the looking on the vestiges of what was once, but the looking on what is being made that leads Wassily Kandinsky to visit peasants in Vologda, in 1889, and Aby M. Warburg to looking for the place of the Pueblo Indians in New Mexico in 1895. Both are part of the same era. Each person carries their own genetics as an expression of a common European cultural heritage, also marked, and despite this, by living with different religious traditions. Both are to the west and are moving: the first towards the north of Russia, the second towards the south of the USA.

What are they looking for? What encourages the movement of each one to places where they live in authentic conformity with the elements and nature? What moves them towards what may be different is being, even if rooted in traces that the passage of time has not eliminated? As an almost, that is, always leaving out more than they consciously wish, Wassily Kandinsky and Aby M. Warburg observe, study and catalog, classify what is strange to them and fascinate them in the lives of other human beings.

The future plastic artist and the already Art Historian, at one time and although in different places, take for themselves, for once in their lives, the flesh of anthropologists and ethnologists. A strong experience that will last forever in your aesthetic conceptions!

*We will follow these paths through what is left written and captured by visual images in <Wologda Tagebuch> by Kandinsky and *Schlangenritual – Ein Reisebericht* by Aby M. Warburg.*

Keywords: Kandinsky, Aby Warburg, Visuality, Anthropology, Travelling.

A sinalemos como nasceram e se projectaram os roteiros de viagem de Wassily Kandinsky e de Aby M. Warburg, para norte e para ocidente a partir da Europa, quando a ambos assolou a necessidade de experimentarem uma assombrosa intensificação de vida em outros lugares. E foi com uma apriorística convicção que eles se aventuraram pelas muito diferentes realidades que o mundo também contém, quando aquele sentimento de estranheza que tudo pode toldar se lhes tornou mais próximo, acumulado que fora já no interior de cada um.

1. Estranhamentos de si para si

Kandinsky tinha 23 anos de idade, quando a *Kaiserliche Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie* (Sociedade Imperial para as Ciências da Natureza Antropologia e Etnografia), sediada em Moscovo, lhe resolveu financiar uma viagem ao distrito de Vologda, no norte da Rússia, em 1889. Nessa altura o jovem pré-licenciado em Direito e Economia ficou a saber que dispunha de pouco mais de um mês (9.6.-15.7.) para, na qualidade de futuro jurista e etnógrafo, se concentrar no estudo do povo siriano, que conhecia apenas e através dos actos de ler e escrever,² e com quem, aliás, deveria comunicar, mesmo sem conhecer a sua língua.³ A gigantesca e difícil tarefa

² Consultar a propósito o resumo de uma conferência proferida, em 1889, por Kandinsky com o seguinte título: *Über die Glaubensvorstellungen der Permjakten und Syrjänen*, in Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916 – Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), München, Berlin, London New York, Prestel, 2007, S. 27-28. De ora avante será utilizada a sigla GS para citação seguida de número de página.

³ Os sirianos pertencem, enquanto falantes de uma língua, ao grupo linguístico fino-úgrico ou uraliano que não integra o ramo indo-europeu das línguas. A designação de siriano encontra muitas vezes paralelismo na designação de permiaco ou na formulação mais generalizada de *komi*. Estes povos habitavam, ainda no séc. XIX, a região central-norte da Rússia junto aos rios Withegda, Sysola e Petchora. Ver Wassily Kandinsky, GS, S. 80, nota 7.

que aguardava Kandinsky pressupunha que proximidade e distância confluíssem na observação de hábitos, costumes, rituais religiosos mas também em comportamentos casuais dos camponeses sirianos.

Junto de associados da *Kaiserliche Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie* bem como de outro público interessado, os promotores da sua viagem esperavam vir a implementar a divulgação de traços de uma ancestral cultura comprometida com práticas e ritos de uma religiosidade pré-cristã, uma língua autóctone e a manifestação de formas e modelos exercitados pelo direito consuetudinário.

Na esteira de investigações pioneiras realizadas na região do Cáucaso pelo sociólogo, jurista e historiador Maxim Kowakewsky,⁴ Kandinsky deveria vir a ser capaz de seguir as pegadas do seu mestre,⁵ não fora a afinidade interior que já então o fazia reconhecer nos sirianos, mais do que a razão de leis e de números, a contemplação estética de gestos, a cor dos seus cânticos, a forma como trajavam, ou a sonoridade do seu falar.

Um mês para uma viagem de estudo desta amplitude, e realizada em condições mais do que adversas, foi um escasso tempo para que fossem comprovadas no terreno as qualidades de quem queria escrever sobre um povo e pensá-lo em termos de relações intersubjectivas e comparadas. E não foram as recensões e conferências⁶ produzidas antes e depois da viagem que transformaram o estranho-próximo numa familiaridade reconhecida. Kandinsky viria a abandonar a área de estudos jurídico-etnográficos, não sem antes explicar ao seu Professor e mentor A. I. Tchuprow as razões da sua decisão:

“1) Ich halte mich nicht imstande, den Anforderungen einer permanenten, mit Beharrlichkeit ausgeführten Arbeit zu genügen (und mein Lebenslauf bestätigt mein Reisefieber und meinen Entdeckungsdrang). 2) Ich stelle fest, dass meine Liebe zur Wissenschaft mir unterdrückbar erscheint. 3) Ich glaube nicht an die Wissenschaft. 4) Ich will

4 Boris P. Chichlo, *Wassily Kandinskys Erfahrungen in der Ethnographie – Ansichten eines Ethnologen* in GA, S. 657.

5 Maxim Kowalewsky (1851-1916), que foi professor de Kandinsky, na Universidade de Moscovo, ensinou entre 1877 e 1887, História do Direito Comparado. Nas suas aulas, o futuro artista, pôde aprender a articular o estudo da etnografia com a investigação sobre folclore e com a jurisprudência.

6 Kandinsky escreveu sete recensões e diversos ensaios publicados em revistas e jornais especializados da época, entre 1889 e 1893, e dedicados a questões relacionadas com a Economia, o Direito, a Sociologia ou os Estudos Etnográfico-Antropológicos. Sobre este assunto consultar WA, S. 27-166. Ver também os ensaios *Beitrag zur Ethnographie der Sysol- und Večegda-Syrjänen – Die Nationalen Gottheiten (nach heutigen Glaubensvorstellungen)* e *Über die Strafe in den Urteilen der Bauerngerichte im Bezirk Moskau*, in *Wassily Kandinsky, Autobiographische Schriften*, Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), Bern, Benteli Verlag, (1980), 2004, S. 68-87. De ora avante será utilizada a sigla AS para efeitos de citação, seguida do número de página.

zu jener Tätigkeit zurückkehren, die schon immer meine Leidenschaft war – die Malerei.”⁷

[Não me considero em condições de corresponder com perseverança às exigências de um trabalho permanente (e o meu currículo confirma a minha sede por viagens e o meu ímpeto pela descoberta). 2) Verifico que o meu amor pela ciência parece oprimir-me. 3) Não acredito na ciência. 4) Quero voltar para aquela actividade que foi sempre a minha paixão – a pintura.]

Sob a pressão de um compromisso de que se queria livrar, Kandinsky exprimiu ao Professor Tchuprow, numa perspectiva quase maniqueísta, aquilo que jamais poderia corresponder à sua natureza, à educação e formação que recebera, aos interesses intelectuais e artísticos que continuava a desenvolver.

A experiência de Wologda, na sua estranheza inóspita, não terminaria de agitar os dias do pintor, devolvendo-lhe, sempre e de cada vez, aquele horizonte inabsorvível que o registo impressivo da viagem conseguira apenas transformar numa fortuita memória. Já a salvo de um pacto incoincidente com a investigação etnográfica, Kandinsky poderia alimentar de diferentes modos o seu amor artístico e antropológico pela Rússia, pelos contos e cantos dos seus camponeses sirianos e permíacos, pela profusão colorida de decorações e vestes artesanais que, como um segredo, o tornavam jubiloso entre um não querer recordar e um não poder esquecer.

A acreditarmos num seu testemunho, em escrito autobiográfico, datado de Junho de 1913, e inserido na obra *Rückblicke* (Olhares retrospectivos), capacitamo-nos de que o seu desencaminhamento juvenil em direcção a Wologda e para longe daquilo a que Wologda poderia ter ficado associada, corresponde ao seu tributo àqueles que o ajudaram a inventar formas artísticas abstractas, que em si escondiam o diálogo ininterrupto com representações de arte figurativa: “Die Neigung zum «Verstecken», zum Verborgenen rettete mich vor der schädlichen Seite der Volkskunst, die ich auf meiner Reise in das Gouvernement Wologda auf ihrem richtigen Boden und in ihrer urwüchsigen Form zum ersten Mal sah.”⁸

Que poderemos pensar desta confessional tendência que ora pretende rejeitar uma concepção de arte popular que atravessa os tempos como se não houvesse fim, ora, como veremos a seguir, nela se atravessa, reconhecendo-lhe inauditas capacidades para absorver no próprio lugar da arte o seu observador?

⁷ Jean-Claude Marcadé, *Kandinskys universitäre Tätigkeit (1885-1895)*, in *GA*, S. 667-669, aqui S. 668. No contexto deste ensaio a citação foi transposta para a primeira pessoa do singular com o objectivo de criar maior proximidade com o leitor. Tratando-se de uma carta de Kandinsky ao seu Professor, datada de 7 de Novembro de 1895, e tendo ela sido escrita em russo, está-me vedada a consulta do original. O artigo de Marcadé incorpora a informação da carta como se de discurso indirecto se tratasse.

⁸ Wassily Kandinsky, *AS*, S. 37.

Que juízo estético é este que tende a roubar à representação plástica siriana a sua singularidade essencial de tão belamente conceber tanto o dentro quanto o fora dos seus objectos bem assim como os espaços que habita?



Figura 1: Vassilii Surikov, Ecke mit Ikonen im Bauernhaus, 1883

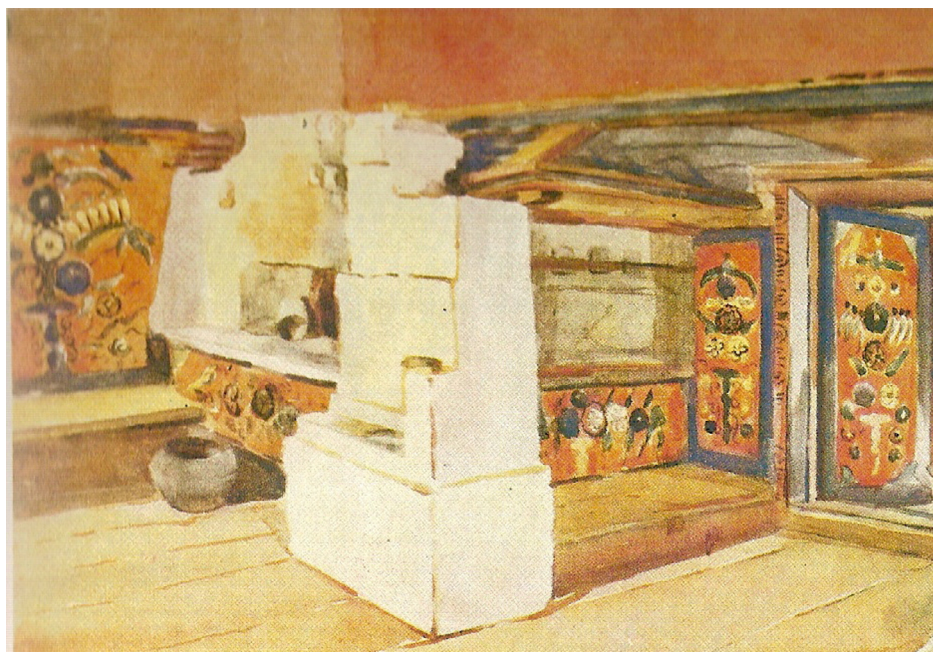


Figura 2: Bauernstube Nordrußland, um 1850

Neste rememorar da experiência de Wologda cruza-se o ineludível sentido do que deixara para sempre de ser provisório, e a que o discurso imprimira uma outra forma de guardar da realidade aquele deslumbramento a que nenhuma postura autoral seria capaz de resistir: “In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, im Bilde mich zu bewegen, *im Bilde* zu leben. (...) Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war.”⁹ [Nessas casas maravilhosas vivenciei uma coisa que, desde então, nunca mais se voltou a repetir. Elas ensinaram-me a mover-me *dentro da imagem*, a viver dentro da imagem. (...) Quando por fim entrei no quarto, senti-me envolvido por todos os lados por pintura, na qual portanto eu tinha penetrado.]

A sombra ameaçadora do que não se conhece, a fortíssima inquietude perante um programa que escapa a cada passo ao viajante, o bulício dos encontros e desencontros com as intempéries e as gentes, a corrida infatigável atrás de interlocutores-burocratas, de hierárquicos e hieráticos funcionários locais manifestam-se, sob uma diferente perspectiva, no *Diário de Wologda*, em particular, através daquele registo que Kandinsky não burilou para a leitura de outros, e no qual descobrimos as marcas de uma dificultosa viagem feita de precariedade, desilusão e estranhamento. Apesar de tudo isto, o quase sem-sentido da experiência deixa antever a presença de pequenos sinais suplementares que podem sustentar uma outra leitura daquele objecto (14,5 x 9,5 cm) que uma mão tão bem é capaz de guardar.

Apesar do seu pequeno formato, a robustez do seu aspecto faz-nos imaginar que muita coisa está oculta no seu interior. No *Diário de Wologda* há pequenos desenhos e esboços nascidos da observação dos sirienos e do seu quotidiano. Esse traçado breve e fugidio, a carvão e a lápis, referencia o sentido e a necessidade de alguém que pretendia intensificar a sua experiência dando-lhe forma estética, embora esse carácter passageiro e sem qualquer acabamento servisse apenas a Kandinsky como registo de alguma coisa acontecida para incerto futuro. Esse futuro, porém, haveria de chegar em Dezembro de 1911, quando Kandinsky formula a tríade concepcional – *Impressionen, Improvisationen* und *Kompositionen* – que lhe iria servir de modelo catalogador para a compreensão das suas obras. A já longínqua memória de trabalho antropológico e etnográfico, também representada pelos desenhos de Wologda, regressa na condição de discurso, no momento em que este a reconfigura como formulação abrangente de um primeiro nível de complexidade criadora: “(...) direkter Eindruck von der «äußeren Natur», welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. Diese Bilder nenne ich «*Impressionen*»; (...)”¹⁰ [(...) impressão directa da «natureza exterior» que se exprime através de uma forma desenhada ou pintada. A estas imagens eu chamo «Impressões».]

⁹ *Idem, ibidem*, S. 37

¹⁰ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von Max Bill, Bern, Benteli Verlag, (1912), 1952, S. 142.

De si para si e em confronto com uma realidade atávica, Kandinsky desdobra os seus dias de viajante por itinerários de contemplação e acção, refugia a sua inquietude em escrita e desenho. O *Diário de Wologda* comporta uma ordem da naturalidade do momento. O gesto de quem aponta não conhece nem espera mediação. Uma lista de compras e o registo dos seus custos partilham a mesma página 48 com a seriação de cores de um tampo de mesa visto na sua passagem por Ustj-Kulom, uma povoação habitada por um grupo de Permiacos: “2 Fische – (Fisch 60K.)/ Ente//3 Samoware/Milch/Brot/Heu/usw./150

»Zentrum einer Tischplatte« »a – gelb, b blau, \!/ - grün, 000 - blau, c – weiß, 00 -blau, ----grün«.11 [2 peixes – (peixe 60K.)/ Pato//3 samovares/ leite/ pão/ feno/ etc./150

»Centro de um tampo de mesa« »a – amarelo, b azul, \!/ - verde, 000 - azul, c – branco, 00 -azul, ----verde«]

A lista das entradas diárias apanhadas ao correr da pena daria só por si lugar a uma outra reflexão, como se a corrida contra o tempo pudesse ombrear com o tédio, ou com a necessidade metodológica de devolver a outrem aquela viagem que mais ninguém poderia realizar.



Figura 3: Wassily Kandinsky, *Brotsegen*, um 1889

Mas em palavras verde ainda Kandinsky um pedaço de vida-morte que o próprio artista transforma em verso, rimado na língua russa:

11 Wassily Kandinsky, WT, S. 39.

„Trauriges Geläute. Ein einfacher
Farbloser und armseliger Sarg.
Dem Sarg folgt langsam in Scharen
Das Volk. Vor dem Sarg der Pope...
Die sengende Sonne verströmt ihre Hitzestrahlen.
Doch sie wird seine erkaltete, kalte Stirn nicht wieder erwärmen.“¹²
[Triste repicar de sinos. Um simples
descolorido e miserável caixão.
Ao caixão segue-se o povo em massa
Devagar. À frente do caixão o sacerdote (ortodoxo)...
O sol crestante derrama os seus raios ardentes.
Mas ele nunca mais voltará a aquecer aquela fria fronte esfriada.]

Que melhor antídoto para a morte do que expor em poesia a sua inquestionabilidade? Nem o sol que cresta e se derrama sobre a não-vida pode à vida fazer voltar quem dela já se apartou.



Figura 4: Wassily Kandinsky, *Ludwigskirche in München*, 1908

12 Wassily Kandinsky, WA, S. 39.

2. Purificação lustral e demoníaca

“22. April 1923

Am 21. April fand der lange vorbereitete Vortrag über Schlangentänze der Siouxindianer mit Beziehungen zu der allgemeinen Verwendung der Schlangen in der kosmischen Mystik etc. statt. Patient hatte dazu ein großes Publikum geladen und für die gute Inszenierung der Lichtbilder etc. gesorgt. Der Vortrag selbst war mehr eine Plauderei im Anschluß an das Photomaterial, eine Fülle von Wissen entwickelnd aber in etwas ungeordneter Weise, die Hauptsachen zu stark mit Beiwerk umhüllt, bedeutende Gesichtspunkte nur nebenbei angedeutet, mit intim archäologischen Anspielungen, die nur ganz wenige aus dem Zuhörerkerise verstehen konnten. Dazu kam, daß das Organ des Vortragenden ruiniert und unklar ist.“¹³

[22 de Abril de 1923

A 21 de Abril teve lugar

Eis o que Ludwig Binswanger, então director da clínica psiquiátrica de Kreuzlingen na Suíça, escreveu à mão no livro de registos diários dos seus doentes, a propósito da conferência *Schlangenritual – Ein Reisebericht* proferida pelo Dr. Aby M. Warburg.

Ao seu distinto paciente, já antes seguido por outros clínicos em Hamburgo e Jena,¹⁴ o Dr. Binswanger diagnosticara, em 16 de Abril de 1921, uma esquizofrenia. Posteriormente, tendo em conta a evolução e reacção terapêuticas do paciente, e face à opinião de alguns clínicos que também o puderam observar, ou que sobre ele foram informados, entre eles Sigmund Freud,¹⁵ o director da clínica de Bellevue viria a converter o seu primeiro juízo especializado num diagnóstico mais consentâneo com o perfil patológico de Warburg: “manisch-depressiver Mischzustand”.¹⁶ Trata-se daquele desdobramento de personali-

¹³ Chantal Marazia und Davide Stimilli (Hrsg.), *Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung – Aby Warburgs Krankengeschichte*, Zürich, Berlin, diaphanes, 2007, S. 79.

¹⁴ A doença psiquiátrica de Aby M. Warburg detecta-se, de facto, em 1918, na sequência de um repentino acto agressivo com uso de pistola contra a família mais próxima, mulher e filhos e contra si próprio. O autor é então internado na clínica psiquiátrica do Dr. Arnold Lienau em Hamburgo, entre 2.11.1918 e 17.7.1919. Novo internamento terá lugar na *Psychiatrische Klinik der Universität Jena*, dirigida pelo Dr. Hans Berger, entre 9.10.1920 e 15.4.1921, até Warburg ser admitido em *Bellevue*.

¹⁵ Ludwig Binswanger discute o caso Warburg em especial com o psiquiatra Emil Kraepelin, que visita e observa o doente em 4 de Fevereiro de 1923, e através de correspondência com Sigmund Freud. Ver a este propósito Gerhard Fichtner (Hrsg.), *Sigmund Freud – Ludwig Binswanger 1908-1938*, Frankfurt am Main, 1992, S. 176. Ver também Chantal Marazia und Davide Stimilli, *op. cit.*, S. 7-13, 75-76, 280.

¹⁶ Conferir documento anamnésico sobre a história do paciente Aby M. Warburg in *Idem, ibidem*, S. 252.

dade que encontra em estados de espírito contraditórios mais ou menos frequentes o seu horizonte rítmico.



Badehaus und Privatbadezimmer im Sanatorium »Bellevue«, Kreuzlingen.

Figura 5: Badehaus und Privatbadezimmer im Sanatorium »Bellevue«, Kreuzlingen, um 1920

O erro de diagnóstico de Binswanger acabou por conter em si a possibilidade de um novo sentimento de esperança face a um leque mais restritivo de hipóteses terapêuticas.

O mérito e a abnegação com que o psiquiatra tratou Warburg foram essenciais para que este pudesse voltar a “estar de licença na normalidade”.¹⁷ O lento e árduo tratamento psicoterapêutico, a par de uma rigorosa prescrição de fármacos, ajudou Warburg a compreender mais tarde que os seus delírios, comportamentos aterrorizadores e destrutivos eram merecedores de interpretação e reconfiguração, enquanto actos de experiência ligados a um inconsciente que tinha de ser pensado como inseparável de um todo orgânico. Podemos dizer neste contexto que *Schlangenritual – Ein Reisebericht* preencheu uma etapa importante no acompanhamento de caso em que Binswanger apostou como estratégia de renascimento e estimulação da auto-confiança do seu paciente.¹⁸

Alheio, porém, a tais conjecturas e propostas de mutabilidade, e acabado de sair de uma cura de ópio,¹⁹ Warburg revela um profundo entusiasmo pela possibilidade de poder vir a recuperar à sua memória antropológica, de 23 anos antes, o que restava das experiências por si vividas em comunidades índias na região planáltica das Montanhas Rochosas.

Era seu principal objectivo fazer uma apresentação pública, que lhe permitisse provar a existência de traços comuns simbólicos entre imagens de culturas e estéticas de diferentes períodos da civilização ocidental e imagens recolhidas *in loco* de povos, cuja matriz civilizacional e cultural pagã continuava sobrevivente à beira do séc. XX. As comunidades índias que Warburg estudara viviam em comunhão quase absoluta com os princípios da Natureza e não utilizavam quaisquer meios de materialização estética, cultural ou ritualística que implicassem a representação monumental. Este fenómeno, entre outros, distinguia de um modo claro e inequívoco o comportamento observado nestas comunidades daquele que existia e continua a ser comum à maioria das culturas ocidentais.

A não fixação das diferentes formas de discurso cultural, estético, religioso e antropológico, própria das já então semi-aculturadas tribos de índios *Pueblo*,

17 Em carta a Ludwig Binswanger, datada de 18.11.1924, e já a viver de novo em Hamburgo, Warburg escreve: “Trotzdem sehe ich mich nicht etwa als absolut geheilt an; ich bin zur Normalität beurlaubt, solange ich mit unerschütterlicher Selbstkritik mir das Maß meiner beschränkten Kräfte klarmache und eine vernünftige Ruhepolitik durchführe.” In Chantal Marazia und Davide Stimilli, *op. cit.*, S. 130.

18 Ver a propósito Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions du Minuit, 2002, S. 368-381.

19 Entre 6.2.1923 e 18.3.1923, Warburg é sujeito a uma cura de ópio misturado com ruibarbo, a que pontualmente se acrescentavam veronal e dial, dois barbitúricos em uso na época. Para melhor conhecimento desta fase de tratamento do paciente Warburg ver a tabela com a dosagem diária e o correspondente relato dos médicos Ludwig e Kurt Binswanger in Chantal Marazia und Davide Stimilli, *op. cit.*, S. 76-78 und 265.

implicava perceber que embora, por um lado, esses povos não comunicassem verdadeiramente entre si, porque cada comunidade tinha a sua língua e idiosincrasias específicas, por outro lado, tornava-se evidente que a noção de objectivação de posteridade para esses grupos de autóctones tinha um fundamento semelhante. Pensar o futuro em termos de herança cultural e cosmológica queria dizer sobretudo que a transmissão de um legado afecto à tribo se constituía como prática de todos os dias e naqueles lugares onde cada um vivia com os outros. Warburg, ele próprio, nos esclarece sobre esta questão: “Uns erscheint dieses Nebeneinander von fantastischer Magie und nüchternem Zwecktu als Symptom der Zerspaltung; für den Indianer ist es nicht schizoid, im Gegenteil, ein befreiendes Erlebnis der schrankenlosen Beziehungsmöglichkeit zwischen Mensch und Umwelt.”²⁰

Em presença e em acto, qualquer representação ritualística jamais perderia a sua força e o seu simbolismo, porque continuava a corresponder a uma mesma e outra cintilação escavada e trazida dos tempos, aprendida e apreendida nas fissuras dos lugares, aguardada com êxtase sempre que dos céus trovejavam serpentes para que a terra pudesse ser arável. Cada manifestação das forças da natureza, ao tornar-se *re-presentação em acto*, abria-se a um restrito mas rico campo de possibilidades que permitia àquelas populações indígenas atribuírem à realidade invisível e inominável a marca, o símbolo, que a sua realidade concreta lhes facultava. Criadores de apelativo discurso visual e corporal singular, os índios Zuñi, Hopi ou Moki, alojados para lá da cidade de Santa Fé, em aldeias com nomes originais, como Walpi e Oraibi, cobriam os corpos com pinturas pigmentadas com as cores dos robustos e crestados planaltos abalados por tempestades de areia, trajavam palha, pele e pano em torno das cinturas, aprendiam a cruzar o movimento erótico com o movimento guerreiro, quando chegava a hora de, através de máscaras, homens serem homens e homens serem mulheres.

Assim era celebrado o tempo das colheitas ou o tempo “do grão que cresce”²¹, quando os dançarinos magicamente transformados em persona se deixavam replicar por bonecas demoníacas na mediação entre o ser humano e a natureza (*Hemis Katchinas und Manas Tanz*). Assim se praticava aquela dança ritualística em que o homem incorporava em si de forma mimética um antílope, na tentativa de não deixar que essa espécie desaparecesse para sempre (*Antilopentanz*). Assim tinha lugar no mês de Agosto e durante nove dias,²² ora

20 Aby Warburg, *Schlangenritual – Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2 1996, S. 10.

21 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, translated by Sophie Hawkes, New York, Zone Books, 2004, S. 186.

22 Ver a este propósito a minuciosa descrição do ritual e respectivas deduções sobre o comportamento dos índios Hopi em relação ao culto da serpente in Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, S. 215-228.

na aldeia de Walpi ora na aldeia de Oraibi, um ritual sem mediação em que, em conjunto, vários homens enfrentavam ao vivo mortíferas serpentes, com as quais haviam aprendido o coleante movimento reptilíneo, como gesto de cortesia e defesa. Após longa e purificadora celebração, os animais eram soltos na direcção dos quatro pontos cardiais para que como mensageiros dos homens pudessem convocar a chuva e a tempestade.



Figura 6: Hopi Indianer

3. O sol e a serpente

Nem a poesia nem a arte querem ou podem querer para si as virtualidades do real. A sua concretização é labor de quem cria com o mundo sem se ater apenas e tão só àquilo que possa vir a ser mera potência.

A suja e enlameada Wologda deu a ver a Kandinsky uma arte da cor e do traço em que estes adquiriam uma autonomia estética, sem contudo porem em causa os propósitos da sua génese: animar espaços, libertar ânimos. Mas foi naquele momento em que passava um féretro sob sol abrasador que Kandinsky venerou em inesperada experiência o ritual fúnebre que parecia vir dos confins dos tempos. Talvez que esse instante não tenha passado de um breve estímulo para um arremedo poético ainda em fermentação. Só que a alma russa e antiga do pintor não deixou de ser sensível àquele poderoso e sinistro trajecto obscuro de morte que contrastava com um sol que nessas pa-

ragens cresta a pele. Movido por um sentimento de compaixão que o fez reconhecer em outros seres humanos aquela grandeza que transita de forma natural entre mediação e acto (relação de proximidade), Kandinsky parece ter sentido a necessidade de complementar o seu poema em uma estrofe de seis versos (relação de distância) com a seguinte anotação no *Diário de Wologda*:

“Die Menge der Frauen folgt dem Sarg, und heftig weinend singen sie Klagegesänge.

Nirgends fürchtet man sich vor den Toten, sie werden im Schlitten zum Grabe transportiert (in meiner Anwesenheit aber wurden sie einfach auf Armen getragen), aber dann wird der Schlitten nach Hause zurückgebracht. In der Stadt Ustj-Sysoljsk beielt man sich, die Toten anzuschauen.”²³

A contaminação entre os dois tipos de discurso é clara e não ilude o facto de que o sentido da representatividade ritualística está e não está colado de forma inseparável ao mundo real de que nenhuma virtualidade se compadece. A memória desta cultura de sirienos e permiacos ficou para sempre arquivada naquele *quase* (Warburg chamar-lhe-á *intervalo*) que resiste em fermento, entre nexos espaço-temporais, mas que escapa à consciência. Em 1937, ainda Kandinsky tinha paciência para responder aos seus entrevistadores sobre a questão do abstracto em arte:

“Die abstrakte Malerei verläßt die «Haut» der Natur aber nicht ihre Gesetze. Erlauben Sie mir das «große Wort», die kosmischen Gesetze. Die Kunst kann nur dann groß sein, wenn sie in direkter Verbindung mit kosmischen Gesetzen steht und sich ihnen unterordnet. Diese Gesetze fühlt man unbewußt, wenn man sich nicht äußerlich der Natur nähert, sondern – innerlich – man muß die Natur nicht nur sehen, sondern erleben können. Wie Sie sehen, hat das mit dem Benutzen des «Gegenstandes» nichts zu tun. Absolut gar nichts!”²⁴

Nos *Pueblos* do Novo México o sol ainda cresta embora já não haja dançarinos como aqueles que manipulavam serpentes vivas para que do céu a água se derramasse e fizesse fértil a terra. O Palace-Hotel de Santa Fé, onde Warburg pernitoou por alguns dias no quarto 51, antes de partir para Walpi e Oraibi, não se encontra na Internet para reservas à distância. Os índios Hopi, tão aculturados como quaisquer outros, continuam a dançar em festivais para toda a América e outros continentes.

Mas no quarto 51 do Palace-Hotel, Warburg põe notas num desenho que fora feito em sua presença por dois índios. Pai e filho tinham querido ofere-

23 Wassily Kandinsky, WT, S. 43.

24 Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, herausgegeben und kommentiert von Max Bill, Bern, Benteli Verlag, 3 1973, S. 213. Trata-se de um excerto de uma entrevista concedida por Kandinsky ao negociante de arte Karl Nierendorf que representava o artista nos EUA.

cer-lhe uma evocação do cosmos. No papel, ao lado de um pequeno templo apaziguador das forças telúricas e cosmogônicas, eleva-se do nada e em direcção às alturas, uma estilizada serpente em curva e contra-curva. As suas mandíbulas dão lugar a uma seta. A serpente adquire também a simbologia de um raio. Ao ribombar dos trovões alaga-se a Terra.

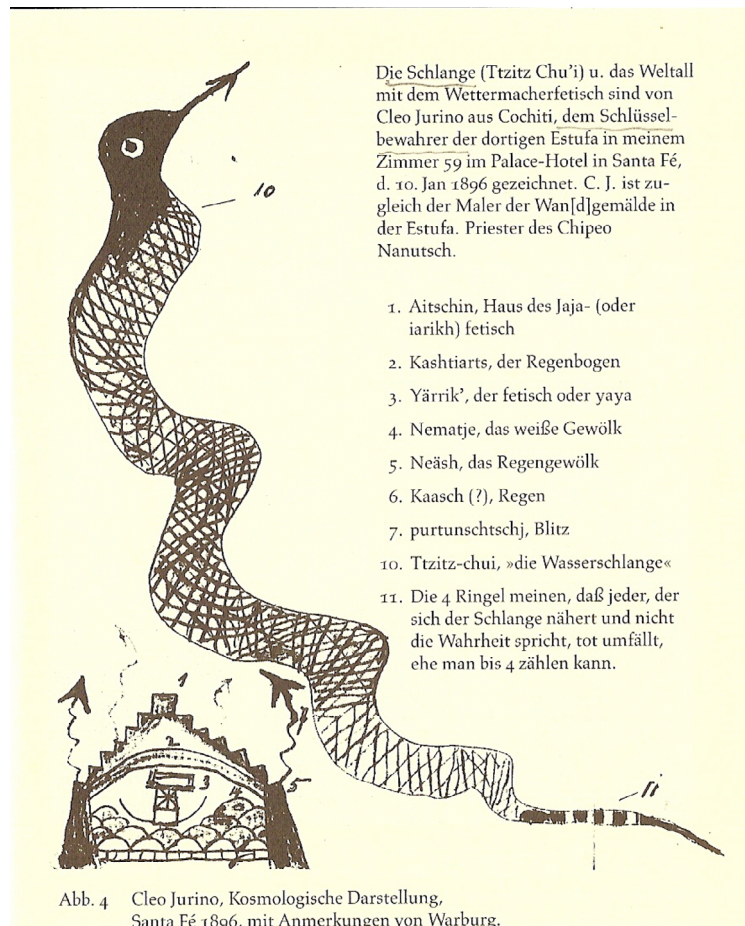


Figura 7: Cleo Jurino, *Kosmologische Darstellung*, Santa Fé 1896
Mit Anmerkungen von Aby M. Warburg

Na linguagem plástica e simbólica daqueles índios, Warburg reconheceu que a sua representatividade, para além de se rever numa cultura própria, poderia ter uma existência potenciada por uma “boa vizinhança” no seio de outras culturas.²⁵

²⁵ Na conferência proferida em Kreuzlingen, Warburg afirma neste contexto: “Das treppenförmig abgedeckte Weltenhaus und die Schlange selbst sind konstitutive Elemente in der symbolischen Bildersprache der Indianer. Es steckt – wie ich hier nur andeuten kann – in der Treppe ohne Zweifel ein panamerikanisches, vielleicht mondiales Symbol des Kosmos.” Aby Warburg, *Schlangenritual – Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2 1996, S. 16.

Foi aliás também como metodologia de trabalho que a sua viagem americana se tornou inseparável do que equivale a quê nos estudos que fez sobre culturas.

Há nas leis da natureza qualquer coisa de misterioso e sagrado que leva o ser humano a reconhecer que, em arte, o fazer valer o coração intensificante da experiência, aquela sujeição orgânica de que fala Kandinsky, contém em si também aquele outro movimento que tende para um original, como um retorno a uma matriz.



Figura 8: Andy Goldsworthy, *black river/ hard sand/ carved and dug / long hot day/ becoming cloudy*

Bibliographie

Abbildungsverzeichnis

1. Vassilii Surikov, *Ecke mit Ikonen im Bauernhaus*, 1883.
Studie für *Menshikov bei Berisov*. Aquarell. 23,8 x 33,8 cm
Staatliche Galerie Tretyakov, Moskau. Photo: I. Kozlova. 1991.
2. Bauernstube Nordrussland, um 1850
Russisches Museum, St. Petersburg
3. Wassily Kandinsky, *Brotseggen*, um 1889.
Aquarell und Bleistift, Entwurf. 18,3 x 24,6 cm
Staatliche Galerie Tretyakov, Moskau.
4. Wassily Kandinsky, *Ludwigskirche in München*, 1908
Öl auf Pappe. 67,3 x 96 cm
Sammlung Cármen Thyssen-Bornemisza
Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid.
5. Badehaus und Privatbadezimmer im Sanatorium »Bellevue«, Kreuzlingen
Universitätsarchiv Tübingen, Signatur 442/364.
6. *Passage, Purification*
Hopi Indianer, Digital composite, 1997
Victor Masayesva Jr., *Husk of Time – The Photographs of Victor Masayesva*, Tucson,
The University of Arizona Press, 2006, S. 69.
7. Cleo Jurino, Kosmologische Darstellung,
Santa Fé 1896, mit Anmerkungen von Warburg
Warburg Institute Archive, London
8. Andy Goldsworthy, black river / hard sand / carved and dug / long hot day
/ becoming cloudy
Galisteo, New Mexico
16 July 1999