

**A PINTURA ABSTRATA E SCHELLING:
ATRAVESSAR A “PELE DA NATUREZA”**

**[ABSTRACT PAINTING AND SCHELLING:
CROSSING “NATURE’S SKIN”]**

Gabriel Almeida Assumpção

Universidade Federal de Minas Gerais
Bolsista FAPEMIG

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n45ID11877>

Natal, v. 24, n. 45
Set.-Dez. 2017, p. 59-79

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



Resumo: A filosofia das artes plásticas de F. W. J. Schelling (1775-1845) é enraizada em sua filosofia da natureza, seja no postulado da natureza como produtividade, seja nos conceitos de inconsciente e desaceleração. O paralelismo entre produtividade da natureza e criação artística é base, para Schelling, de uma proposta de *mimesis* que emule a natureza não como mero produto passivo e inerte que se reproduz com fidelidade extrema, mas como força produtora, expressa pela imaginação do artista em seu trabalho de transformar a matéria. Nessa via, intérpretes como Beierwaltes, Frank e Schuback notaram afinidades entre as concepções schellinguianas e os escritos de pintores abstratos, especialmente Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Todavia, desses trabalhos, apenas o de Schuback desenvolve textualmente tal proximidade em Klee. Nossa proposta, nesse sentido, consiste em explicitar textualmente a relação entre natureza e pintura abstrata, apontando como tal vínculo norteia a crítica e reavaliação positiva da *mimesis* de Kandinsky e Klee, aproximando-os de Schelling.

Palavras-chave: Kandinsky; Klee; *Mimesis*; Natureza; Pintura; Schelling.

Abstract: Schelling's philosophy of plastic arts is deeply rooted in his Philosophy of Nature, whether in the postulate of Nature as productivity or in the concepts of deceleration and a-conscious. The parallel between Nature's productivity and artistic creation is the cornerstone of the Schellingian conception of *mimesis qua* emulation of nature as a productive force, and not a mere product. In this line of argument, some interpreters such as Beierwaltes, Frank and Schuback noticed similarities between the writings of abstract painters, particularly Paul Klee (1879-1940) and Wassily Kandinsky (1866-1944). However, only Schuback further developed a conceptual connection between Klee and Schelling based on their writings. Our proposal, in that sense, is to develop the connection between nature and abstract painting in Kandinsky and Klee, thus revealing the similarities between their tenets and Schelling's.

Keywords: Kandinsky; Klee; *Mimesis*; Nature; Painting; Schelling.

Introdução¹

A filosofia da arte de F. W. J. Schelling (1775-1845), ainda pouco estudada no Brasil e em geral, é um campo de algumas de suas contribuições mais originais, como a definição da filosofia da arte como *órganon* da filosofia (*StI*, p. 41)² e a crítica seguida de uma revalorização da *mimesis*. Beierwaltes (2001, p. 431 *et seq.*) notou origens dessa revalorização em Plotino (*EN V, 8[31]*), para quem o objeto artístico pode, para além de mera reprodução do sensível, aproximar-nos das ideias (portanto, segundo seu esquema das hipóstases, a obra de arte nos conduziria a um grau maior de realidade que o mundo natural)³. Beierwaltes notou também (2001, p. 431; 1982, p. 9), junto a outros interpretes (Frank, 1989, p. 188 *et seq.*; Leyte, 2005, p. 29)⁴, que a articulação entre natureza e arte proposta por Schelling encontra afinidades em textos de pintores abstratos do século XX, a saber: W. Kandinsky (1866-1944) e P. Klee (1879-1940).

Embora Klee (1973b, p. 3; 1973c, p. 16) possua afinidade com a tradição platônico-pitagórica e Kandinsky (1912, p. 25) assuma influência da teosofia, não há evidências textuais de uma leitura de

¹ Dedico esse texto a Marcia Schuback, em agradecimento pela correspondência sobre Schelling e pela inspiração.

² Todas as traduções dos trechos citados são de nossa responsabilidade, e as obras de Schelling serão indicadas por siglas e paginação segundo a *Edição histórico-crítica (HkA)* para os textos anteriores a 1801 ou de acordo com as *Obras Completas (SW)* para os textos posteriores a 1801 e cuja edição ainda está em andamento na *HkA*. Lista de abreviaturas: *Schelling: AD (Allgemeine Deduction des dynamischen Processes)*; *Bru (Bruno)*; *EE (Erster Entwurf)*; *IPN (Ideen zu einer Philosophie der Natur)*; *PK (Philosophie der Kunst)*; *StI (System des Transscendentalen Idealismus)*; *ÜdV (Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur)*; *WS (Von der Weltseele)*. *Kant: KU (Kritik der Urtheilskraft)*.

³ Não aprofundaremos essa importante questão para enfatizar o diálogo com a pintura abstrata e por já termos concluído um estudo sobre o tema que está no prelo.

⁴ Para Tilliette (1987, p. 90), Schelling antecipa o surrealismo, o que seria base para outra investigação.

Schelling pelos dois pintores. Não obstante, comentadores citados acima perceberam semelhanças entre teses da pintura abstrata e concepções do filósofo de Leonberg, de modo que, para Klee e Kandinsky, a imitação não realista da natureza se converte em reconstrução estética das leis internas da mesma, ao invés de representação visível do que se pode ver. Mesmo Merleau-Ponty vincula essa visão de natureza de Schelling a Paul Klee, discutindo uma de suas pinturas após ler a monografia de Will Grohmann sobre o artista (Schuback, 2013, p. 308 *et seq.*).

Entretanto, esse tema é frequentemente aludido nos intérpretes, mas não desenvolvido, sendo Schuback e Merleau-Ponty exceções. Como a filosofia deste pertence a outro contexto filosófico que o de Schelling, nosso trabalho irá se deter em Schelling e seus intérpretes (incluindo Schuback), recorrendo aos textos teóricos dos pintores abstratos em questão. Esse diálogo com textos de artistas busca conferir caráter interdisciplinar à pesquisa, enfatizando que se trata de um diálogo com a história da arte, e não com a crítica de arte, campo no qual não teríamos a capacidade de oferecer contribuições, e por esse motivo não discutiremos obras de arte específicas, como no caso de Merleau-Ponty⁵.

Uma contribuição da pesquisa será a articulação entre estética e filosofia da arte, que não são separadas em Schelling, buscando romper com um lugar comum na interpretação do filósofo segundo a qual sua obra apresentaria uma sucessão de episódios sem conexão entre si. Ao invés disso, reconhecemos com Wirth (2013, p. 322) que “a filosofia da arte de Schelling não foi uma ruptura ou mudança de itinerário em relação a sua filosofia da natureza. [...] [a filosofia da arte] era outra maneira de recuperar e de reavivar a questão da natureza”.

A escolha da pintura abstrata para o diálogo com Schelling não é arbitrária, mas baseada em extenso exame da literatura secun-

⁵ Um trabalho muito competente nesse sentido já foi realizado por Zerbst (2011).

dária e também no que os próprios escritos de Kandinsky e Klee nos permitem refletir sobre as relações entre natureza e arte. Considerando esse exame preliminar da literatura, há duas questões centrais: 1) como é a crítica de Schelling à *mimesis*, e em que sentido esse conceito é reapropriado pelo filósofo?; 2) tendo em vista a confluência entre filosofia da natureza e filosofia da arte em Schelling, é possível um diálogo de sua perspectiva filosófica com a perspectiva artística da pintura abstrata, tendo como expoentes escolhidos Paul Klee e Wassily Kandinsky? A primeira questão é respondida na primeira parte, ao passo que a segunda é respondida nas duas seguintes.

1. Natureza produtiva e plasticidade artística

O interesse de Schelling pelo problema da *mimesis* surge brevemente em seu *StI*. Nessa obra, uma das teses centrais reside na harmonia entre duas etapas da produção artística, etapas essas não cronológicas, mas simultâneas: uma é a “arte” propriamente dita, atividade consciente do artista, a outra é a “poesia”, atividade inconsciente (*bewusstlos*). A “arte” consiste no que se aprende pelo estudo, ensino e imitação dos clássicos, é a técnica que se aprende pelo esforço e que não produz estilo próprio ou originalidade. A “poesia”, por sua vez, consiste no talento artístico, o que Kant chamava gênio (*KU*, §46, p. 307), consistindo em um dom natural que não se consegue voluntariamente, mas por uma ação da natureza no artista (*StI*, p. 318). O produto artístico revela, para Schelling, uma harmonia capaz de resolver a “oposição infinita” entre consciência e inconsciente, espírito e natureza, subjetivo e objetivo, sendo modelo para os filósofos. A harmonia entre leis da natureza e leis da liberdade, para o filósofo de Leonberg (*StI*, p. 40 *et seq.*), não está no exercício da faculdade de julgar, como em Kant, mas no ato de produção artística.

A obra de arte mais perfeita é aquela que equilibra liberdade e necessidade, consciência e inconsciente, sendo que um trabalho feito apenas com técnica gera obras sem profundidade e pouco

originais, ao passo que uma obra que se guia apenas pelo talento não é apreciável por muitos, não sucedendo em constituir estilo por não poder ser imitada pelos outros artistas da mesma geração ou de gerações futuras (*StI*, p. 318). O filósofo afirma, nessa via, que o produto artístico se diferencia do produto natural porque a produção orgânica não procede da consciência, portanto, não vem de uma oposição infinita, a qual é condição do produto artístico (*StI*, p. 322). O organismo apresenta originariamente unidos consciência (em grau consideravelmente limitado) e inconsciente, algo que a produção artística só apresenta unificado após a separação. Como resultado, o produto orgânico não será necessariamente belo, uma vez que o belo se dá no ato de resolver uma contradição infinita entre natureza e inteligência, consciência e inconsciente. Não sendo a condição do belo presente na natureza, o belo apareceria nesta como contingente, a partir do que se deve explicar todo o interesse peculiar na beleza natural, não na medida em que é beleza em geral, mas na medida em que é beleza específica da natureza.

A partir disso, Schelling propõe uma inversão do que se deve entender por imitação da natureza como princípio da arte: longe de a beleza contingente da natureza fornecer as regras à arte, o que ocorre é que a arte, produzida em sua completude, é princípio e norma para o juízo acerca do belo natural (*StI*, p. 322), subvertendo Kant, para quem uma bela arte só o é na medida em que parece ser natureza (Kant, *KU*, §45, p. 306-307).

Em obras posteriores, ao falar sobre pintura, Schelling critica a concepção de arte como imitadora da natureza (*PK*, p. 360, §112, p. 586; *ÜdV*, p. 292-295), afirmando que o gênio não imita produtos naturais, mas reflete a produtividade da natureza, e que um discurso sobre as artes plásticas raramente remeteu de volta à fonte primordial da arte, contentando-se com a ideia de imitação da natureza, mas raramente com sucesso na obtenção de um conceito da essência da mesma (*ÜdV*, p. 292).

A natureza já foi considerada, por exemplo, um mero conjunto morto de objetos (aqui se entrevê uma crítica à pintura holandesa e à ideia de “natureza morta”) (*PK*, §87, p. 542-8), ou um cenário em que se dispõem objetos livremente, ou ainda mera fonte de recursos submissa ao ser humano. Apenas os investigadores que respeitam a natureza captaram-na como força primordial e potência criadora (*ÜdV*, p. 293), autossuficiente, autônoma e autárquica (*EE*, p. 81).

A filosofia da natureza ou física especulativa de Schelling é uma de suas contribuições mais valiosas por envolver tanto uma valorização da natureza⁶ quanto um diálogo com as ciências empíricas de seu tempo (*AD*, §§20-45, p. 308-341). Essa área de sua filosofia pode ser chamada mesmo um *estilo* de sua filosofia, pois a forma de escrever é bem característica: textos longos, com referências à filosofia antiga e a Kant mescladas com resultados de ciências naturais de seu tempo, especialmente da química, fisiologia, medicina, eletricidade e magnetismo.

Para o presente artigo, o que nos interessa nesse vasto campo da ocupação de Schelling⁷, além da noção de inconsciente mencionada acima, consiste na ideia de que a criação artística em seu aspecto de “poesia”, ou aspecto inconsciente, é um reflexo da produtividade da natureza, e a aspecto de “arte”, ou consciente, reflete o que Schelling chama desaceleração nessa produtividade. O primeiro texto onde Schelling elabora melhor esse problema é em *Sobre a Alma do Mundo (Von der Weltseele)* (1798), cujo título alude intencionalmente à filosofia antiga, especialmente a tradição neoplatônica. Trata-se de uma concepção de *physis* pela qual o mundo é um organismo fechado em si e autossuficiente, não preci-

⁶ Cf. Cho, 2008; Hösle, 1991; Gonçalves, 2005. Ver um contraponto original em Shaw (2016) e uma alternativa de cunho kantiano em Freitas (2013).

⁷ Por exemplo, o aspecto complexo do papel dos fenômenos eletromagnéticos e químicos na “construção da matéria” (*AD*, §§1-45, p. 297-341) e na classificação das artes plásticas (*PK*, §104, p. 569 *et seq.*) será objeto de outro estudo à parte e aqui é apenas aludido.

sando de um autor transcendente ou externo a ela, como na teleologia regulativa de Kant (*KU*, §§74-77, p. 395-409) segundo a qual é lícito concebermos, ainda que apenas como hipótese, a natureza como dotada de finalidade por parte de um Autor inteligente do mundo; concepção duramente criticada por Schelling (*IPN*, p. 94-97) por não respeitar a autonomia do mundo natural e a teleologia imanente a ela mesma⁸.

A natureza não recebe sua capacidade de autoprodução de um agente exterior a ela, mas ela mesma é um todo em si, ou como Schelling falará a partir de 1801, potência do absoluto, de modo que natureza e espírito possuem um substrato comum, o absoluto, e são expressões dele e não exteriores ao mesmo. Voltando ao texto de 1798, o filósofo fala de dois “princípios da natureza”, um dos quais é produtividade ilimitada e causa da mudança no mundo natural, e o outro é o princípio que contém essa produtividade, dando forma ao mundo orgânico e inorgânico e possibilitando a permanência em meio ao devir (*WS*, p. 68 *et seq.*). O primeiro princípio é positivo, expansivo e o segundo, negativo e de contração, só sendo a natureza cognoscível por meio da unificação dos dois princípios (*WS*, p. 77-85). Essa dinâmica de polaridades, influência neoplatônica, é marcante na filosofia da natureza e permanece uma de suas principais teses, notavelmente na ideia das forças de atração e repulsão como constituintes da matéria, tanto orgânica quanto inorgânica (*AD*, §§3-39, p. 298-333).

Jacobs (2004, p. 89 *et seq.*) observou que a produtividade da natureza, discutida por Schelling em vários escritos de filosofia da natureza após a *Weltseele* encontra ressonância na produção artística. A dinâmica de princípio positivo e negativo, ou produtividade e desaceleração (*EE*, p. 84 *et seq.*) no mundo natural é análoga à dos princípios de “arte” e “poesia” expostos acima, quando falamos do *StI*: tal como a natureza desacelera sua produtividade, resultando nas formas orgânicas e inorgânicas, o

⁸ Cf. Assumpção, 2015; Vieira; 2007.

artista contém seu impulso criativo com a forma da tradição e das escolas, resultando em uma obra de arte mais autêntica. A poesia seria o princípio positivo, que expande, e arte, o princípio negativo, que contrai, de modo que a união entre ambos os princípios atribui forma às obras de arte mais elevadas, inspiradoras de gerações.

Levando em conta a física especulativa schellinguiana, o princípio da imitação da natureza ainda teria valor, não se fosse entendida como “imitação servil” (*ÜdV*, p. 294), mas somente caso o artista aprenda a emular a natureza como força criadora (o que Schelling teria visto, por exemplo, na arquitetura e na escultura grega), não buscando retratar “fielmente” um pinheiro, por exemplo, mas sim apreender a força produtiva que permite a uma semente se tornar pinheiro, e a um pinheiro se manter como tal. Tendo em vista essa transformação da natureza mediante impulso de fantasia (Beierwaltes, 1982, p. 6-8), as obras de arte apresentam a natureza como ideal (produtividade), e não como aparece aos sentidos (produto) (*Bru*, p. 225 *et seq.*). A imitação legítima da natureza seria, desse modo, imitar a forma como ela se produz, imitar sua diferenciação interior, e não imitar as formas ou obras naturais como mera exterioridade (Schuback, 2013, p. 311). Nas palavras de Schelling, o artista “deve, portanto, distanciar-se do produto ou da criatura, mas apenas para se elevar à força criadora e captá-la espiritualmente” (*ÜdV*, p. 301).

Para Schelling, além dos artistas que pregaram o retorno à materialidade por meio da imitação da natureza, houve aqueles os quais, fixados não no conteúdo, mas na forma, pregaram o ideal da imitação do que já foi formado, por exemplo, Winckelmann, grande historiador da arte e patrono da arqueologia alemã (*PK*, p. 360). Nenhum deles, no entanto, voltou à fonte primordial da arte, a natureza e as ideias, expressões do absoluto. Schelling critica, nesse sentido, os mestres holandeses, muito atentos ao detalhe e à imitação, o que poderia ser proveitoso, no entanto, para quem faz uma descrição empírica da natureza, mas não para a arte plástica,

pois “A arte plástica tem, sobretudo, que apresentar o objeto não em sua verdade empírica, mas em sua verdade absoluta, livre das condições do tempo, em seu em-si” (PK, § 87, p. 527). Veremos, adiante, que Kandinsky também critica a ideia de imitação aos antigos, de modo que lembra a reflexão schellinguiana sobre o assunto.

No discurso de Munique e em outras obras, portanto, Schelling apresenta uma importante discussão sobre o conceito de *mimesis*, rejeitando esta como mero formalismo e imitação de formas, tratando-se, antes, da relação entre a formação e a forma, entre a produtividade e o produto, entre *natura naturans* e *natura naturata* (Schuback, 2013, p. 315).

2. Kandinsky e a “pele da natureza”

Um traço fundamental da arte moderna consiste na sua relação com a natureza (Beierwaltes, 2001, p. 431), e Kandinsky (1912, p. 3-6) se mostra, em *Über das geistige in der Kunst* (1912), um crítico da imitação na arte, seja da natureza, seja dos antigos, afirmando que o espectador de sua época buscava, nas obras de arte, mera imitação da natureza para fins práticos, como retratos. Imitar os antigos seria ilusório, pois cada período de arte produz uma arte própria, a qual nunca poderá ser repetida e, nesse sentido, um esforço para reanimar princípios da arte passados é limitado, pois é impossível nos sentirmos como os gregos antigos e termos uma vida interior como a deles. Essa crítica se aproxima da visão de Schelling (*ÜdV*, p. 295 *et seq.*) e pode ser aplicada à visão de Winckelmann acerca da imitação dos antigos.

Apesar da concepção comum na época de Kandinsky segundo a qual a arte abstrata rejeitaria a natureza, Kandinsky nega não haver relação próxima entre arte abstrata e natureza: “A pintura abstrata abandona a pele da natureza, mas não suas leis”, as leis cósmicas (Kandinsky, 1955b, p. 203). Em termos schellinguianos, ela abandona *natura naturata*, a natureza como objeto e produto, mas não *natura naturans*, a natureza como sujeito e produtividade.

Kandinsky acrescenta que a arte só apresenta valor elevado quando está em ligação direta com as leis cósmicas, sentidas apenas inconscientemente caso se aproxime externamente à natureza. Caso se lhe sinta interiormente, consegue-se vê-la como um todo (Kandinsky, 1955b, p. 203). Kandinsky não entra em detalhes sobre a noção de leis cósmicas, mas sua preocupação não é tanto com rigor conceitual, e sim com a transmissão da experiência do artista e de seu processo criativo.

Há um raciocínio que Kandinsky desmente: Apenas a natureza é capaz de fornecer estímulos ao artista e de despertar sua intuição, de modo que o pintor abstrato não se serve da natureza e quer se virar sem ela, com o que a pintura abstrata abandona a intuição do mundo natural (Kandinsky, 1955a, p. 178). Ao contrário disso, o artista transforma a natureza, moldando o exterior a partir do interior. Kandinsky afirma que o pintor abstrato, na verdade, recebe seu impulso não de uma parte da natureza (como no caso do naturalista e do realista), mas da natureza como um todo, de suas múltiplas manifestações, somadas e conduzidas à obra pelo artista (Kandinsky, 1955a, p. 180).

Um elemento interessante para se compreender a visão de *mimesis* em Kandinsky está na proximidade entre pintura e música apresentada pelo artista: a música ensina muito ao pintor, pois exprime sua subjetividade, sendo meio de expressão da vida do artista (Kandinsky, 1912, p. 37) que, para Kandinsky, não vê a imitação artística da natureza como um fim em si, mas ele busca exprimir seu universo interior. A música, nesse sentido, é algo valioso e invejado pelo pintor. A pintura deveria analisar as formas da natureza, integrando-as em suas criações, não com fins miméticos, mas com fins pictóricos (Kandinsky, 1912, p. 30 *et seq.*).

Uma consequência disso (e nesse ponto Kandinsky é mais radical na crítica à *mimesis* que Schelling) é que a pintura poderia se emancipar da natureza, tendo antecedentes em artes antigas como a persa, nas quais já se aplicou a subordinação da cor a uma forma geométrica (Kandinsky, 1912, p. 97 *et seq.*). Antecipando de

forma curiosa Mondrian (1957, p. 308 *et seq.*) e o movimento *De Stijl*, Kandinsky afirma que, se pudéssemos cortar todos os vínculos com a natureza, nossas obras seriam combinações de cores puras com formas geométricas.

Tendo visto como Kandinsky propõe ir além da pele da natureza, de sua aparência sensível, vejamos a relação entre arte e natureza em Klee.

3. Klee e a arte que “torna visível”

De acordo com Argan, dos artistas próximos de Kandinsky, apenas o pintor suíço Paul Klee (1897-1940) tinha a estatura daquele, havendo afinidade entre sua concepção de arte e a de Kandinsky (Argan, 1970, p. 12 *et seq.*; p. 146).

Um dado que nos interessa é que Klee possuía uma coleção de objetos naturais que usava no estudo da natureza, observando a aparência e estrutura dos organismos mais diversos, tendo o pintor comprado ouriços, cavalos do mar, corais e moluscos, tendo também colecionado borboletas, cristais, âmbar, quartzos e mica. O artista interessava-se em estratificação, transparência e combinação de cores (Argan, 1973, p. 24-29), e seu gosto pela investigação natural encontra eco na ideia de Schelling segundo a qual a investigação da natureza permite a apreciação integral da obra de arte e, ao mesmo tempo, o interesse pela natureza leva à arte (*PK*, p. 358 *et seq.*), o que culmina em figuras como Michelangelo, elogiado pelo filósofo por suas habilidades com desenho e estudos de anatomia (*PK*, §87, p. 530), e também Goethe (*AD*, §21, p. 310-311), famoso por seus estudos em botânica e ótica. A meta do ensino de Klee era revelar o elemento doador de vida na criação artística, pelo seu arranjo dinâmico, formulando leis de arte como regras simples, sendo a educação do artista um processo sem fim.

Klee observa que o artista buscava investigar a natureza de modo dolorosamente preciso, o que gerou como que fotos da superfície dos objetos. Klee pensa que, em seu tempo, o artista deve ser uma câmera mais complexa e rica, que não se distancia

radicalmente da natureza e se vê dentro desse todo, começando pela contemplação de suas impressões interiores, de modo semelhante a Kandinsky. Para o artista, o diálogo com a natureza permanece uma condição fundamental, uma vez que o artista, como ser humano, consiste em parte da natureza e sujeito a um em espaço natural, ainda que as formas como ele se engaja na produção artística e no estudo da natureza possam variar, tanto em número quanto em tipo, de acordo com sua visão acerca da própria posição no espaço natural (Klee, 1973e, p. 63).

A liberdade no modo como a natureza produz suas formas é fonte de aprendizado para o artista, produzindo nele a mesma liberdade profunda e lhe permitindo desenvolver seu próprio caminho (Klee, 1973d, p. 17). Há um impulso interior que leva à produção, tanto em nós quanto na natureza, e o artista inicia emulando a natureza para reconhecer sua própria criatividade a partir da atividade criadora daquela (Klee, 1970, p. 259).

A própria natureza da arte gráfica nos leva à abstração, projetando a imaginação nas formas naturais e as transformando, em uma deformação plástica que mostra a natureza como potência criativa, não mero objeto inerte, de modo que “A arte não reproduz o visível, torna visível” (Klee, 1973a, p. 76)⁹. Seguindo um caminho inferior, o artista iria ao reino do estático, produzindo formas estáticas (mímesis inferior), já o caminho mais elevado conduz ao reino do dinâmico, com formas orgânicas (Klee, 1973e, p. 66 *et seq.*).

Em um trecho que nos lembra do que Kandinsky afirma sobre a “pele da natureza”, Klee afirma que o mundo é de natureza dinâmica, e nossa existência limitada na crosta exterior da terra não deve nos prevenir de reconhecer isso (Klee, 1973b, p. 5). O material de Klee contém muitos elementos técnicos e específicos sobre o

⁹ Frank (1989, p. 188) afirma que essa frase de Klee pode ser usada como síntese do romantismo, movimento do qual Schelling era bem próximo e em que foi influente.

fazer artístico, mas em meio aos pontos mais técnicos, vemos essas reflexões sobre natureza, arte e mimesis.

Apesar das diferenças entre a prática e a teoria, Schelling, Kandinsky e Klee apresentam afinidades em suas concepções de imitação, natureza e arte. Antes da conclusão, a figura 1 segue para fins ilustrativos, mostrando como Klee transforma rosas em formas originais com o trabalho de uma nova *mimesis* já valorizada em Schelling.



FIGURA 1: *Heroic Roses*, de Paul Klee (1938)
Óleo sobre tela manchada, 68x52cm

A partir de um olhar inicial, um espectador que não conheça o nome da obra acima, “Rosas heroicas”, talvez não perceba que se trate de rosas. Após um olhar mais atento, no entanto, nota-se um elemento bem característico da rosa, o formato espiral que, somado à cor vermelha, permite ao espectador conceber que há rosas junto a formas geométricas e ao que podem ser árvores ao

fundo. Não se trata de uma reprodução fiel da natureza e seus objetos, como na pintura holandesa do século XVII, mas de uma apresentação abstrata e imaginativa da natureza, que se distancia da percepção e elabora o material com base nas formas dos objetos naturais. Tais formas, entretanto, não se reproduzem mediante um contorno fiel, mas passam por uma deformação que, embora modifique o delineamento e contorno dos objetos, ainda nos permite reconhecê-los, de modo que ainda podemos conceber há rosas no quadro. Árvores e rosas, elementos comuns no cotidiano e recorrentes nas obras de arte, são transformadas pela imaginação mediante uma deformação plástica ou arranjo dinâmico das formas, arranjo que espelha a ideia da natureza como devir auto-organizador, como dinâmica entre produtividade e desaceleração, fluxo e ato cristalizador de si mesmo.

Conclusão: de criatura a criador

A teoria da mimesis de Schelling constitui ponto culminante de sua estética, em uma harmonia entre filosofia da natureza e filosofia da arte, e nela o filósofo de Leonberg articula várias figuras da tradição filosófica, uma das quais foi brevemente mencionada aqui (Plotino) e outras que são objeto de estudos posteriores (August Schlegel, J. G. Hamann). Essas influências, por sua vez, nos remetem a um ponto interessante: ao se considerar a natureza como viva, trata-se as obras de arte como reprodutoras de um dinamismo inerente à natureza, e não mera cópia do visível. A arte plástica transforma a natureza, mas parte dela e da própria plasticidade do mundo natural, que é um devir constante, e não mero agregado de objetos estáticos. Assim, mimetizar é ver para além das aparências e apreender a potência plasmadora da *physis*, tanto no âmbito orgânico quanto no inorgânico.

Isso significa que só uma tradição filosófica que confira valor à *physis* e à possibilidade de um conhecimento não dominador do mundo permite uma imitação da natureza que a respeite e, nesse respeito à natureza, consiga transcendê-la pela via da imaginação.

Essa transcendência, por sua vez, não exclui ou subjuga a natureza, mas aprende com ela e, nesse ato de aprendizado, permite ao espírito um ato criador que, fazendo do ser humano verdadeira *imago dei*, o transporta de criatura natural a criador artístico. Nesse ponto, podemos afirmar com propriedade que Kandinsky e Klee são criadores que nos apresentaram belos mundos.

A ideia da natureza como um todo nos permite vincular dois pintores do século XX a um filósofo do século XVIII e XIX. Entretanto, esse todo não é pensado como mera soma das partes, mas como um arranjo dinâmico das mesmas, como uma *natura naturans* que transforma a si mesma e se deixa entrever nos múltiplos produtos naturais. Sendo o gênio um talento da natureza, ele porta em si o dinamismo plasmador dela.

A capacidade produtiva do artista, de um lado, é mais limitada que a da natureza, por partir de um ser finito e dependente da própria natureza, e por não ser um produto orgânico. De outro lado, o produto do artista é impregnado pela consciência, por uma atividade espiritual que a natureza só elabora de modo limitado e inconsciente. A partir dessa apropriação da capacidade produtiva da natureza de que o artista é capaz, o mundo é resignificado e aproxima os espectadores das ideias da razão, portanto, de uma contemplação do absoluto. Nesse ponto, vemos que a *mimesis*, em Schelling e na pintura abstrata, é revalorizada como capacidade de entrar em contato com a natureza para além de sua “pele”, para além das aparências, como força produtora que expressa o absoluto.

Referências

ARGAN, J. C. *L'Arte Moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1970.

ARGAN, J. C. Preface. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raplh Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973, p. 11-18.

ASSUMPÇÃO, G. A. Crítica do juízo teleológico e organismo em Kant e Schelling. *DoisPontos*. Curitiba; São Carlos, v. 2, n. 2, 2015, p. 123-135. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doiPontos/article/view/38898/26528>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

BEIERWALTES, W. Einleitung. In: SCHELLING, F. *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1982, p. 3-35.

BEIERWALTES, W. *Das wahre Selbst: Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 2001.

CHO, Young-Chun. *Natur als Subjekt: Schellings Naturphilosophie und ihre ökologische Bedeutung*. Saarbrücken: VDM (Verlag Dr. Müller), 2008.

FRANK, M. *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

FREITAS, R. Estética como ética da natureza: Kant como precursor da ética ecológica. *Revista Exagium*. n. 11, 2013, p. 29-44. Disponível em: <http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicao_Atual/Numero11/11-2.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2017.

GONÇALVES, M. Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência? In: PUENTE, F. R.; VIEIRA, L. A. (Org.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 71-90.

HÖSLE, V. *Philosophie der ökologischen Krise: Moskauer Vorträge*. München: C. H. Beck, 1991.

JACOBS, W. *Schelling lesen*. Stuttgart: Fromman-Holzboog, 2004.

KANDINSKY, W. *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*. Mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten. Dritte Auflage. München: R. Piper, 1912. Disponível em:
< <http://archive.org/details/berdas00kand> >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANDINSKY, W. Abstrakte Malerei. In: KANDINSKY, W. *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. von Max Bell. Stuttgart: G. Hatze, 1955a. p. 172-180. Disponível em:
<http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANDINSKY, W. Interview Nierendorf-Kandinsky. In: KANDINSKY, W. *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. von Max Bell. Stuttgart: G. Hatze, 1955b. p. 202-206. Disponível em:
<http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANDINSKY, W. Paul Klee. In: KANDINSKY, W. *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. von Max Bell. Stuttgart: G. Hatze, 1955c. p. 130-133. Disponível em:
<http://archive.org/stream/essberk00kand/essberk00kand_djvu.txt >. Acesso em: 12 fev. 2017.

KANT, I. *Kritik der Urtheilskraft*. In: KANT, I. *Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V*. Berlin: W. de Gruyter, 1968. p. 165-485.

KLEE, P. *Heroic Roses*. 1938. Óleo sobre tela manchada. 68 x 52 cm. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordheim-Westfallen. Disponível em:
<<http://www.abcgallery.com/K/klee/klee27.JPG> >. Acesso em: 7 mar. 2017.

KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 2: The nature of nature*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1970.

KLEE, P. *Creative Credo*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973a. p. 76-80.

KLEE, P. *Infinite natural history*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973b. p. 3-14.

KLEE, P. *On the whole idea of concept. The polarity of concepts*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973c. p.15-16.

KLEE, P. *The concept of structure in nature*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973d. p. 333-341.

KLEE, P. *Ways of nature study*. In: KLEE, P. *Paul Klee notebooks. Volume 1: The thinking eye*. Trans. Raphl Manheim. Ed. Jürg Spiller. 4th ed. London: L. Humpries, 1973e. p. 63-67.

MONDRIAN, P. Natural reality and abstract reality: an essay in dialogue form. In: SEUPHOR, M. *Piet Mondrian: life and work*. New York: H. N. Abrams, 1957. Disponível em: <<https://archive.org/details/pietmondrianlife00seup> >. Acesso em: 10 fev. 2017.

PLOTINO, Acerca da beleza inteligível (Enéada V, 8[31]). Intr., trad. anot. Luciana Gabriela E. C. Soares. *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 107, jun. 2003, p. 110-135.

SCHELLING, F. W. J. *Philosophie der Kunst*. In: SCHELLING, F. W. J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Fünfter Band. Stuttgart; Augsburg: Cotta, 1859. p. 353-736.

SCHELLING, F. W. J. *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*. In: SCHELLING, F. W. J. *Sämmtliche Werke*. Erste Abtheilung. Siebenter Band. Stuttgart; Augsburg: Cotta, 1860. p. 289-329.

SCHELLING, F. W. J. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 5. Herausgegeben von Manfred Durner. Unter Mitwirkung von Walter Schieche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1994.

SCHELLING, F. W. J. *Von der Weltseele – Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1798). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 6. Herausgegeben von J. Jantzen, Kai Torsten Kanz und Walter Schieche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2000.

SCHELLING, F. W. J. *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 7. Herausgegeben von Wilhelm Jacobs und Paul Ziche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001.

SCHELLING, F. W. J. *Allgemeine Deduction des dynamischen Processes*. In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 8. Herausgegeben von Manfred Durner und Wilhelm Jacobs. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2004. p. 273-371.

SCHELLING, F. W. J. *System des transscendentalen Idealismus* (1800). In: SCHELLING, F. W. J. *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling Historisch-Kritische Ausgabe*. Reihe I: Werke 9, Teilband 1. Herausgegeben von Harald Korten und Paul Ziche. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2005.

SCHUBACK, M. S. The eye and the Spirit of Nature: some reflections on Merleau-Ponty's reading of Schelling concerning the relationship between art and Nature. In: BURKE, P.; WIRTH, J. M. (Ed.). *The barbarian principle: Merleau-Ponty, Schelling, and the question of Nature*. New York: SUNY, 2013. p. 307-319.

SHAW, D. Z. "Animals, those incessant somnambulists": a critique of Schelling's anthropocentrism. In: MCGRATH, S. J.; CAREW, J. (Ed.). *Rethinking German Idealism*. London: MacMillan, 2016. p. 77-97.

TILLIETTE, X. *L'Absolu et la philosophie: essais sur Schelling*. Paris: PUF, 1987.

VIEIRA, L. *Schelling*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

WIRTH, J. M. The art of Nature: on the agony of the Will in Schelling and Merleau-Ponty. In: BURKE, P.; WIRTH, J. M. (Ed.). *The barbarian principle: Merleau-Ponty, Schelling, and the question of Nature*. New York: SUNY, 2013. p. 321-340.

ZERBST, A. *Schelling und die bildende Kunst: zum Verhältnis von kunstphilosophischen System und konkreter Werkkenntnis*. München: W. Fink, 2011.

Artigo recebido em 20/04/2017, aprovado em 11/06/2017