MARIT SCHEIBE

O que move o mundo e o que o mantém unido

Sobre o Esoterismo na Arte Abstrata

São Paulo, 2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Julio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

MARIT SCHEIBE

O que move o mundo e o mantém unido

Sobre o Esoterismo na Arte Abstrata

São Paulo
2023

MARIT SCHEIBE

O que move o mundo e o que o mantém unido

Sobre o Esoterismo na Arte Abstrata

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.
Área de concentração: Artes Visuais
Linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo
Coorientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S318q Scheibe, Marit,

O que move o mundo e o que o mantém unido : sobre o esoterismo na arte abstrata / Marit Scheibe. -- São Paulo, 2023.

150 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo.

Coorientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Arte abstrata. 2. Arte e sociedade. 3. Ciências ocultas. 4. Artistas - Narrativas pessoais. I. Romagnolo, Sergio Mauro . II. Spaniol, José Paiani. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 709.04052

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARIT SCHEIBE

O QUE MOVE O MUNDO E O QUE O MANTÉM UNIDO
Sobre o Esoterismo na Arte Abstrata

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Tese aprovada em: 27/06/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo
IA – Unesp – Orientador

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
IA – Unesp - Coorientador

Prof. Dr. Pelópides Cypriano de Oliveira
IA – Unesp

Prof. Dr. Sérgio Niculitcheff
IA – Unicamp

Prof. Dr. Mauro Ramiro
USP

AGRADECIMENTOS

Andrea D´Angelo
Andrea von Homeyer
Anésio Pereira
Aline Yumi Inoue
Barbara Goedhart
Beatriz Seignemartin
Claudio Pastore
Débora Castro
Débora Fernandes Medeiros
Denise Seignemartin
Edinilsa Oliveira Mendes
Elisete Vasconcelos
Fabio Akeo Maeda
Flávia Toyama
Gabriela Guenther
Isabele Vicchi Gonçalves
João Aquino
Johannes Zwipp Meiron
José Leonardo do Nascimento
José Paiani Spaniol
Julia Hartkemeyer
Julio Zwipp Meiron
Luiza Helena da Silva Christov
Marcel Morais
Marcela Ravena Pinheiro
Maria Lina Lira Cunha Scheibe
Maria Vargas
Mario Ramiro
Margarete das Dores
Nil Orfeo Scheibe
Pélopidas Cypriano de Oliveira
Raphael Vasconcelos Balboni
Rodrigo Pereira
Sérgio Mauro Romagnolo
Sérgio Niculitcheff
Tobias Hartkemeyer
Valdir Heitkoeter de Melo Júnior
Vera Koppehel
Victor Sécoli
Vital Balboni
Wilson Luiz de Souza

Apesar da ordem alfabética objetiva dos agradecimentos, gostaria de destacar em especial e de coração Raphael Vasconcelos Balboni, administrador da UOAEI, Elisete Vasconcelos e Vital Balboni – as três pessoas maravilhosas que tornaram minhas vivências em São Miguel Arcanjo possíveis.

RESUMO

A pesquisa desenvolve o tema do esoterismo na arte e na arte abstrata. Ela mostra como o esoterismo influenciou artistas no seu processo de criação, principalmente entre os séculos 19 e 20. Com essa base, a tese abre uma perspectiva para a compreensão da Escultura Social desenvolvida pelo artista Joseph Beuys na década de 60 do século passado. A Escultura Social requer outras ferramentas, outros sentidos de percepções, tateando ao seu redor para desenvolver o trabalho artístico por uma arte viva pela vida. A Escola Bauhaus, em Weimar, na Alemanha do início do século 20 é um lugar importante nesse contexto e recebe especial atenção. A pesquisa evidencia como seus professores buscavam a expansão do próprio ser humano para o processo de criação através do ensino. A tese traz relatos sobre vivências artísticas da autora entre 2019 e 2023, e suas criações em torno da Escultura Social.

Palavras Chave: Arte Abstrata; Bauhaus; Escultura Social; UOAEI

ABSTRACT

The research develops the theme of esotericism in art and abstract art. It shows how esotericism influenced artists in their creation process, mainly between the 19th and 20th centuries. Based on this, the thesis opens a perspective for the understanding of Social Sculpture developed by the artist Joseph Beuys in the 60s of the last century. The Social Sculpture requires other tools, other senses of perception, groping its surroundings to develop the artwork for an art made alive by life. The Bauhaus School in Weimar, Germany, in the early 20th century is an important place in this context and receives special attention. The research shows how its teachers sought the expansion of the human being itself for the creation process through teaching. The thesis reports on the author's artistic experiences between 2019 and 2023, and her creations around Social Sculpture.

Keywords: Abstract Art; Bauhaus; Social Sculpture; UOAEI

LISTA DE IMAGENS:

1. p.1 e p.7 do caderno de notas de Kandisnky. p. 33
2. p. 21 do manifesto do Cavaleiro Azul. p. 35
3. p. 22 do manifesto do Cavaleiro Azul. p. 35
4. Placa 11 do livro Thought Forms. p. 37
5. Quadro com círculo. p. 40
6. Composição VII. p. 40
7. Cadeira Africana. p. 44
8. A casa de Morte da Mulher. p. 44
9. Manifesto e programa da Bauhaus. p. 47
10. Anotações do diário de J. Itten. p. 53
11. Anotações do diário de J. Itten. p. 53
12. Anotações do diário de J. Itten. p. 53
13. Anotações de J.Itten. p. 54
14. Anotações de J. Itten. p. 54
15. Anotações de J. Itten. p. 54
16. Anotações de J. Itten. p. 54
17. Anotações de J. Itten. p. 54
18. Anotações de J. Itten. p. 55
19. Anotações de J. Itten. p. 55
20. Anotações de J. Itten. p. 55
21. Anotações de J. Itten. p. 55
22. Anotações de J. Itten. p. 55
23. Retrato de Gertrud Grunow. p. 56
24. Esboço para o curso introdutório da Escola Bauhaus. p. 61
25. Fotografia das noites da Bauhaus. p. 62
26. Fotografia das noites da Bauhaus. p. 62
27. Fotografia das noites da Bauhaus. p. 62
28. Convite para uma das noites da Bauhaus. p. 62
29. Carta original para Rudolf Steiner. p. 63
30. Retrato da Georgiana Huoghton. p. 68
31. Capa do catálogo da exposição. p. 69
32. O Abrigo do Altíssimo. p. 69
33. Flor de Samuel Warrand. p. 70
34. O crescimento espiritual de Annie Mary Howitt Watts. p. 70

35. Retrato de Hilma af Klint. p. 71
36. Grupo IX/UW Nr. 2 . p. 74
37. Nr. 2, série 7 . p. 74
38. Grupo V, Nr. 10 . p. 74
39. Retrato de Emma Kunz. p. 75
40. Emma Kunz na sua mesa de trabalho. p. 78
41. Work No. 003. p. 78
42. Work No. 140. p. 78
43. Work No. 172. p. 78
44. Mapa topográfico de São Miguel Arcanjo, p. 85
45. Membran Art I . p. 87
46. Membran Art II . p. 87
47. Membran Art II . p. 87
48. Membran Art III . p. 88
49. Membran Art III . p. 88
50. Dinamizando para a horta. p. 88
51. Aplicando preparado. p. 89
52. Carrapatos queimados. p. 92
53. Barril com água. p. 92
54. Vortíce no Barril. p. 92
55. Anotações sobre o espaço UOAEI. p. 98
56. Afazeres para a UOAEI. p. 99
57. Marcas de identidade. p. 99
58. Constelação de folhas. p. 100
59. Cabeça de peixe. p. 100
60. Abacaxi e Victória Régia. p. 101
61. Parque do Zizo. p. 101
62. Reflexões sobre Hexágonos com abelha, pele de cobra e celulas neurosensoriais. p. 102
63. Xangô e Mercúrio. p. 102
64. Mirra, Incenso, Ouro. p. 103
65. Cristal e os quatro elementos. p. 103
66. Rúcula e anotações. p. 104
67. Terapia de luz colorida. p. 104
68. Etérico Astral e Preparados. p. 105
69. Sacrifício. p. 105

70. A Dom e os quatro elementos. p. 106
71. Lichieira em flor na UOAEI. p. 106
72. Cambuçara. p. 107
73. Purpur Verde. p. 108
74. Cabraboi. p. 109
75. Carombo. p. 109
76. Cachoeira por planos coloridos. p. 110
77. Preto e Branco. p. 110
78. Patê e Pão. p. 111
79. Anotações de um sonho. p. 111
80. O cristal da vida. p. 112
81. Amora. p. 112
82. Café e UOAEI. p. 113
83. Penas coladas sobre papel. p. 113
84. Diário setembro 2019. p. 114
85. Sol e Lua. p. 114
86. Tradução. p. 114
87. Preparados 500 e 501. p. 115
88. Tradução. p. 115
89. Brasa da Vida. p. 115
90. Tradução. p. 115
91. Maria Thun e eu. p. 116
92. Tradução. p. 116
93. Terra, água, luz, ar, calor, fogo. p. 117
94. Tradução. p. 117
95. Fujo 2019. p. 117
96. Micael. p. 118
97. Capibajuba. p. 118
98. Humanismo Logosófico. p. 119
99. Silício e Cálcio. p. 119
100. Pigmentos de terra da UOAEI. p. 123
101. Utensílios de preparo. p. 123
102. Galpão Virgem. p. 124
103. Limpeza – Ocupação. p. 124
104. Pintura – Ocupação. p. 124

105. Utopia. p. 124
106. Ocupação do galpão para o Instituto. p. 125
107. Ocupação do galpão para o Instituto. p. 125
108. Ocupação do galpão para o Instituto. p. 125
109. Ato da fundação, 28. 11. 2019. p. 126
110. IEAOU, 28.11.2019. p. 126
111. Ata da Assembleia. p. 127
112. Estatuto do Instituto. p. 127
113. Cartaz ASCO. p. 129
114. Carta Aberta ASCO. p. 129
115. Alquimística. p. 129
116. Lista de culturas. p. 130
117. Opoca no IEAOU. p. 131
118. Antropos. p. 131
119. Eutribo. p. 131
120. O mural do IEAOU. p. 132
121. Pintura Mural. p. 132
122. Pintando. p. 132
123. Detalhe da pintura. p. 132
124. Pasto Apícola da Mata Atlântica. p. 138
125. Ninho Jataí. p. 138
126. Every Woman is an artist. p. 139
127. Marit Scheibe. p. 139
128. Instalação Sangue – Mel. p. 140
129. Uma das caixas da Apis Mellifera. p. 140
130. Um pote de Geléia Royal para a rainha. p. 140
131. Pote da geléia Royal. p. 141
132. Marit Scheibe Artista -Apicultora - Educadora. p. 141
133. Favos de mel. p. 141
134. Apiário no Parque do Zizo. p. 142
135. Apiário no Parque do Zizo. p. 142
136. Embalagem do Mel. p. 142
137. Embalagem do Mel. p. 142
138. Embalagem do Mel. p. 142
139. Embalagem do Mel. p. 142

SUMÁRIO

1. Introdução ..... **p. 17**

2. Esoterismo como objeto de pesquisa na academia

Entre Luz e Escuridão ..... **p. 23**

2.1. O Pensar esotérico e a Arte Moderna ..... **p. 30**

2.2. Escola Bauhaus ..... **p. 43**

2.3. Bauhaus e seus Professores ..... **p. 50**

2.4. Worldreceivers – Receptoras de mundos ..... **p. 65**

3. O *Ainda* Não ..... **p. 83**

3.1. O Espaço do Coração - O Ainda Não ..... **p. 83**

3.2. Vivências entre 2019 - 2022 ..... **p. 90**

4. Fundação do Instituto IEAOU ..... **p. 123**

4.1. Modelar é um processo escultórico – Escultura Social ..... **p. 135**

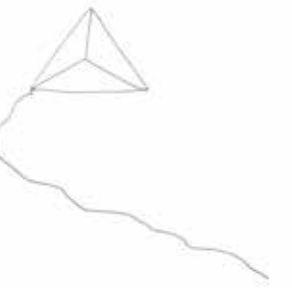
5. Considerações Finais ..... **p. 143**

Referências ..... **p. 147**

1. Introdução

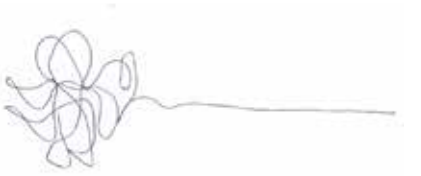
Apresento minha tese de doutorado organizada em três partes, inspirada na *Teoria de Arte* desenvolvida por Joseph Beuys (1921-1986) e observada na natureza viva das substâncias.

Imagem do tetraedro:



Ela consiste numa parte teórica na qual eu trago referências históricas e bibliográficas sobre o assunto. A maioria das referências mencionadas colecionei de catálogos de exposições de artes, do período entre 1986 e 2020. É a imagem fornecida pelo contexto da história e da crítica da arte, para desenvolver um fio de pensamentos sobre o Esoterismo na arte. Nesta parte descrevo de que maneira o Esoterismo, como objeto de pesquisa, entra na academia. De certa forma, desenvolvo um ponto de partida e mostro como o pensar esotérico influencia o processo criativo na Arte Abstrata.

Imagem do caos:



Esta contém um relato sobre as minhas experiências artísticas entre 2019 e 2023. É uma parte mais individual, viva, íntima e em movimento.

Imagem do coração:

Desenhos e imagens registram meu trabalho entre pensamento teórico sobre o assunto da minha tese e a vida real no sítio biodinâmico UOAEI em São Miguel Arcanjo.

Depois da minha dissertação de mestrado sobre as lousas e desenhos do artista alemão Joseph Beuys, surgiu a pergunta sobre o Esoterismo na Arte, principalmente na Arte Abstrata, na virada do século XIX para o século XX.

Logo a Escola de arte alemã Bauhaus se destacou nas minhas leituras, tendo em vista a celebração de seu centenário, em 2019. A Bauhaus estava sendo homenageada mundialmente na área das artes.

Mas o que de fato era a Escola Bauhaus nos seus primeiros anos de existência? O que ela pretendia? Quem foram seus professores?

Para a elaboração da minha tese de doutorado realizei a pesquisa bibliográfica na Biblioteca Universitária Estadual da Saxônia, em Dresden, Alemanha, de fevereiro a julho de 2019. Visitas para arquivos em Weimar e Dresden serviram como base para o trabalho posterior.

Ler e folhear o original do manifesto do "Cavaleiro Azul" (*Der blaue Reiter*) com luvas de algodão e temperaturas controladas foi inesquecível. Dessa pesquisa bibliográfica surgiu uma coleção de pensamentos obtidos pelas leituras diárias, encontros com pessoas e conversas. Ela é um tipo de diário que materializou meu caminho.

Ainda na biblioteca me ocorreu muitas vezes a imagem da abelha que colhe das flores o néctar e, de volta à sua colônia, passa para outra abelha o que colheu. Assim o néctar passa de abelha para abelha e é colocado depois nos favos como mel, o seu alimento. Para proteger a substância do mel nos favos, a abelha fecha cada favo com uma fina camada de cera.

Minhas leituras dos livros, juntando o conhecimento que, como néctar, passo adiante em conversas com pessoas e se condensa como alimento no favo do doutorado pode ser uma analogia dessa imagem.

Após o meu retorno para o Brasil, iniciei minha residência no sítio biodinâmico UOAEI, em São Miguel Arcanjo, no sul do estado de São Paulo.

Lá eu experienciei a vida com a terra, a vida com pessoas humildes que vivem da agricultura. A biblioteca se transformou e se ampliou em saberes e sabores da vida das pessoas. No sítio UOAEI me aprofundei no olhar das plantas, iniciei um jardim com plantas medicinais e alimentos em geral e pratiquei a agricultura biodinâmica.

Numa caixa vazia na varanda da UOAEI entrou um enxame de abelhas que foi minha maior companhia ao longo dos próximos dois anos e meio por lá. Acordar ouvindo o som delas,

sentindo o cheiro de cera e mel foi algo único! Observei todos os dias o comportamento delas, quando pessoas chegavam ao sítio. Sempre uma aventura, pois nem sempre elas simpatizavam com o cheiro e o tom da voz das pessoas.

Observava seu voo para a floresta e as flores no jardim e iniciei o estudo sobre as abelhas. Conheci apicultores de São Miguel Arcanjo e realizei viagens a diversos apiários na região da Mata Atlântica.

Em março de 2020 a Covid 19 trouxe muitas incertezas e inseguranças para o bairro onde eu vivia e para a vida em geral.

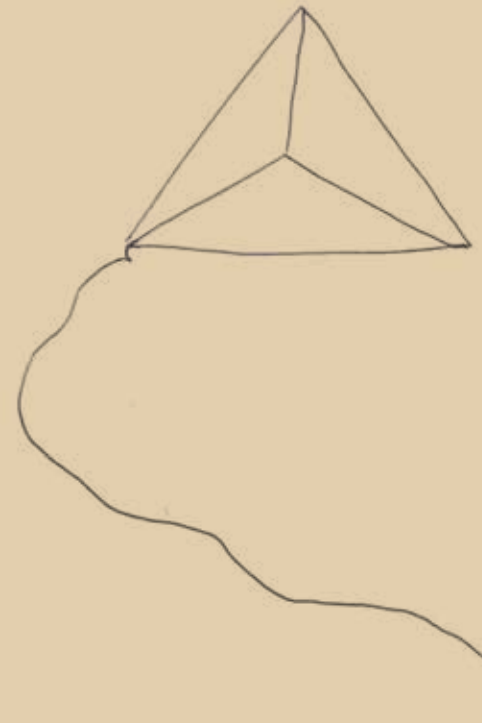
A minha pergunta de doutorado "O que move o mundo e o que o mantém unido?" recebia neste momento a resposta nas relações, nos encontros e nas atitudes entre as pessoas, mesmo com 'lockdown' pronunciado oficialmente.

O que move o mundo e o que o mantém unido - sobre o Esoterismo na Arte Abstrata é o título da minha tese. Inspirei-me no monólogo do Fausto, de Johann Wolfgang von Goethe: Mefisto, onde, refletindo sobre si próprio, se faz esta pergunta.

Elaborar uma tese de doutorado com esse assunto no meio do caos mundial foi uma vivência muito forte. Um privilégio de certa maneira, algo que me mantinha na razão da existência daquilo em que eu estava acreditando.

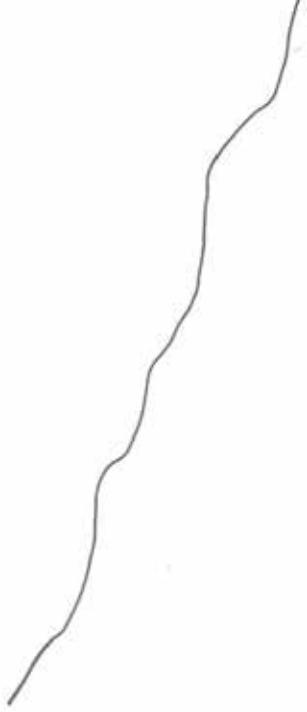
Sem internet e telefone, mergulhei no mundo real do campo, numa época em que tudo estava se especializando para o modo virtual.

O trabalho com as questões que se apresentavam ali naquela região de São Miguel Arcanjo, na Serra de Paranapiacaba, onde o sítio é localizado, foi um ponto de partida para o trabalho artístico desenvolvido em seguida. Ele se dava por várias pessoas, formando uma egrégora de calor e de atuação a partir de um ideal que une pessoas e a mantêm.



O que é a razão se define por si –
isto é, o programa de filosofia crítica –
o Outro é apenas o Outro, o irracional, uma mistura nebulosa.
(NEUGEBAUER-WÖLK; GEFFARTH; MEUMANN, 2013, p. 11, tradução da autora)[1]

[1] Orig.: "Was Vernuft ist, definiert sich selbst – das ist das Programm der kritischen Philosophie - das Andere ist nur das Andere, das Irrationale, ein wolkiges."



2. Esoterismo como objeto de pesquisa na academia

Entre Luz e Escuridão

Logo nas primeiras pesquisas bibliográficas realizadas na biblioteca universitária de Dresden em 2019, na Alemanha, um livro chamado *"Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne" (*Século das Luzes e Esoterismo: caminhos para a Modernidade) de 2013 esclarece sobre a pesquisa acadêmica do Esoterismo como objeto de pesquisa.

Este livro é um resultado de um grupo de pesquisadores acadêmicos e contém três volumes: o primeiro se ocupa com textos esotéricos do século XVIII, o segundo se destina aos do século XVIII para trás, levantando correntes espirituais desde do início do período moderno, enquanto o terceiro foca seu olhar para a modernidade e tenta clarear a influência do Esoterismo a partir da *Aufklärung* (Iluminismo) alemã no século 18 para o período que o sucede na cultura ocidental.

Como o texto aqui pretende mostrar as influências esotéricas para a Arte Abstrata e para a arte em geral, ou seja, da arte na modernidade e contemporâneidade, o estudo do terceiro volume deste livro revelou conhecimentos e dados interessantes para a presente pesquisa. É este volume que oferece suas contribuições ao texto que se segue.

Foi o século XVIII, chamado de *Siècle des Lumières,* sobre o qual os pesquisadores se debruçaram e foi também este sobre o qual os contemporâneos se colocaram 'a cima' de séculos passados, definindo com a luz da consciência o turvo e sombrio da inconsciência. Em linhas gerais: Kant (1724–1804) versus Goethe (1749–1832).

Com isso abriu-se um caminho de dualidade

> Isto significa que o próprio Iluminismo tardio não apenas viu o início da estilização geral da própria maneira de pensar e viver como o epítome da civilização racional, mas também o esforço para justificar explicitamente isto de forma sistemática contrastando a própria racionalidade com a irracionalidade do Outro, do pensamento preconceituoso, da superstição e da paixão. (NEUGEBAUER, 2013, p. 7, tradução da autora) [2]

[2] Orig.: "... Das heißt: In der Spätaufklärung selbst beginnt nicht nur die generelle Stilisierung der eigenen Denk- und Lebenshaltung zum Inbegriff vernünftiger Zivilisation, sondern auch das Bemühen darum, dies explizit systematisch zu begründen, indem man der eigenen Rationalität die Irrationalität des Anderen, von Vorurteilsdenken, Aberglauben und Schwärmerei, gegenüberstellte."

De qual racionalidade se fala? Como se define a razão? De que forma lida-se com o irracional? Qual espaço o irracional tem? O que é irracional?

A revolução industrial, a máquina, a velocidade, o "avanço" todo no setor da economia e do trabalho empurraram o irracional e o turvo, aquele lado do ser humano desconhecido pela população em geral para um lugar "outro", talvez como um típo de apêndice.

No contexto da exposição recente sobre o "Espiritual na Arte" que aconteceu no museu de Tel Aviv entre agosto de 2019 e fevereiro de 2020 essa dualidade foi observada da seguinte maneira

> Enquanto o homem for percebido como material, a cultura como um jogo de poder, a história como um processo de opressão econômica, os anseios do coração como uma luta sobre os meios de produção, a sociedade como um mecanismo darwinista, a arte como riqueza simbólica, o espiritual como uma descrição sem sentido e o ser humano como uma espécie de sentimento - todas as questões centrais, através das quais a arte e a cultura podem cumprir seu papel como uma extensão do alcance da consciência e da profundidade da essência humana, permanecerão de lado. (TEL AVIV MUSEUM OF ART, 2020, p. 94, tradução da autora)[3]

[3] Orig.: "As long as man is perceived as material, culture as a power game, history as a process of economic oppression, the heart´s yearnings as a struggle over production means, society as a Darwinist mechanism, art as symbolic wealth, the spiritual as a senseless description and the human as a kind of sentiment - all central questions, through which art and culture can fulfil their role as a content extension of consciousness´range and the depth of human essence, will remain set aside."

Nomes como Carl Gustav Jung (1875–1961) e Siegmund Freud (1856–1939) se aprofundam com seus estudos neste apêndice humano do qual o texto fala anteriormente.

Surge então a dualidade humana, como Luz e Escuridão. E dessa dualidade surge, nos anos 1920, o conceito das "Fomas de Pensar", as quais podem ser colocadas em oposição com outras formas de pensar.

O filósofo Ernst Cassirer (1874–1945) introduziu este conceito pela primeira vez no debate em seu tempo, em uma palestra do círculo de Warburg em Hamburgo; isso foi em 1921.

Em 1925 aparece o segundo volume, dedicado ao pensar mítico. Nesta fenomenologia do mito, Cassirer prentendia decifrar o mito como forma de pensar.

Segundo o texto *"Aufklärung und Esoterik"* (Iluminismo e Esoterismo), Cassirer entendia por igual os termos "mito" e "magia", ambos os conceitos aparecem como sinônimos em seu texto. O filósofo compreende qualidades da coincidência, da participação de todas as forças do cosmos e um conceito de causalidades.

Cassirer reaproxima a Escuridão à Luz com seu trabalho e escreve em seu livro sobre o pensar mítico

> Assim como a peculiaridade do conceito mítico de causalidade talvez possa ser mais claramente visualizada na estrutura da astrologia, também a tendência especial do conceito mítico de propriedades emerge mais claramente quando se considera a estrutura da alquimia. A relação entre alquimia e astrologia, que pode ser traçada ao longo de sua história, encontra aqui sua explicação sistemática; ela se baseia no fato de que ambas são apenas duas expressões diferentes da mesma forma de pensar, do pensamento místico-substancial da identidade. (CASSIRER, 2010, p. 50, tradução da autora) [4]

[4] "Wie man sich die Eigenart des mythischen Kausalbegriffs vielleicht am klarsten am Aufbau der Astrologie vergegenwärtigen kann, so tritt die besondere Tendenz des mythischen Eigenschaftsbegriffs am deutlichsten heraus, wenn man die Struktur der Alchemie ins Auge fasst. Die Verwandtschaft zwischen Alchemie und Astrologie, die durch ihre ganze Geschichte hindurch zu verfolgen ist, findet hier ihre systematische Erklärung; sie beruht zuletzt darauf, dass beide nur zwei verschiedene Ausprägungen derselben Denkform, des mystisch-substantiellen Identitätsdenkens sind."

Os autores do texto *"Aufklärung und Moderne"* (Iluminismo e Modernismo) afirmam que os trabalhos do círculo de Warburg, em especial os trabalhos de Aby Warburg relacionado à astrologia, têm sido uma grande influência para a compreensão do pensar mítico-mágico na história da arte.

A expulsão dos estudiosos judeus da Alemanha a partir de 1933 atrapalhou a recepção da obra de Cassirer e Warburg. Na França isso foi bem diferente. O filósofo Maurice Merleau -Ponty publicou, em 1945, sua "Fenomenologia da Percepção" na qual ele se liga claramente à obra de Cassirer e aprofunda o olhar da percepção.

Cassirer escreve 1923 em seu prefácio da "Filosofia das Formas Simbólicas" que sua meta era

> (...) distinguir as diferentes formas básicas de "compreensão" do mundo e compreender cada uma delas o mais nitidamente possível em sua tendência peculiar e em sua forma espiritual peculiar. (CASSIRER, 2010, p. 7, tradução da autora)[5]

[5] "... die verschiedenen Grundformen des ´Verstehens´ der Welt bestimmt gegeneinander abzugrenzen und jede von ihnen so scharf als möglich in ihrer eigentümlichen Tendenz und ihrer eigentümlichen geistigen Form zu erfassen"

Mais tarde, em 1932, Cassirer usa o termo *Formas de Pensar* para o termo da *Aufklärung* (Iluminismo).

> Nesta perspectiva, o "Iluminismo" não é diretamente idêntico à época que lhe dá o nome, mas é entendido como uma "forma específica de pensamento" que está em um confronto de princípios, que aparece, por exemplo, na metáfora contemporânea de luz versus escuridão. Neste entendimento, o Iluminismo, como época, é uma época de confronto, uma "luta contra idéias obscuras e confusas", que encontra expressão na dicotômica justaposição do "Iluminismo" e do "Contra-iluminismo". Os defensores desta abordagem reconhecem assim certamente a resistência e persistência das forças que compreendem, por oposição à razão. (NEUGEBAUER, 2013, p. 9, tradução da autora)[6]

Em uma passagem muito sensível e perspicaz, Neugebauer traz a seguinte observação

> Entretanto, a afirmação da razão não é mais o caminho direto para uma modernidade positivamente iluminada, mas, pelo contrário, o caminho errado, que descreve uma história da perda do "Outro" com conseqüências que ainda hoje são imprevisíveis. Seguindo o trabalho inicial de Michel Focault, entre outros, o estabelecimento do pensamento racional no século XVIII está ligado aqui à implementação de uma nova ideologia de dominação, que trouxe novos potenciais de poder e opressão. Este segundo modelo de funcionamento dualista compreende assim o Iluminismo principalmente como um déficit. O que ambos os modelos têm em comum, entretanto, é que os opostos, ou seja, a razão e seu "outro", são irreconciliavelmente opostos um ao outro. (NEUGEBAUER, 2013, p. 10, tradução da autora)[7]

A perda do "outro" em nós, com o peso da razão, desconecta o ser humano de si e do outro e, neste abismo latente, os artistas criam e recriam seu trabalho. E, com isso, nos mostram sua afirmação da existência do "outro" como obra através da qual o observador consegue acessar novamente seu "outro" em si, ou, "o outro" no outro. O mergulho, seja como for, é necessário, é a única forma de se conectar por inteiro ao ser humano.

A partir dos anos 90 do século XX, agora dentro das universidades europeias, tenta-se superar o surgimento desse antagonismo através da consideração do ser humano como um todo.

Observa-se o crescimento de matérias relacionadas a antropologia, como a fisiologia das percepções, a crítica dos sentidos ou a valorização das paixões, questões ligadas ao tema do corpo, da fisis e da psicologia, como Neugebauer observa

[6] Orig.: "`Aufklärung´ ist in dieser Perspektive nicht unmittelbar identisch mit dem nach ihr benannten Zeitalter, sondern sie wird als spezifische ´Denkform´ begriffen, die in einer prinzipiellen Auseinandersetzung steht, welche etwa an der zeitgenössischen Metapher von Licht versus Dunkel ablesbar erscheint. Aufklärung als Zeitalter ist in diesem Verständnis eine Epoche der Konfrontation, ein „Kampf gegen die dunklen und verworrenen Vorstellungen", was in der dichotomischen Gegenüberstellung von ´Aufklärung´ und ´Gegenaufklärung´ seinen Ausdruck findet. Die Verfechter dieses Ansatzes erkennen also durchaus die Resistenz und Persistenz derjenigen Kräfte, die sie als der Vernunft entgegengesetzt verstehen."

[7] Orig.: "Die Durchsetzung der Vernunft ist nun aber nicht mehr der direkte Weg in die positiv aufgeklärte Moderne, sondern im Gegenteil, der falsche Weg, der eine Verlustgeschichte des ´Anderen´ mit bis heute unabsehbar schwerwiegenden Folgen beschreibt. In Anknüpfung u.a. an die frühen Arbeiten Michel Focaults wird die Etablierung vernünftigen Denkens im 18. Jahrhundert hier mit der Durchsetzung einer neuen Ideologie der Herrschaft verbunden, die neue Macht- und Unterdrückungspotentiale hervorgebracht habe. Dieses zweite dualistisch operierende Modell begreift Aufklärung also vor allem als Defizit. Gemeinsam ist beiden Modellen indes, dass sich die Gegensätze, also Vernunft und ihr ‚Anderes', unversöhnlich gegenüberstehen."

> A fim de superar este antagonismo e fazer melhor juízo sobre as ambivalências inconfundíveis do Iluminismo, um conceito integrador do Iluminismo tem sido cada vez mais discutido desde os anos 90. De acordo com a reviravolta antropológica nos temas de estudos culturais da época, o foco inicial era sobre temas antropológicos, como a fisiologia da sensação, a crítica dos sentidos ou a revalorização das paixões - em outras palavras, a questão da corporeidade, da física e da psicologia. (Ibd. p. 10, tradução da autora) [8]

A autora segue em seu texto

> Este programa foi implementado em estudos sobre o pensamento teosófico e neo-platônico do século XVIII, sobre a persistência de elementos do hermetismo primitivo, como o modelo do microcosmo-macrocosmo, o pensamento analógico, as idéias da cadeia do ser, o arrebatamento e a visão espiritual, a fisionomia e o mesmerismo, para citar apenas algumas palavras-chaves. Estes elementos foram observados de forma isolada e não como parte de uma interrelação receptiva. (Ibd. p. 10, tradução da autora)[9]

Pode-se dizer que entre a luz como razão e o "outro" como escuridão, ou algo turvo, surge na pesquisa acadêmica o interesse pelo esoterismo.

Não é a intenção do presente trabalho iluminar o turvo. As raízes do lótus sempre estarão nas águas barrentas e na lama, alimentando a parte da flor que recebe, entre luz e escuridão, suas forças vitais. Mas o trabalho será um convite de mergulho até o turvo, para conhecer este "outro" lado da Arte Abstrata, esse lado que a razão engole

> A ligação entre a espiritualidade e a arte era considerada um dado adquirido até a invenção do secularismo. Foi somente com o conceito em desenvolvimento de que o homem e o mundo não são nada além de uma ocorrência materialista que as especulações materialistas (políticas, psicológicas ou darwinistas) sobre o papel e a essência das Artes se tornaram possíveis. Até então, a arte era vista como uma revelação do espírito velado e como um meio de direcionar as pessoas a espiritualizar o materialista. (TEL AVIV MUSEUM OF ART, 2020, p. 96, tradução da autora)[10]

Antoine Faivre, pesquisador francês das ciências da literatura e da religião, iniciou sua pesquisa sobre o esoterismo de forma científica na Universidade de Paris em 1991.

[8] Orig.: "Um diesen Antagonismus zu überwinden und den unverkennbaren Ambivalenzen der Aufklärung besser gerecht zu werden, wurde seit den 1990er Jahren zunehmend ein integrativer Aufklärungsbegriff diskutiert. Der anthropologischen Wende in den kulturwissenschaftlichen Fächern zu dieser Zeit entsprechend ging es dabei zunächst um anthropologische Themen, etwa die Physiologie der Empfindung, die Kritik der Sinne oder die Aufwertung der Leidenschaften - also die Frage von Körperlichkeit, Physis und Psychologie."

[9] Orig.: "Umgesetzt wurde dieses Programm in Untersuchungen zu theosophischem und neuplatonischem Denken im 18. Jahrhundert, zum Fortbestehen von Elementen frühneuzeitlicher Hermetik wie dem Mikrokosmos-Makromosmos-Modell, dem Analogiedenken, Vorstellungen von der Kette der Wesen, Schwärmerei und Geisterseherei, Physiognomik und Mesmerismus, um nur einige Schlagwörter anzusprechen."

[10] Orig.: "The link between spirituality and art was taken for granted un til the invention of secularism. It was only with the developing concept that man and the world are nothing but a material occurrence that materialistic (political, psychological or Darwinist) speculations on the role and essence of the Arts became possible. Until then, art was viewed as the revelation of the veiled spirit and as a means to direct people to spiritualize the materialistic."

Como professor da história das correntes esotéricas na Europa, ele tentou desenvolver um trabalho através do qual pudesse oferecer uma estrutura básica neste campo.

Antoine Faivre apresenta suas ideias para o público acadêmico na *Ecole Pratique des Hautes Etudes* numa palestra no dia 29 de janeiro de 1991. Essa palestra se encontra na obra de Faivre e é intitulada "*From Paris to Amsterdam and beyond. Origins and Development of a collaboration*" (De Paris a Amsterdã e além. Origem e desenvolvimento de uma colaboração). Dez anos de estudo do esoterismo ocidental na universidade de Amsterdã foram compilados no livro "*Hermes in the academy. Ten year's study of western Esotericism at the University Amsterdam*" (Hermes na academia. Dez anos de estudo do esoterismo ocidental na universidade de Amsterdã). O livro foi publicado em 2009. (NEUGEBAUER, 2013)

Faivre observa nesta obra o esoterismo como uma atitude de espírito (*attitude d´esprit*), ou seja, como uma forma de pensar, e para isso se inspira na obra de Cassirer.[11]

Em sua obra dos anos 1990, "*Esoterik im Überblick*" (Esoterismo em resumo), Faivre reduz seus estudos a quatro componentes, que apareceram e se evidenciaram ao longo das suas leituras dos diferentes autores e seus textos.

São estes:

Pensar analógico

A imaginação de uma natureza sempre viva

A força da imaginação

A experiência de transmutação

(FAIVRE, 2001, p.24)

Elas são as quatro ideias básicas do pensar esotérico com as quais Faivre identifica a *forma de pensar*. (NEUGEBAUER, 2013, p.14)[12]

Enquanto Cassirer observou em sua obra sobre o pensar mítico as diversas épocas e culturas, Faivre colocou uma moldura definida: ele observou a cultura ocidental europeia a partir da época do renascimento. Com isso, sua obra "*Esoterik im Überblick*" (Esoterismo em resumo), abre o caminho da pesquisa sobre o esoterismo dentro da academia.

Desde os anos 1990, os pesquisadores se apoiam nesta obra de Antoine Faivre.

[11] Cassirer tinha se desdobrado sobre as diferentes formas básicas de "compreensão" do mundo. Ele quiz entender cada uma delas o mais nitidamente possível em sua tendência e forma peculiar. A publicação da obra *Formas Simbólicas* entre 1923 e 1929, com seus três volumes, são o resultado deste trabalho. (1. Volume 1923: Sobre a Língua; 2. Volume 1925: Sobre o pensar Mítico; 3. Volume 1929: Sobre a Fenomenologia da Consciência)

[12] Em seu volume de visão geral programática *L'ésotérisme* em 1992, ele construiu o objeto da pesquisa esotérica como uma forma de pensamento. Ele havia estudado os escritos de autores individuais que atribuiu às correntes de um "corpus esotérico" de textos sobre magia, astrologia e alquimia, hermetismo renascentista e a Cabala cristã, paracelismo, teosofia e rosacrucianismo.

O aprofundamento sobre a pesquisa esotérica na academia trazida neste contexto pretende dar uma base para a compreensão de que o século XVIII, em especial a ´*Aufklärung*´ (Iluminismo) e ´*Gegenaufklärung*´ (Contra-iluminismo), tem seus desdobramentos para a modernidade e até hoje.

Interessante é o olhar científico para o assunto do esoterismo através dos pesquisadores aqui mencionados, pois facilmente se fundem os limites entre vida e pesquisa, entre experienciar e pesquisar.

Se faz necessário um distanciamento intelectual e emocional para que não se misturem já os ingredientes. Por hora, é importante observar cada ´ingrediente´ por si, ou seja, primeiro foi dado um olhar para a pesquisa do esoterismo dentro da academia como um objeto de pesquisa.

Em um segundo momento, a tese pretende evidenciar de que maneira as diferentes correntes esotéricas têm influenciado os artistas da modernidade na Europa e quais consequências surgem para a história da arte a partir disso.

Neste sentido, o próximo capítulo olha para o pensar esotérico dentro da arte, ou seja, ele evidencia as influências e fontes esotéricas nas quais os artistas da modernidade se inspiraram e quais foram os desdobramentos dessa influências.

2.1. O Pensar Esotérico e a Arte Moderna

Sixten Ringboom sobre Wassily Kandinsky e Rudolf Steiner

Raphael Rosenberg, historiador de arte austríaco e professor na universidade de Viena, evidencia em seu artigo "*Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik, Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900*" (A cartografia da aura a partir do espírito da estética do efeito, sinestesia e a relação da arte com o esoterismo em torno de 1900), o caráter da influência dos movimentos teosóficos para a pintura moderna.

Nesse artigo, ele diz o seguinte

> Os movimentos esotéricos têm estado no foco da pesquisa histórica da arte há meio século. O historiador de arte finlandês Sixten Ringboom (1935-1992) foi um pioneiro. Em seu ensaio *Art in the 'Epoch of Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, publicado em 1966 (RINGBOM, 1966), e em uma série de publicações posteriores, ele tentou provar que os artistas por volta de 1900 extraíram a inspiração decisiva para a "invenção" da arte abstrata a partir de sua preocupação com os escritos esotéricos. (ROSENBERG in NEUGEBAUER, 2013, p. 583, tradução da autora)[13]

Uma nota de rodapé logo depois desse trecho diz que relações entre Kandinsky e a teosofia já foram discutidas anteriormente[14], mas Sixten Ringboom foi o primeiro que investigou a recepção da teosofia de Kandinsky de maneira mais aprofundada.

Ao mesmo tempo em que Rosenberg traz importantes contribuições de Ringboom sobre a ligação do esoterismo com a arte abstrata, pode-se perceber uma conotação de crítica ou cuidado irônico, quando se lê que o nascimento da abstração a partir do espírito do esoterismo se tornou uma "narrativa mestra"

> As teses do historiador de arte de Turku, no sul da Finlândia, viraram a história da arte da época de ponta cabeça e elas foram inicialmente recebidas apenas de forma hesitante, embora ele tenha sido promovido por Ernst Gombrich, então diretor do Instituto Warburg. Desde os anos 80, no entanto, houve um forte aumento no número de publicações sobre a relação entre esoterismo e a arte. (...) O nascimento da abstração do espírito do esoterismo tornou-se uma das narrativas mestras mais populares da arte do século XX. (ROSENBERG in NEUGEBAUER, 2013, p. 583-584, tradução da autora) [15]

[13] Orig.: "Esoterische Bewegungen sind seit einem halben Jahrhundert in das Blickfeld der kunsthistorischen Forschung geraten. Wegweisend war der finnische Kunstwissenschaftler Sixten Ringboom (1935-1992). In seinem 1966 veröffentlichten Aufsatz *Art in the ´Epoch of Great Spiritual´: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting* und in einer Reihe späterer Publikationen hat er versucht nachzuweisen, dass Künstler um 1900 die entscheidenden Anregungen für die 'Erfindung' Abstrakter Kunst aus der Beschäftigung mit esoterischen Schriften bezogen haben"

[14] Veja: Terence H. Robsjohn-Gibbings: Mona Lisa´s Moustache A dissection of Modern Art. New York, publicado por Alfred A. Knopf, 1947

[15] Orig.: "Die Thesen des Kunsthistorikers aus dem südfinnischen Turku stellten die damalige Kunstgeschichte auf den Kopf und wurden anfangs nur zögerlich rezipiert, obgleich er von Ernst Gombrich, dem damaligen Direktor des Warburg Instituts, gefördert wurde. Seit den 1980-er Jahren nimmt allerdings die Zahl von Veröffentlichungen zum Verhältnis von Esoterik und Kunst stark zu. (...) Die Geburt der Abstraktion aus dem Geist der Esoterik ist eine der beliebtesten Meistererzählungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts geworden."

Voltando ao ensaio mencionado por Rosenberg, *"Art in the 'Epoch of Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting"*, de 1966: Ringboom tece paralelos entre a publicação "*Über das Geistige in der Kunst"* "Sobre o Espiritual na Arte", de Kandinsky, e a publicação do livreto "*Goethe als Vater einer neuen Ästhetik"* "Goethe como pai de uma nova estética", de Rudolf Steiner.

Steiner publica seu livreto em 1909. Um ano antes de Kandisnky completar seu manuscrito "*Über das Geistige"* em 1910. Como Kandinsky menciona claramente no livro seu conhecimento sobre a teosofia, as ligações são ainda mais evidentes.

Segundo Ringboom, Kandinsky entra em contato com aulas e palestras de Rudolf Steiner em 1908, em Munique, e toma os conteúdos como base para seu livro *Über das Geistige*.

> O livreto *Goethe als Vater einer neuen Aesthetik* foi, lembramos, publicado em 1909. Em 1908 Kandinsky ainda assistia as palestras de Steiner, e desde sua simpatia pelos ensinamentos deste último, que durou pelo menos até a publicação de *Über das Geistige*, ele dificilmente pôde evitar o contato com o Goetheanismo de Steiner, esta "filosofia" que deveria formar a base ideológica do off-shoot (desdobramento) alemão da Sociedade Teosófica. (RINGBOM, 1966, p. 392, tradução da autora)[16]

Steiner editou os escritos científicos de Goethe no arquivo *Goethe-Schiller* em Weimar, entre os anos 1890 e 1897. Nas introduções e comentários dessa edição, Steiner fornece ao leitor não apenas as informações habituais para edicões de textos, mas também defende a solidez básica da abordagem de Goethe à natureza em contraste com e estreiteza inútil da ciência positivista.

Antes de se tornar membro do círculo de editores da obra de Goethe, Steiner publica em 1888 uma palestra sobre a estética de Goethe, chamada *"Goethe als Ästhetiker"* (Goethe como Estético). Essa obra foi a precursora do livreto *"Goethe als Vater einer neuen Aesthetik"* (Goethe como pai de uma nova estética) e serviu, como Ringboom menciona em seu artigo, como fonte inspiradora à obra de Kandinsky, "Sobre o espiritual na arte", que, por sua vez, inspirou vários outros artistas e, na busca pelo abstrato na arte, se tornou um dos importantes índices que ligam o pensar esotérico à Arte Abstrata

[16] Orig.: The booklet Goethe als *Vater einer neuen Aesthetik* was, we recall, published in 1909. In 1908 Kandinsky still attended lectures by Steiner, and since his sympathies for the latter´s teachings lasted at least until the publication of *Über das Geistige*, he could hardly avoid coming into contact with Steiner´s *Goetheanismus*, this ´philosophy´ which was to form the ideological foundation of the German off-shoot of the Theosophical Society."

Arte, religião e ciência são inseparáveis, e o artista traz o Divino à Terra, não deixando o Divino fluir para o mundo, mas elevando o mundo para a esfera da Divindade. Esta é "a missão cósmica do artista". Steiner conclui seu ensaio sobre a estética de Goethe com um apelo "por uma nova teoria baseada neste princípio, uma teoria que ele chama de *Aesthetik der Goetheschen Weltanschauung – "Estética da visão de mundo de Goethe. Und das ist die Aesthetik der Zukunft – E é essa a estética do futuro"*. Pode-se dizer que o apelo de Steiner foi respondido pela teoria proposta em *Über das Geistige in der Kunst – Sobre o espiritual na arte*. O tratado de Kandinsky reflete muitas das noções Goetheanas e, mais ainda, as noções Goetheanas na interpretação de Steiner. Kandinsky sonhou com uma *pirâmide espiritual que chegará ao céu*; o artista é um colega de trabalho nesta estrutura. (RINGBOM, 1966, p. 391, tradução da autora)[17]

[17] Orig.: "Art, religion and science are inseparable, and the artist brings down the Divine to earth, not by letting the Divine flow into the world, but by raising the world into the sphere of Divinity. This is ´the cosmic mission of the artist´. Steiner concludes hies essay on Goethe´s aesthetics with an appeal ´for a new theory based on this principle, a theory which he calls the ´Aesthetik der Goetheschen Weltanschauuung´. ´Und das ist die Aesthetik der Zukunft.´ Steiner´s appeal can be said to have been answered by the theory proposed in *Über das Geistige in der Kunst*. Kandinsky ´s treatise reflects many of the Goethean notions, and, what is more, Goethean notions in Steiner´s interpretation. Kandinsky dreamed of a ´spiritual pyramid which will reach to heaven´; the artist is a co-worker in this structure."

Nesta longa passagem Kandinsky mostra com clareza a ligação e o envolvimento que teve com o pensar teosófico

Por outro lado, finalmente, há um número crescente de pessoas que não têm esperança nos métodos da ciência materialista em questões que têm a ver com "não-matéria" ou matéria que não é acessível aos nossos sentidos. E assim como na arte, que busca ajuda dos primitivos, essas pessoas se voltam para tempos meio esquecidos com seus métodos meio esquecidos para encontrar ajuda. Mas esses métodos ainda estão vivos entre os povos sobre os quais estávamos acostumados a olhar com piedade e desprezo do alto de nosso conhecimento. Esses povos incluem, por exemplo, os índianos, que de tempos em tempos colocavam fatos intrigantes diante dos olhos dos estudiosos de nossa cultura, fatos que eram ignorados ou que se tentava afastar como moscas irritantes através de explicações e palavras superficiais. A Sra. H.P. Blawatzky foi provavelmente a primeira que, depois de muitos anos de estadias na Índia, estabeleceu um vínculo firme entre esses "selvagens" e nossa cultura. A partir daqui, a este respeito, começa um dos maiores movimentos espirituais, que hoje uniu um grande número de pessoas e até constituiu uma forma material desta união espiritual na "Sociedade Teosófica". Esta sociedade consiste em lojas que tentam abordar os problemas do espírito por meio do conhecimento interior. Seus métodos, que formam um contraste

> completo com os positivos, são emprestados dos já existentes e são trazidos de volta para uma forma relativamente precisa. (KANDINSKY, 1952, p. 41,42, tradução da autora)[18]

Duas imagens do caderno de anotações de 1908 ilustram aqui a estreita relação com indicações sobre meditação segundo Rudolf Steiner[19].

A Figura 1 mostra anotações de 1908 sobre a meditação indicada por Rudolf Steiner em sua obra "*Wie erlangt man Erkenntnisse Höherer Welten?"* (Como adquirir conhecimento dos mundos superiores?), publicada na época em forma de artigos na revista *Luzifer Gnosis*. As anotações são claras e consequentes, numeradas passo a passo.

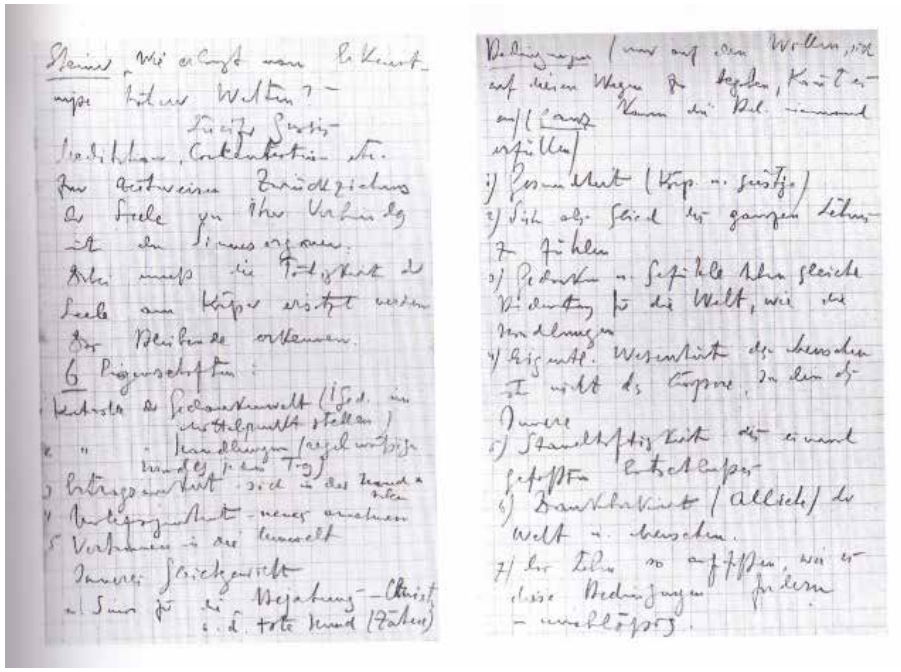


Fig.1: pg. 1 e pg. 7 do caderno de notas de Kandinsky
(Fonte: Das Geistige in der Kunst, p. 133)

Ou seja, nesta época Kandinsky se aprofundava com seriedade nas pesquisas teosóficas. através do intenso estudo de ensaios e artigos publicados por Steiner até então. Ainda mais com a publicação de Ringboom das anotações e citações de Steiner e Blavatsky (Helena Petrovna Blavatsky [1831-1891], fundou a Sociedade Teosófica em Nova Yorque 1875, da qual se tornou dirigente) depois da publicação "*Über das Geistige in der Kunst" (*Sobre o espiritual na arte), em dezembro de 1911. No patrimônio de Kandinsky se encontram notas estendidas sobre escritos de Steiner.[20]

[18] Orig.: "Andererseits endlich mehrt sich die Anzahl der Menschen, welche keine Hoffnung setzen auf die Methoden der materialistischen Wissenschaft in Fragen, die mit ‚Nichtmaterie' oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich sind. Und ebenso wie in der Kunst, welche bei den Primitiven Hilfe sucht, wenden sich diese Menschen halbvergessenen Zeiten zu mit ihren halbvergessenen Methoden, um da Hilfe zu finden. Diese Methoden sind aber noch lebendig bei Völkern, auf welche wir von der Höhe unserer Kenntnisse mitleidig und verächtlich zu schauen gewohnt waren. Zu diesen Völkern gehören z.B. die Inder, welche von Zeit zu Zeit rätselhafte Tatsachen vor die Augen der Gelehrten unserer Kultur stellen, Tatsachen, die entweder nicht beachtet wurden oder welche man wie lästige Fliegen durch oberflächliche Erklärungen und Worte zu scheuchen versuchte. Die Frau H.P. Blawatzky war wohl die erste, die nach langjährigen Aufenthalten in Indien ein festes Band zwischen diesen ‚Wilden' und unserer Kultur gebunden hat. Von hier ab beginnt in dieser Beziehung eine der größten geistigen Bewegungen, die heute eine große Anzahl von Menschen vereinigt und sogar eine materielle Form dieser geistigen Einigung in ‚Theosophischer Gesellschaft' gebildet hat. Diese Gesellschaft besteht aus Logen, die auf dem Wege der inneren Erkenntnis sich den Problemen des Geistes zu nähern versuchen. Ihre Methoden, die einen vollen Gegensatz zu den positiven bilden, sind im Ausgangspunkte dem schon Dagewesenen entliehen und werden wieder in eine verhältnismäßig präzise Form gebracht."

[19] Rudolf Steiner (1875-1925), filósofo austríaco alemão, dirigente da Secção Teosófica da Alemanha àpartir de 1912, fundador da Sociedade Antroposófica em 1923

[20] Sixten Ringbom : Kandinsky und das Okkulte – Die Steiner Annotationen Kandinskys. In: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914. editado por Armin Zweite

Ringboom sobre as anotações de Kandinsky

> Para aprender a reconhecer mundos superiores, o discípulo ocultista deve possuir "6 qualidades", incluindo "controle do mundo do pensamento (concentro-me nos pensamentos)". "Persistência" e "imparcialidade". Há também sete "condições (só a vontade de embarcar neste caminho já importa)". Finalmente, existem "cinco pontos de vista práticos", tais como "paciência" e "atenção com calma a todas as sutilezas da vida espiritual". Tudo a ser complementado por ensinamentos da Bhagavad-Gita, do Evangelho de João, Thomas von Kempen. (RINGBOM, 1988, p. 152 nota 11)[21]

Em 1911 Kandinsky lança "O Cavaleiro Azul", junto com outros artistas, como Franz Marc e Paul Klee, e elabora nele um conjunto de escritos e pensamentos. Este livro pode ser visto como um manifesto preparador para a Arte Abstrata. Ele também traz observações relevantes da Arte Abstrata com a Arte Primordial de povos originários.

Uma passagem de August Macke, em seu texto "As máscaras", que faz parte do Almanaque O Cavaleiro Azul, mostra a dúvida profunda como uma dor de um parto. O nascimento de uma arte que procura, em sua reconexão com o divino, trazer sua justificação, sua necessidade interior para o visível

Como se em zombaria da estética européia, as formas falam uma língua sublime em todos os lugares. Mesmo no brincar das crianças, no chapéu de um cocotte, na alegria de um dia ensolarado, idéias silenciosamente invisíveis se materializam.

As alegrias, os sofrimentos do ser humano, dos povos, estão por trás das inscrições, dos quadros, dos templos, das catedrais e das máscaras, por trás das obras musicais, dos espetáculos e das danças. Onde eles não estão atrás deles, onde as formas são feitas vazias, sem fundamento, também não há arte. (MACKE, 1912, p. 24, tradução da autora)[22]

[21] „Die Steiner-Annotationen Kandinskys" in „Kandinsky und München", p. 102-105, tradução da autora. Orig.: „Um höhere Welten erkennen zu lernen, soll der okkulte Schüler „6 Eigenschaften" besitzen, darunter „Kontrolle der Gedankenwelt (I Gedanken in den Mittelpunkt stellen)", „ Ertragsamkeit" und „Unbefangenheit". Auch gibt es sieben „Bedingungen (nur auf den Willen, sich auf diesen Weg zu begeben, kommt es an)". Endlich gibt es „fünf praktische Gesichtspunkte", etwa „Geduld" und „Ruhiges Achten auf alle Feinheiten des seel. Lebens", alles zu ergänzen durch Lehren aus Bhagavad-Gita, Johannes-Evangelium, Thomas von Kempen."

[22] Orig.: „Wie zum Hohn europäischer Aesthetik reden überall Formen erhabene Sprache. Schon im Spiel der Kinder, im Hut der Kokotte, in der Freude über einen sonnigen Tag materialisieren sich leise unsichtbare Ideen.
Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst."

Fig. 2: A Máscara
(Fonte: O Cavaleiro Azul, p. 21)

Fig. 3: A Máscara
(Fonte: O Cavaleiro Azul, p. 22)

A forma é um mistério para nós porque é a expressão de forças misteriosas. Somente por meio dela sentimos as forças secretas, o "Deus invisível". Os sentidos são a ponte entre o intangível e o tangível.

Observar as plantas e os animais significa: Sentir seu segredo.
Ouvir o trovão é: sentir seu segredo.
Entender a linguagem das formas significa: estar mais perto do segredo, vivê-lo.
Criar formas significa: viver. Não são as crianças criadoras que extraem diretamente do mistério de sua sensibilidade mais do que o imitador da forma grega? Não são os artistas selvagens que têm sua própria forma, fortes como a forma do trovão?
Assim como os seres humanos, suas formas também mudam.
A relação das muitas formas entre si nos permite reconhecer a forma individual. O azul só se torna visível por meio do vermelho, o tamanho da árvore por meio da pequenez da borboleta, a juventude da criança por meio da idade do idoso. Um e dois são três. O sem forma, o infinito e o zero permanecem incompreensíveis. Deus permanece intangível.
O ser humano expressa sua vida em formas. Toda forma de arte é uma expressão de sua vida interior. O exterior da forma de arte é o seu interior.
Toda forma de arte genuína surge de uma interação viva entre o ser humano e o material factual das formas naturais, as formas de arte. O perfume da flor, o estilo, a vida de um povo, de uma época.
A flor se abre ao amanhecer da luz.
A pantera se agacha ao ver sua presa e sua força aumenta como resultado de sua visão. E a tensão de sua força resulta na amplitude de seu salto. A forma de arte, o estilo, surge de uma tensão.

Novamente se encontra uma conexão entre a luz da razão e o turvo do "outro".

O que os artistas abstratos procuravam através de intensos estudos e meditações, os povos originários viviam e vivem em sua expressão diária com seus cultos, seus hábitos e modos de Ser uma união entre mundo e ser humano.

A arte é uma criança do seu tempo, e, em muitos casos, a mãe de nossas emoções (KANDINSKY, 1914, p. 5)[23]: neste sentido é importante lembrar que, no início do século XX, cresceram vários movimentos esotéricos na Europa.

Como foi trazido no início deste capítulo, o século XVIII como período da racionalização tem como eco a busca pelo aprofundamento em tudo aquilo que pertence ao lado *escuro*, ao lado que é pouco acessível à razão.

Neste pêndulo do tempo, o artista daquela época (e o de hoje também) se torna um meio através do qual se torna visível o que é invisível, tornando perceptível aquilo que a ciência não consegue explicar.

A arte veicula o que muitas vezes não cabe dentro das formas de comunicação estabelecidas. Ela cria seu próprio meio, ela procura e encontra seu caminho através do artista que se torna o canal, a ferramenta para que possa se tornar visível algo que reside no invisível.

> O oposto de "sentir" é intelecto, racionalidade, a razão. Quem enfatiza a importância do sentimento como artista não quer estar ligado a considerações racionais ou lógicas; ele quer ter espaço livre para decisões irracionais e não estar ligado a critérios da ciência. Ele quer trabalhar "além da razão", em uma esfera que, como um olhar mais atento mostraria, tem muito a ver com religião, mesmo que ela não seja necessariamente definida em termos confessionais. Os artistas que marcam sua autocompreensão desta forma estão expressando um posicionamento (*Gesinnung*) totalmente anti-racional. Mas o fazem com base em uma antiga tradição: a abordagem não-racional do artista já foi registrada por Platão como uma peculiaridade da produção poética e é uma das grandes constantes da estética ocidental, à qual tanto artistas como teóricos da arte têm voltado a cair de novo e de novo em diferentes formas individuais até os dias de hoje. (ZIMMERMANN R. in WAGNER, 2009, p. 59,60, tradução da autora)[24]

[23] Orig.: Every work of art is the child of its age, and, in many cases, the mother of our emotions.

[24] Orig.: „Der Gegensatz zu ´Gefühl´ ist der Verstand, die Ratio, die Vernunft. Wer als Künstler die Wichtigkeit des Gefühls betont, will nicht an rationale Überlegungen oder an die Logik gebunden sein; er will Freiraum für irrationale Entscheidungen haben und nicht an Kriterien der Wissenschaft gebunden sein. Er will ´jenseits des Verstandes´ arbeiten, in einer Sphäre, die, wie eine genauere Betrachtung zeigen würde, viel mit Religion zu tun hat, auch wenn sie nicht unbedingt konfessionell definiert ist. Künstler, die ihr Selbstverständnis auf diese Weise kennzeichnen, drücken damit eine durchaus anti-aufklärerische Gesinnung aus. Aber sie tun dies auf der Grundlage einer alten Tradition: Das nicht-verstandesmäßige Vorgehen des Künstlers ist schon von Platon als Eigenart der dichterischen Produktion festgehalten worden und gehört zu den großen Konstanten der abendländischen Ästhetik, auf die Künstler wie Kunsttheoretiker bis in die Gegenwart hinein immer wieder in unterschiedlicher individueller Ausprägung zurückgegriffen haben."

Ringboom torna clara a relação da arte com a espiritualidade na obra de Kandinsky a partir de dois livros teosóficos de Besant (Annie Besant [1847-1933], teósofa e feminista, editora de revistas teosóficas) e Leadbeater (Charles Webster Leadbeater [1854-1934], teósofo, pastor e ocultista), dos anos 1902 e 1905[25], com ilustrações coloridas impressionantes:

> Estas ilustrações coloridas podem ser consideradas como as primeiras representações não-objetivas (...) devem ter parecido altamente sugestivas para Kandinsky, cujo vocabulário artístico parece ter sido influenciado pela linguagem pictórica oculta. (RINGBOM, 1966, p. 404, tradução da autora)[26]

Fig.4: Placa 11
(Fonte: Thought Forms)

Na placa 11 vemos o primeiro exemplo de uma forma de pensamento criada deliberadamente, cujo criador se esforça para derramar amor sobre todos os seres. Deve-se notar que todas estas formas estão em constante movimento. Esta, por exemplo, está em constante expansão; parece haver uma fonte inesgotável fluindo através do centro da forma, mas não podemos reproduzir sua expansão. Tal sentimento é tão extenso em suas expressões que é muito difícil para qualquer observador que não esteja perfeitamente treinado reproduzi-las de forma clara e distinta. Esta forma de pensamento aqui apresentada é, portanto, uma forma muito estimável, pois deve-se observar que todos os numerosos raios desta estrela têm uma tendência muito definida. (BESANT, LEADBEATER, 1994, p. 42,43, tradução da autora)[27]

[25] Trata-se dos livros de Charles Webster Leadbeater: *Man, Visible and Invisible. Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Traines Clairvoyance*. London 1902; e Annie Besant, Charles W. Leadbeater: *Thought-Forms*, London 1905

[26] Orig.: "These color illustrations can be regarded as the first non-objective representations (...) they must have appeared highly suggestive to Kandinsky, whose artistic vocabulary seems to have been influenced by the occult pictorial idiom."

[27] Orig.: "In Tafel 11 sehen wir das erste Beispiel einer mit Absicht erzeugten Gedankenform, deren Urheber bemüht ist, auf alle Wesen Lieb e auszuströmen. Bemerkt sei, dass alle diese Formen in beständiger Bewegung sind. Diese z.B. erweitert sich beständig; es scheint eine unversiegbare Quelle da zu sein, die durch den Mittelpunkt der Form quillt, deren Ausdehnung wir aber nicht wiedergeben können. Ein derartiges Gefühl ist so umfassend in seinen Äußerungen, dass es für jeden nicht vollkommen geschulten Beobachter sehr schwer ist, sie klar und deutlich wiederzugeben. Diese hier vorgeführte Gedankenform ist daher eine sehr schätzenswerte, denn man muss bemerken, dass alle die zahlreichen Strahlen dieses Sternes eine ganz bestimmte Tendenz haben."

> 'Afeto Radiante' – Fig. 11 nos dá nosso primeiro exemplo de uma forma de pensamento gerada intencionalmente, uma vez que seu autor está se esforçando para se derramar em amor por todos os seres. É preciso lembrar que todas estas formas estão em constante movimento. Esta, por exemplo, está se alargando constantemente, embora pareça haver uma fonte inesgotável brotando do centro a partir de uma dimensão que não podemos representar. Um sentimento como este é tão amplo em sua aplicação, que é muito difícil para qualquer pessoa não completamente treinada mantê-lo claro e preciso. A forma de pensamento aqui mostrada é, portanto, muito louvável, pois será notado que todos os numerosos raios da estrela estão louvavelmente livres de impressão. (BESANT; LEADBEATER, s.d.)[28]

Essas imagens teosóficas não representativas (*ungegenständlich*) antecedem as pinturas abstratas de Kandinsky. As intenções do artista se identificam com as de Besant e Leadbeater no sentido de que todos pretendiam representar realidades espirituais, realidades suprassensíveis.

Rosenberg coloca em dúvida essa relação estreita entre Kandinsky e Besant e Leadbeater, mas o fato é que existem paralelos entre eles. E o artista os menciona em cartas dos anos 1920. (GROHMANN, 1958, p. 41)

Rosenberg escreve em seu artigo

> Um exame dos escritos impressos mostra que, desde o final do século XIX, os teósofos líderes muitas vezes se inspiraram na arte e na teoria da arte como parte de sua abordagem sincrética, especialmente das teorias da estética de impacto que estavam enraizadas no Iluminismo e determinavam o discurso nas escolas de arte progressista por volta de 1900. Artistas como Kandinsky, portanto, encontraram na Teosofia pensamentos que lhes eram familiares a partir de sua própria formação. (ROSENBERG in NEUGEBAUER, 2013, p. 585, tradução da autora)[29]

O próprio livro "*Über das Geistige in der Kunst*" (Sobre o espiritual na Arte) carrega o título "*Farbensprache*" (Linguagem da cor) no seu manuscrito de 1908/09, guardado no Lehnbachhaus em Munich.

Zimmermann, no seu artigo "*Von der Romantik zur Abstraktion*" (Do Romantismo até a abstração), diz que Kandinsky enfatizou, em muitas declarações, como o conteúdo de suas pinturas era importante para ele. Para ele, sua arte era fundamentalmente uma comunicação de conteúdo, ela tinha um caráter linguístico.

[28] Orig.: "Radiating Affection – Fig. 11 gives us our first example of a thought-form intentionally generated, since its author is making the effort to pour himself forth in love to all beings. It must be remembered that all these forms are in constant motion. This one, for example, is steadily widening out, though there seems to be an exhaustless fountain welling up through the center from a dimension which we cannot represent. A sentiment such as this is so wide in its application, that it is very difficult for anyone not thoroughly trained to keep it clear and precise. The thought-form here shown is, therefore, a very creditable one, for it will be noted that all the numerous rays of the star are commendably free from vagueness."

[29] Orig.: „Eine Untersuchung der gedruckten Schriften zeigt, dass seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert führende Theosophen im Rahmen ihrer synkretistischen Vorgehensweise vielfach auch Anregungen aus der Kunst und Kunsttheorie geschöpft haben, vor allem aus wirkungsästhetischen Theorien, die in der Aufklärung wurzeln und um 1900 in fortschrittlichen Kunstschulen diskursbestimmend waren. Künstler wie Kandinsky fanden dadurch in der Theosophie Gedanken vor, die ihnen aus der eigenen Ausbildung vertraut waren."

Ringboom ainda chama atenção para a teoria da vibração: para Kandinsky e os teósofos as cores e os tons contêm vibrações equivalentes.

Annie Besant fala sobre essa ideia em seu livro "*Thought Forms*"

> Antes de fecharmos este pequeno tratado, talvez seja interessante para nossos leitores conhecer alguns exemplos de outra classe de formas, até então desconhecidas para aqueles que estão confinados a serem instruídos apenas por seus sentidos físicos.
>
> Muitas pessoas sabem que os sons sempre ocorrem em conjunto com as cores, que quando, por exemplo, uma nota é tocada, ao mesmo tempo um raio de cor correspondente pode ser percebido pelo clarividente cujos sentidos superiores já estão, até certo ponto, desenvolvidos. Não parece ser tão comumente conhecido que os tons produzem formas e cores, e que cada música deixa uma impressão que dura muito tempo e é claramente visível e inteligível para aqueles que têm olhos para ver. Tal figura talvez não seja tecnicamente uma forma de pensamento a menos que lhe chamemos, como poderíamos muito bem chamar, o resultado do pensamento musical através do qual a arte do músico é expressa por meio de seu instrumento.
>
> Algumas dessas formas são muito surpreendentes e impressionantes, e é claro que sua variedade é infinita. Cada tipo de música tem seu próprio tipo de forma, e o estilo do compositor se mostra tão claramente na forma construída a partir de sua música quanto o caráter do ser humano se reflete em sua caligrafia. (BESANT, LEADBEATER, 2010, p. 84,85, tradução da autora)[30]

Zimmermann comenta, em seu artigo "*Von der Romantik zur Abstraktion*"

> O que é decisivo, claro, é a forma final de abstração que Kandinsky alcançou em 1913 com sua principal obra, Composição VII – após um avanço inicialmente isolado no quadro de 1911 com círculo. A característica decisiva deste estilo, no que diz respeito à qualidade da abstração, pode ser identificada pelo título "desmaterialização". A realidade apresentada na imagem tem o caráter de matéria dissolvida; é um mundo de sutileza. Toda a corporeidade sólida é dissolvida; em seu lugar estão as formações coloridas sutis, cujo conjunto energeticamente entrelaçado compõe o quadro. Sua 'substância' lembra névoas coloridas que tornam a espacialidade da imagem indefinível. Devemos, portanto, nos perguntar onde está a origem histórica para substituir os corpos materiais por seus equivalentes desmaterializados. (ZIMMERMANN in NEUGEBAUER, 2013, p. 64, tradução da autora)[31]

[30] Orig.: "Ehe wir diese kleine Abhandlung schließen, wird es für unsere Leser vielleicht von Interesse sein, einige wenige Beispiele einer anderen Klasse von Formen kennen zu lernen, die denen, die darauf beschränkt sind, nur durch ihre physischen Sinne belehrt zu werden, bisher unbekannt waren.
Viele Menschen wissen, dass Töne immer in Verbindung mit Farben auftreten, dass, wenn z.B. ein Ton angeschlagen wird, zu gleicher Zeit ein entsprechender Farbenblitz von dem Hellseher, dessen höhere Sinne bereits bis zu einem gewissen Grade entwickelt sind, wahrgenommen werden kann. Es scheint nicht so allgemein bekannt zu sein, dass Töne eben sowohl Formen wie Farben hervorbringen, und dass jedes Musikstück einen Eindruck hinterlässt, der längere Zeit hindurch andauert und denen deutlich sichtbar und verständlich ist, die Augen haben zu sehen. Eine solche Gestalt ist vielleicht technisch keine Gedankenform, wenn wir sie nicht, wie wir es wohl könnten, als das Ergebnis des musikalischen Gedankens bezeichnen, durch den die Kunst des Musikers mit Hilfe seines Instrumentes zum Ausdruck kommt.
Einige dieser Figuren sind sehr überraschend und eindrucksvoll, und natürlich ist ihre Mannigfaltigkeit unendlich groß. Jede Art Musik hat ihren eigenen Formentypus, und der Stil des Komponisten zeigt sich so klar in der aus seiner Musik erbauten Form, wie sich der Charakter des Menschen in seiner Handschrift spiegelt."

[31] Orig.: "Entscheidend ist freilich die endgültige Form der Abstraktion, die Kandinsky – nach einem zunächst isoliert gebliebenen Vorstoß im *Bild mit Kreis* von 1911 – im Jahre 1913 mit seinem Hauptwerk, der *Komposition VII*, erreicht hat. Das entscheidende Charakteristikum dieses Stils, insofern es die Qualität der Abstraktheit betrifft, kann mit dem Titel `Dematerialisation` gekennzeichnet werden. Die im Bild vorgeführte Realität hat den Charakter aufgelöster Materie; es ist eine Welt der Feinstofflichkeit. Jede feste Körperlichkeit ist aufgelöst; an ihre Stelle treten feinstoffliche farbige Gebilde, deren energetisch durchwirktes Ensemble das Bild ausmacht. Dessen ´Substanz´ erinnert an farbige Nebel, die die Räumlichkeit des Bildes undefinierbar machen. Es ist also zu fragen, wo der historische Ursprung dafür liegt, an die Stelle der materiellen Körper ihre dematerialisierte Entsprechung zu setzen."

O autor segue em seu artigo, dizendo que uma localização temporal dessa origem tem suas raízes profundas na história do pensamento ocidental. Ele fala:

> A área temática que estamos tratando aqui pode ser descrita com o título "corporeidade etérica" ou "corporeidade espiritual". Isto se refere ao fenômeno de uma dimensão etérica ou correspondência do material, ou seja, uma "realidade" que tem a ver com a existência da alma-espiritual do ser humano. O ponto de partida para as concepções associadas está principalmente nas especulações neoplatônicas-cristãs sobre a forma de existência da alma e do espírito. O "espiritual" não é entendido como algo puramente mental ou conceitual, ou seja, algo estritamente não-material, mas como uma matéria mais elevada e desmaterializada, por assim dizer, precisamente como uma fina materialidade que corresponde à luz em nosso mundo de experiência. Existe uma tradição muito antiga para imaginar os fenômenos não-materiais da alma e do espírito nas categorias de matéria fina, que pode ser nomeada como a base geral do modelo de abstração de Kandinsky – e que, por sua vez, não contém nenhuma referência específica à época por volta de 1800. (Ibd., p. 65, tradução da autora)[32]

[32] Orig.: „Der Sachbereich, um den es hier geht, ist mit dem Titel ´Ätherleiblichkeit´ oder ´Geistleiblichkeit´ zu umschreiben. Gemeint ist damit das Phänomen einer *ätherischen Dimension oder Entsprechung* des Materiellen, also einer ´Realität´, die mit der geistig-seelischen Existenz des Menschen zu tun hat. Der Ausgangspunkt für die damit verbundenen Konzeptionen liegt vor allem in neuplatonisch-christlichen Spekulationen über die Existenzform der Seele und des Geistes. Das ´Geistige´ wird dabei nicht als etwas rein Gedankliches oder Konzeptuelles, also etwas strikt Nichtmaterielles, verstanden, sondern als eine höhere, gleichsam dematerialisierte Materie, eben als Feinstofflichkeit der in unserer Erfahrungswelt das Licht entspricht. Dafür also, sich die nichtmateriellen Phänomene Seele und Geist in den Kategorien einer feinsten Materie vorzustellen, gibt es eine sehr alte Tradition, die als allgemeine Grundlage des Kandinskyschen Abstraktionsmodell namhaft gemacht werden kann – und die wiederum keinen spezifischen Bezug auf die Zeit um 1800 enthält."

Fig.5: Quadro com círculo, óleo sobre tela, 100x150 cm, W. Kandinsky, 1911, Tblissi, Museu Nacional de Georgiana
(Fonte: http://www.artsandculture.google.com)

Fig. 6: Composição VII, óleo sobre tela, 200 x 302,20 cm, W. Kandinsky, 1913, Galeria Tretjakow, Moscow
(Fonte: http://www.artsandculture.google.com)

A intenção deste trabalho não foi determinar o surgimento da abstração, mas, sim, evidenciar as ligações dela com o esoterismo. O texto abaixo apresenta outra fala de Reinhard Zimmermann corroborando esta ligação

> A única referência específica claramente delineada da abstração de Kandinsky a um antecedente histórico pode ser vista no conceito de aura de Emmanuel Swedenborg (1688-1772). Swedenborg fala da "esfera" (*sphaera*) como a corrente de vida espiritual que flui para fora e envolve todo ser humano, espírito e anjo. É comparável a uma exalação material (*exhalatio*), que, no entanto, é invisível na realidade normal e para um ser humano normal, e só pode ser percebida pelos anjos ou pelos espíritos (as pessoas falecidas no futuro). Esta aura revela o ser mais íntimo do ser humano através de suas qualidades sensoriais As entidades correspondentes são complexos de cor/forma de consistência etérica, cujas cores podem ser decompostas como valores morais expressivos. É este conceito que pode servir como modelo de 'tradução' de valores morais-psíquicos em entidades de cor abstratas e que abre a perspectiva de uma transformação de 'seres-objeto' em 'seres-forma de cor' abstratos. Kandinsky pesquisou as possibilidades de tal tradução. (Ibd., p. 65, tradução da autora)[33]

Parece que Kandinsky não teve contato com os escritos de Swedenborg, mas isso também não era necessário, uma vez que esse assunto complexo se tornou conteúdo central da literatura teosófica e oculta no final do século XIX e início do século XX.

Enquanto uma obra de arte não é meramente um artefato material, ela também carrega um concentrado de conteúdos espirituais, e na arte abstrata isso se torna evidente. Percebem-se qualidades antigas, primordiais, e suas presenças na obra evidenciam a ligação espiritual do artista.

O texto, até aqui, observou a relação do esoterismo e da arte abstrata na obra de Kandinsky. Outros artistas, como Paul Klee, Oskar Schlemmer, Johannes Itten e Piet Mondrian, poderiam ser observados também. Todos eles foram professores da Escola Bauhaus em Weimar, um centro artístico, fundado por Walter Gropius em 1919 . Um lugar de extrema importância para o surgimento da Arte Abstrata na Europa.

Na Escola Bauhaus se unem diversas correntes esotéricas, como a pesquisa mostrará posteriormente.

O que se torna evidente é que a história da arte não menciona as mulheres que se ocupavam com a espiritualidade e que criaram belíssimas obras. O texto apresentará algumas delas e buscará conferir-lhes a devida atenção.

[33] Orig.: „Der einzige deutlich umrissene spezifische Bezug der Kandinskyschen Abstraktion zu einer historischen Vorform ist in Emmanuel Swedenborgs (1688-1772) Aura Konzept zu erkennen. Swedenborg spricht von der ´Sphäre´ (sphaera) als der geistigen Lebensströmung, die aus jedem Menschen, Geist und Engel ausfliesst und diese umgibt. Sie ist einer materiellen Ausdünstung (exhalatio) vergleichbar, die allerdings in der normalen Realität und für einen normalen Menschen unsichtbar ist und nur von Engeln beziehungsweise den Geistern (den verstorbenen Menschen im Jenseits) wahrgenommen werden kann. Diese Aura offenbart mittels ihrer sinnlichen Qualitäten das innerste Wesen des Menschen. Die entsprechenden Gebilde sind Farb/Form – Komplexe ätherischer Konsistenz, deren Farben als moralische Ausdruckswerte aufgeschlüsselt werden können. Es ist dieses Konzept, das als Modell einer ´Übersetzung´ moralisch-psychischer Werte in abstrakte Farbgebilde dienen kann und das die Perspektive einer Transformation von ´Gegenstandswesen´ in abstrakte ´Farb-Form-Wesen´ eröffnet. Nach den Möglichkeiten einer solchen Übersetzung hat Kandinsky gesucht."

É interessante observar que a permissão para o estudo das Artes na Academia de Berlim para mulheres foi dada após a revolução de novembro em 1918, logo após a primeira guerra mundial e, com isso, ao final do Império Alemão. Com a constitutição da República de Weimar, mulheres podiam estudar na academia. Antes disso, elas podiam estudar em escolas para arte e ofício, se formando mais como artesãs.

Na escola Bauhaus, Walter Gropius, como primeiro diretor e idealizador da escola, abriu lugar para que mulheres pudessem seguir um caminho acadêmico. Mas também se percebe como foi difícil para elas, pois Gropius contava com 50 mulheres e 100 homens para o seu orçamento; na realidade, vieram quase tantas mulheres quantos homens. Gropius não diferenciava a formação para as mulheres da formação de homens. Em sua primeira fala para os estudantes, ele diz: "Nenhuma consideração pelas damas, no trabalho todos são artesãos... igualdade absoluta, mas também absolutamente os mesmos deveres."

Na realidade, a entrada para mulheres na Escola Bauhaus não foi nada fácil; segundo Gropius, não *se deve experimentar* muito e, logo depois do curso primário, as mulheres iam imediatamente para o curso de tecelagem, por indicação dos seus professores. No curso de arquitetura, as mulheres nem podiam entrar; os homens estavam com medo que as mulheres trouxessem muitos elementos das artes e ofícios.

É de conhecimento que as mulheres foram e são grandes inspiradoras, e irei dedicar um capítulo para as mulheres – receptoras de mundos. (*Weltempfänger*). Claro, nenhuma estudou como os homens na Academia de Belas Artes e foram consideradas as pessoas que mudaram a visão para a história da arte, pois esta é contada muitas vezes a partir de um ponto de vista masculino e europeu.

Olhando para o Brasil e sua história acadêmica no campo das artes, sabe-se que as primeiras Academias seguiam o estilo da Academia francesa clássica, onde as mulheres, muitas vezes, tinham ligação familiar ou amorosa com o professor mestre. Este fato é um dado delicado e até hoje não superamos a tendência masculina, não só no campo acadêmico das artes, mas na sociedade em geral.

Dialogar sobre a diferença, sem gerar ainda mais diferença, é um enorme desafio.

Agora, será dedicado um olhar mais profundo para a escola Bauhaus, centro artístico dedicado onde famosos artistas atuaram como professores.

2.2. Escola Bauhaus

O centro artístico para a modernidade no início do século XX foi, sem dúvida, a Escola Bauhaus, em Weimar, fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius.

A imagem da Escola Bauhaus carregava por décadas a referência de uma escola fundada a partir da racionalidade e funcionalidade do objeto.

Christoph Wagner, professor de história da Arte da Universidade de Regensburg, Alemanha, publicou um livro chamado "*Esoterik am Bauhaus – Eine Revision der Moderne?"* (Esoterismo no Bauhaus – Uma revisão da Modernidade?)[34] no qual ele une artigos de vários pesquisadores sobre a temática do esoterismo na arte moderna, e coloca, assim, a escola Bauhaus sob um outro foco.

O livro foi publicado pela primeira vez em 2009, e revela um olhar extremamente interessante e atual sobre essa temática, aqui desenvolvida

> Nos últimos anos, extensas e, em parte, espetaculares descobertas de fontes e obras mudaram fundamentalmente esta imagem da Bauhaus racional: a Cadeira Africana, redescoberta em 2004, e que Marcel Breuer havia criado em 1921 em colaboração com a tecelã Gunta Stölzl na Bauhaus em Weimar (...), com seus estofados têxteis de aparência africana, parece vir de um "mundo Bauhaus" completamente diferente dos móveis tubulares de aço de Breuer de seus últimos anos de Bauhaus. Como Annemarie Jaeggi mostrou em uma contribuição à exposição *Das Bauhaus und die Esoterik* (Gustav-Lübcke-Museum Hamm) em 2005, há muito a sugerir que Gropius inicialmente imaginou a Bauhaus como "um verdadeira loja à maneira dos maçons e que esta cadeira africana poderia originalmente ter sido concebida como um 'trono' para o diretor da Bauhaus, Walter Gropius, em seu papel de mestre desta loja arquitectônica. Não menos irritante para a ideia de uma Bauhaus não friamente racional foi a descoberta do desenho colorido original para a 'Casa dos Mortos da Mulher (*Totenhaus der Frau*), de Lothar Schreyer, que foi inaugurado no Arquivo Bauhaus de Berlim em 2005 e mostrado pela primeira vez na exposição A Bauhaus e o Esoterismo (*Das Bauhaus und die Esoterik*). Com sua misteriosa codificação simbólica, o projeto Totenhaus de Schreyer também levanta novas questões sobre a cultura esotérico-espiritual da Bauhaus de Weimar. (WAGNER, 2009, p. 9, tradução da autora)[35]

[34] 1ª Edição, 2009, pela editora Schnell & Steiner GmbH, Regensburg, ISBN 978-3-7954-2093-2

[35] Orig.: „In den letzten Jahren haben umfangreiche und zum Teil spektakuläre Quellen – und Werkfunde dieses Bild vom rationalen Bauhaus grundlegend verändert: Der im Jahre 2004 wieder aufgefundene *Afrikanische Stuhl*, den Marcel Breuer 1921 in Zusammenarbeit mit der Weberin Gunta Stölzl am Weimarar Bauhaus geschaffen hatte (...), scheint mit seiner afrikanisch anmutenden Textilbespannung aus einer gänzlich anderen ´Bauhauswelt´ als Breuers Stahlrohrmöbel aus seinen späten Bauhausjahren zu stammen. Wie Annemarie Jaeggi in einem Beitrag zur Ausstellung *Das Bauhaus und die Esoterik* (Gustav-Lübcke-Museum Hamm) im Jahre 2005 zeigte, spricht manches dafür, dass sich Gropius am Anfang das Bauhaus als „eine regelrechte Loge in der Art der Freimaurer vorstellte" und dass dieser Afrikanische Stuhl ursprünglich als ´Thron´ für den Bauhaus – Direktor Walter Gropius in seiner Rolle als Meister dieser Bauloge gedacht gewesen sein könnte. Nicht weniger irritierend für die Vorstellung eines kühl rationalen Bauhauses war auch der Fund des farbigen Originalentwurfs zu Lothar-Schreyers-Totenhaus der Frau, der 2005 im Bauhaus-Archiv Berlin geöffnet und erstmals in der Ausstellung *Das Bauhaus und die Esoterik* gezeigt werden konnte. Schreyers *Totenhaus*-Projekt wirft mit seiner geheimnisvollen symbolischen Kodierung ebenfalls neue Fragen zur esoterisch-geistigen Kultur des Weimarer Bauhauses auf."

Fig.7: Cadeira africana de 5 pernas, madeira carvalho com tecido feito por Gunta Stölzl, M. Breuer
(Fonte: Marcel Breuer [Entwurf Gestell] und Gunta Stölzl [Gestaltung textile Teile], Afrikanischer Stuhl, 1921 - Möbel - Bauhaus-Archiv | Museum für Gestaltung, Berlina. https://www.bauhaus.de/de/sammlung/highlights/205_moebel/491)

Fig. 8: A casa de morte da mulher, esboço, L. Schreyer
(Fonte: Das Bauhaus und die Esoterik, p. 175)

A temática de vida, morte e renascimento aparece frequentemente nos trabalhos dos artistas da Bauhaus, entre 1921 e 1923.

Os patrimônios (cadernos de anotações, diários, livors e outros escritos) dos artistas da Bauhaus, aos poucos publicados, desde 2005 até hoje, trouxeram essa nuance sobre a ligação do esoterismo com a arte moderna.

Wagner, a esse respeito, observa que

> Além de notas teóricas de arte, as propriedades dos artistas continham trechos de leitura, manuscritos de palestras, notas em publicações e, ocasionalmente, também grandes estoques das publicações originalmente utilizadas pelos próprios artistas, como no Arquivo Itten em Zurique. A biblioteca de Itten desses anos incluiu obras padrão da literatura teosófica e publicações esotéricas em geral. Notas extensas sobre a leitura destes escritos esotéricos por Itten são registradas em seus diários. Estes legados só foram pesquisados parcialmente ou de forma fragmentária até agora. (...) A questão de quais interesses e questões específicas levaram artistas da Bauhaus, como Itten, Klee ou Kandinsky, a se envolverem com escritos ocultos e esotéricos, e quais conseqüências isso teve para suas convicções filosóficas de arte e especificamente para suas obras artísticas da época, ainda não foram sistematicamente analisadas. (WAGNER, 2009, p. 10, tradução da autora)[36]

[36] Orig.: „Neben kunsttheoretischen Aufzeichnungen fanden sich in den Künstlernachlässen Lektüreexzerpte, Vortragsmanuscripte, Notizen in Publikationen und gelegentlich auch große Bestände der ursprünglich von den Künstlern genutzten Publikationen selbst, wie beispielsweise im Itten-Archiv in Zürich. Zu Ittens Bibliothek dieser Jahre gehörten Standartwerke theosophischer Literatur und allgemein esoterische Publikationen. Umfangreiche Aufzeichnungen zi Ittens Lektüre dieser esoterischen Schriften sin in seinen Tagebüchern vermerkt. Diese Nachlässe sind bislang nur teilweise oder bruchstückhaft erforscht worden. (...) Die Frage, welche spezifischen Interessen und Fragen Bauhaus-Künstler wie Itten, Klee oder Kandinsky zur Auseinandersetzung mit okkultistischen und esoterischen Schriften führten, und welche Konsequenzen sich hieraus für ihre kunstphilosophischen Überzeugungen und konkret für ihre künstlerischen Arbeiten dieser Zeit ergaben, wurde bislang nicht systematisch analysiert."

Se torna claro que a ocupação com assuntos esotéricos entre os artistas não era uma mera coincidência ou algo raro na Escola Bauhaus. Artistas como Walter Gropius, Georg Muche, Gyula Pap, Paul Klee, Karl Peter Röhl, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer, Gunta Stölzl e Wassily Kandinsky foram receptores abertos para as correntes esotéricas da época. Observa-se que isso se dava em diversas direções

> Entre os artistas da Bauhaus, uma variedade desconcertante de diferentes orientações e correntes pode ser observada a este respeito. O espectro varia em muitas tonalidades e misturas, desde o romantismo dos Bauhütten até a Maçonaria, Teosofia, Antroposofia, Astrologia e os ensinamentos de Mazdaznan e paraciência. Enquanto Itten, Muche, Gyula Pap ou Müller -Hummel seguiram as idéias da doutrina Mazdaznan em graus variados, Wassily Kandinsky ficou fascinado pela leitura de escritos ocultistas e teosóficos com seus conceitos de aura humana colorida, corporeidade etérica e abstração. Paul Klee também incorporou figuras de pensamento do esoterismo em sua teoria da arte de muitas maneiras diferentes, mas manteve, ao mesmo tempo, uma distância ironicamente quebrada das doutrinas ideológicas de salvação. (WAGNER, 2009, p. 11, tradução da autora)[37]

O diretor Walter Gropius não se incomodava com as diversas correntes esotéricas dentro da sua escola. Diz-se que, em alguns momentos, reinava um clima de seleção entre os artistas, conforme a ligação esotérica seguida. Gropius, em seu manifesto de abril de 1919, na ocasião da inauguração da Escola Bauhaus, torna claro seu lema de ´não formar artistas´, mas ´um novo ser humano´. Para que isso se tornasse real, a Escola Bauhaus unia as diferentes correntes esotéricas.

Gropius elaborou um manifesto antes da abertura em abril 1919; onde formulou o seguinte

> Weimar, abril de 1919
>
> O objetivo final de toda atividade artística é o edifício! Adorá-la foi outrora a tarefa mais nobre das artes visuais; elas eram componentes indissolúveis da grande arte de construir. Hoje elas têm autonomia auto-suficiente, da qual só podem ser resgatadas através da cooperação e interação consciente de todos os artesãos. Arquitetos, pintores e escultores devem aprender novamente a conhecer e compreender a forma multicamada do edifício em sua totalidade e em suas partes, então suas obras serão preenchidas por eles mesmos com espírito arquitetônico, que perderam na arte de salão.

[37] Orig.: „Unter den Bauhauskünstlern ist in dieser Hinsicht eine verwirrende Vielfalt unterschiedlicher Ausrichtungen und Strömungen zu beobachten. Das Spektrum reicht in vielen Schattierungen und Mischungen von der Bauhütten-Romantik über die Freimaurerei, die Theosophie, Anthroposophie, Astrologie bis zur Mazdaznan-Lehre und Para-Wissenschaft. Während Itten, Muche, Gyula Pap oder Müller-Hummel in unterschiedlichen Graden den Ideen der Mazdaznan-Lehre folgten, war Wassily Kandinsky von der Lektüre okkultistischer und theosophischer Schriften mit ihren Konzepten von der menschlichen Farbaura, der Ätherleiblichkeit und der Abstraktion fasziniert. Vielgestaltig hat auch Paul Klee in seiner Kunsttheorie Denkfiguren aus der Esoterik aufgenommen, zugleich aber wahrte er eine ironisch gebrochene Distanz zu weltanschaulichen Heilslehren.“

As antigas escolas de arte não eram capazes de criar esta unidade, e como poderiam, já que a arte não pode ser ensinada. Eles devem ser absorvidos mais uma vez na oficina. Este mundo de desenhistas e artesãos de padrões, que é apenas um mundo de desenho e pintura, deve finalmente tornar-se um mundo de construção novamente. Se o jovem que sente amor pela atividade artística em si mesmo começa de novo, como já fez, a aprender um ofício, o "artista" improdutivo não estará mais condenado à prática artística imperfeita, pois sua habilidade será agora preservada no ofício onde ele é capaz de alcançar a excelência.

Arquitetos, escultores, pintores, todos nós devemos voltar ao ofício! Pois não existe tal coisa como "arte pelo comércio". Não há diferença na essência entre o artista e o artesão. O artista é uma valorização do artesão. Em raros momentos de luz além de sua vontade, a graça do céu inconscientemente faz com que a arte floresça da obra de sua mão, mas a base do trabalho é indispensável para todo artista. Alí está a fonte primordial do trabalho criativo.

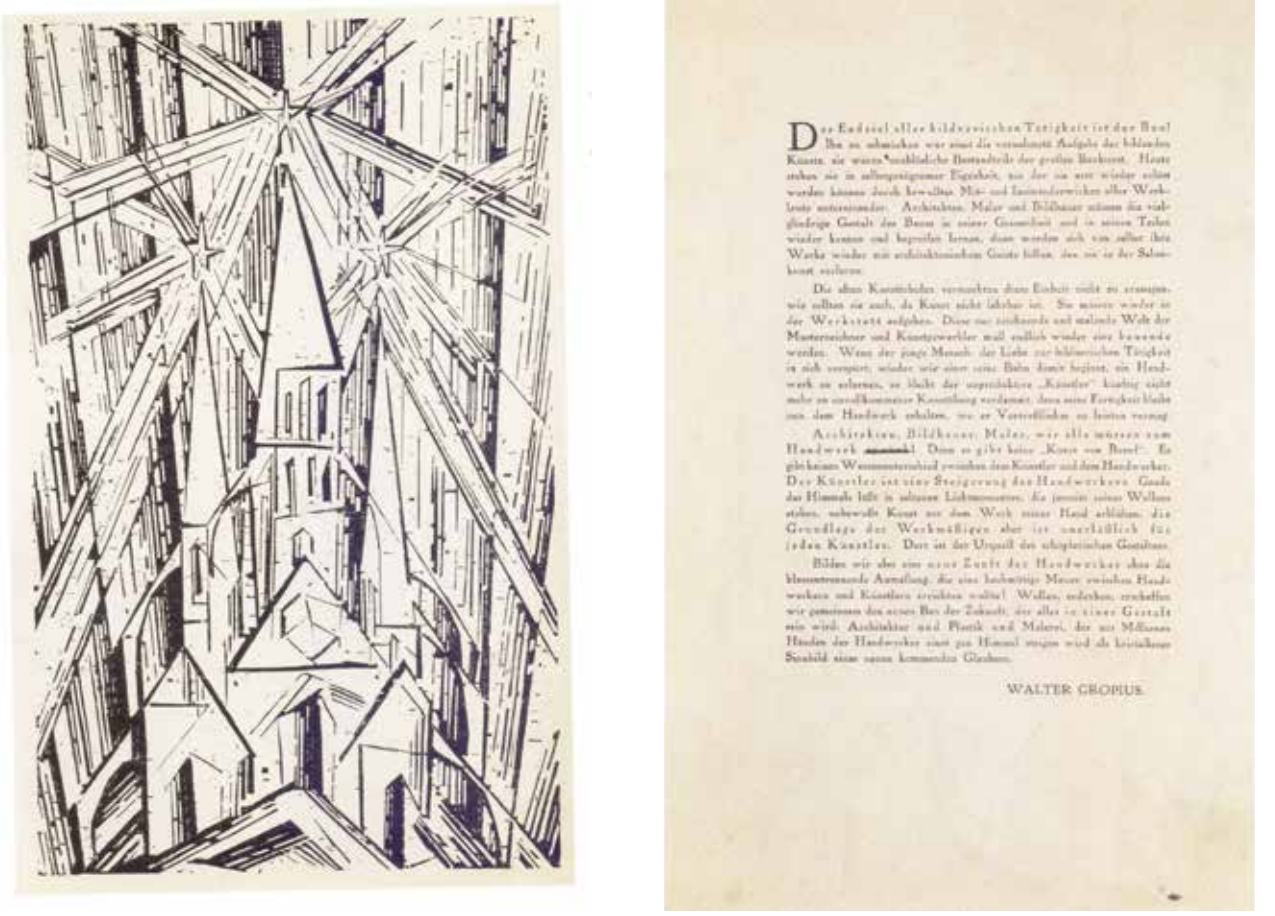
Formemos então uma nova guilda de artesãos sem a presunção de divisão de classes que ergueria um muro altivo entre artesãos e artistas! Queremos, pensemos, criar juntos o novo edifício do futuro, que será tudo de uma só forma: Arquitetura e escultura e pintura, que um dia subirá ao céu das mãos de milhões de artesãos como um símbolo de cristal de uma nova fé que está por vir. (DROSTE, 2019, p. 33, tradução da autora)[38]

A Bauhaus era a primeira escola de artes "reformada" que iniciou suas atividades depois da Primeira Guerra Mundial, na República de Weimar, como é denominado o período histórico alemão entre os anos 1918-1933. Neste período se vivia pela primeira vez uma democracia parlamentária na Alemanha, seus representantes elegidos pelo povo decidindo sobre questões políticas. De 1871- 1918 se vivia a monarquia no Império Alemão.

A Escola Bauhaus se encontra na cidade de Weimar, cujo nome foi dado na época em que foi fundada a República de Weimar.

Essa nova situação política, a busca da sociedade em interferir, através dos seus votos, no seu bem-estar, escolhendo seus devidos representantes, deve ter sido um dos motivos que encorajou Walter Gropius a atuar efetivamente na sociedade formando um novo edifício, a partir do ser humano, do humano em nós.

[38] Orig.: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!
Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgen&ugsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.
Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen,so bleibt der unproduktive „Künstler" künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.
Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf". Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker.
Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomente, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigenaber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.
Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunf, der alles in einer Gestalt sein wird_ Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens. (Walter Gropius)"



Der Endzweck aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unentbehrliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußte Mit- und Zusammenarbeiten aller Werktätigen untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verlieren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese rein schreibende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einer seiner Berufe damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive „Künstler" künftig nicht mehr in unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibe nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf". Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade der Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werktätigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassenteilende Anmaßung, die einen hochmütigen Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst zum Himmel ragen wird als kristallener Sinnbild einer neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

Fig. 9: Manifesto e programa do Bauhaus com a xilogravura de Lyonel Feininger como folha de título, 1919.
(Fonte: Do livro DROSTE, p. 32/33.)

A Bauhaus não unia somente a academia e as escolas de artes e ofícios da época; a formação tinha uma visão simbólica e real – "A construção"

Para Gropius, a construção – nisto ele seguiu as idéias do Conselho do Trabalho – tornou-se uma atividade social, intelectual e simbólica. Ele reconciliou os gêneros e vocações até então separados e os uniu em um trabalho comum: construir nivela as diferenças de status e também reúne o povo e os artistas. O símbolo do novo conceito de construção foi a xilogravura de uma catedral de Lyonel Feininger impressa na página de título do manifesto Bauhaus de quatro páginas, em cuja ponta da torre três raios se encontram, representando as três artes da pintura, escultura e arquitetura. Desde

> o livro "Problemas da forma da Gótica" (*Formprobleme der Gotik*, 1912) de Wilhelm Worringer, a catedral tinha sido atualizada como um símbolo. Para os importantes críticos de arquitetura, Adolf Behne e Karl Scheffler, a catedral era também um símbolo do *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) e um símbolo de união social. (DROSTE, 2019, p. 30, tradução da autora)[39]

Em outro lugar, no mesmo livro sobre a Bauhaus, de Magdalena Droste, se lê:

> Gropius quis assim educar os jovens na escola Bauhaus para posteriormente atingir um efeito educativo na sociedade. (DROSTE, 2019, p. 40, tradução da autora)[40]

O autor Christoph Wagner fala sobre o lema da Escola Bauhaus, durante a direção de Walter Gropius (diretor da Escola Bauhaus 1919 -1928), da seguinte maneira

> Mesmo que Walter Gropius, como diretor da Bauhaus, se sentisse inquieto no final dos anos da Escola Bauhaus em Weimar, diante das manobras por vezes sectárias entre os estudantes da Bauhaus, não se pode ignorar que, em abril de 1919, ele mesmo havia dado um impulso fundamental à orientação ideológica da Bauhaus com sua reivindicação programática, formulada no Manifesto da Bauhaus, não para "formar artistas", mas para "educar um novo ser humano". (WAGNER, 2009, p. 11, tradução da autora)[41]

A educação para um "novo ser humano" lembra da crítica histórica de Nietzsche, que fala de "métodos insanos que enviam jovens artistas visuais para câmaras e galerias de arte em vez de [enviá-los] para a oficina de um mestre". (BERNHARD in WAGNER 2009, p. 31, tradução da autora)[42]

Apesar de Friedrich Nietzsche ter morrido em Weimar em 1900, ou seja, 19 anos antes da abertura da Bauhaus, suas críticas referentes a formação na academia estavam bem presentes. Isso é o que mostra uma carta de Elisabeth Förster-Nietzsche, a irmã de Friedrich, para Gropius, algumas semanas depois da abertura da Escola Bauhaus:

> Acompanhei com o maior interesse a transformação da escola de arte na Escola Estadual de Bauhaus e li seu excelente programa. Tudo me parece ser extraordinário. (BERNHARD in WAGNER, 2009, p. 31, 32, tradução da autora)[43]

[39] Orig.: „Bauen wurde für Gropius – darin folgte er den Ideen des Arbeitsrats – zur gesellschaftlichen, geistigen und symbolischen Tätigkeit. Er versöhnte die bisher getrennten Gattungen und Berufungen und vereinte sie zu gemeinsamer Arbeit: Bauen ebnet Standesunterschiede und bringt auch Volk und Künstler zusammen. Sinnbild der neuen Auffassung vom Bauen war der auf dem Titelblatt des vierseitigen Bauhausmanifests abgedruckte Holzschnitt einer Kathedrale von Lyonel Feininger, in deren Turmspitze sich drei Strahlen treffen, stellvertretend für die drei Künste Malerei, Skulptur, Architektur. Seit Wilhelm Worringers Buch „Formprobleme der Gotik" (1912) war die Kathedrale als Symbol aktualisiert worden. Auch für die wichtigen Architekturkritiker Adolf Behne und Karl Scheffler war die Kathedrale Sinnbild des Gesamtkunstwerks und Symbol sozialer Einheit."

[40] Orig.: "Gropius wollte also am Bauhaus junge Menschen erziehen, um in der Folge erzieherisch auf die Gesellschaft einzuwirken."

[41] Orig.: „Auch wenn Walter Gropius als Direktor des Bauhauses am Ende der Weimarer Bauhausjahre angesichts der teilweise sektiererischen Umtriebe unter den Bauhäuslern Unbehagen empfand, so ist doch nicht zu übersehen, dass er selbst im April 1919 mit seinem im Bauhausmanifest formulierten programmatischen Anspruch nicht „Künstler auszubilden", sondern einen „neuen Menschen zu bilden", einen grundsätzlichen Anstoss zur weltanschaulichen Ausrichtung des Bauhauses gegeben hatte."

[42] Orig.: „...wahnwitzige Methoden, welche die jungen bildenden Künstler in die Kunstkammern und Galerien statt in die Wekstätte eines Meisters führe."

[43] Orig.: „Mit dem wärmsten Interesse habe ich die Umwandlung der Kunstschule in das Staatliche Bauhaus verfolgt und Ihr ausgezeichnetes Programm gelesen. Alles scheint mir vortrefflich."
(Elisabeth Förster-Nietzsche, carta para Walter Gropius 15.05.1919, BHA Berlin, Nachlass Gropius, Inv.-Nr. 175 apd Peter Bernhard „Ich-Überwindung muss der Gestaltung vorausgehen" Zur Nietzsche Rezeption des Bauhauses in *Esoterik am Bauhaus*)

A crítica na cultura formulada por Nietzsche foi vista por Gropius como a mais profunda motivação para todas as suas reflexões. Já em 1916, Gropius propõe

> ...não para retomar o ensino teórico como pura história da arte ou como um livro modelo imitado, mas para ali transmitir a capacidade de reavaliar e reformular as condições de vida alteradas ou inteiramente novas da época. (BERNHARD in WAGNER, 2009, p.32, tradução da autora)[44]

Dez anos depois, Gropius consegue refletir sobre sua escola

> Tal espírito criativo só pode ser levado por pessoas que (...) desenvolveram uma cultura pessoal de vida dentro de si mesmas. (...) Toda forma viva é sempre uma expressão de um resultado interior. Não apenas o imaginado, mas também a objetivação vivida, ou seja, a superação do ego, deve preceder o projeto, para que o produto ganhe mais do que validade pessoal. (GROPIUS apd. WAGNER, 2009, p. 134-137, tradução da autora)[45]

Neste sentido, a Escola Bauhaus se coloca como uma reação ao capítulo de Zarathustra "De superar-se a si mesmo", o qual se finaliza com a exigência "Ainda há muitas casas a serem construídas". (NIETZSCHE, 1994, p. 120, tradução da autora)[46] (*Manches Haus gibt es noch zu bauen*).

O nome da Escola Bau-Haus, Construir-Casa, tem sua inspiração provavelmente a partir dessa obra. Entre a escola Bauhaus e o arquivo de Nietzsche (também localizado em Weimar) sempre existiu uma ligação cultivada

Sobre o conceito de artista que se tinha na Bauhaus

> (...) como criador no sentido mais abrangente, forma não apenas objetos mortos (de arte), mas também a si mesmo e aos outros, e assim trabalha para o Homem Novo (ou sobre-humano). (NIETZSCHE apd. WAGNER, 2009, p. 32, tradução da autora)[47]

Oskar Schlemmer, um dos professores, observa que

> (...) que a Bauhaus 'constrói' para um lado bem diferente do esperado, ou seja, as pessoas. Gropius parece muito consciente disso, e reconhece nisso a falha da academia, que desconsidera a formação humana. (SCHLEMMER apd. WAGNER, 2009, p. 33, tradução da autora)[48]

[44] Orig.: „...die theoretische Lehre nicht als reine Kunstgeschichte oder als imitiertes Vorlagenbuch aufzufassen, sondern dort, die Fähigkeit zu vermitteln, die veränderten oder gänzlich neuen Lebensbedingungen der Zeit umzuwerten und neuzugestalten."

[45] Orig.: „Solchen Gestaltungsgeist können nur Menschen in sich tragen, die (...) eine persönliche Lebenskultur in sich entwickelt haben. (...) Jede lebendige Form ist immer Ausdruck eines inneren Resultates. Nicht nur die gedachte, sondern auch die gelebte Objektivierung, d.h. Ich-Überwindung, muss der Gestaltung vorangehen, damit das Produkt mehr als persönliche Geltung gewinnt."

[46] Orig.: „...Und mag doch Alles zerbrechen, was an unseren Wahrheiten zerbrechen – kann! Manches Haus giebt es noch zu bauen!"

[47] Orig.: „..., der als ein Gestalter im umfassendsten Sinne nicht nur tote (Kunst-) Gegenstände, sondern auch sich selbst und andere bildet und damit auf den Neuen Menschen (respektive Übermenschen) hinarbeitet."

[48] Orig.: „.., dass das Bauhaus nach ganz anderer Seite hin ´baut´ als erwartet wird, nämlich den Menschen. Gropiuis scheint das sehr bewusst, und er erkennt darin das Manko der Akademie, die die Menschenbildung ausser Acht lassen."

2.3. Bauhaus e seus professores

A ideia do Novo Ser Humano é o motivo principal de ser da Escola Bauhaus nos seus primeiros anos de existência, bem como de todos os seus professores.

Gropius os escolheu de forma criteriosa

> O mais importante para todos, naturalmente, é desenvolver personalidades fortes e animadas. Não devemos começar pelos medíocres, mas ter o dever de chamar personalidades fortes, conhecidas no mundo, onde quer que a oportunidade se apresente, mesmo que ainda não as compreendamos interiormente. (GROPIUS apd. DROSTE, 2019, p. 43, tradução da autora)[49]

[49] Orig.: „Das Wichtigste für Alle bleibt aber selbstverständlich die Heranerziehung starker lebendiger Persönlichkeiten. Wir dürfen nicht mit dem Mittelmäßigen Beginnen, sondern haben die Pflicht, starke, in der Welt bekannte Persönlichkeiten, wo sich nur Gelegenheit bietet, heranzuziehen, auch wenn wir sie innerlich noch nicht verstehen."

Assim, Gropius chamou no primeiro ano três artistas de origens bem diferentes para a Escola Bauhaus.

Johannes Itten, professor de artes e pintor, Lyonel Feininger, também pintor, e o escultor Gerhard Marcks. (DROSTE, 2019, p.43)

Georg Muche, pintor expressionista, lecionou a partir de 1920 nas oficinas e no curso elaborado por Joahnnes Itten – o chamdo "*Vorkurs*" – curso primário.

Paul Klee e Oskar Schlemmer iniciaram seus trabalhos na Escola Bauhaus em 1921, e também Lothar Schreyer, responsável pelo departamento de palco.

Wassily Kandinsky entrou em 1922.

Os artistas Georg Muche e Lothar Schreyer ganharam reconhecimento através das suas exposições na galeria "*Der Sturm*" – "A tempestade", em Berlim.

Herwarth Walden, músico e literário expressionista, abriu essa galeria em 1912 e, a partir de 1913, foi um palco para artistas abstratos ainda desconhecidos.

Berlim era um lugar onde havia grandes galerias, e também do Salão de Arte Cassirer, dirigido por Paul Cassirer. No início dessa tese foram trazidas importantes reflexões de seu primo filósofo, Ernst Cassirer.

Essas galerias e salões tinham o intuito de ser um contrapeso; eles se voltaram contra as exposições oficiais dos tribunais acadêmicos e a política reacionária de arte do império alemão e, assim, se tornaram os mais importantes pioneiros para a *avantgarde* européia.

Voltemos à Bauhaus e seus professores, tentando esclarecer ainda mais as ligações com correntes esotéricas pulsantes naquele tempo.

Sobre Johannes Itten e Georg Muche, lê-se no livro de Droste que

> Naquela época, Muche era um seguidor da doutrina Mazdaznan, que era difundida na Alemanha e com a qual Itten também estava familiarizado desde os anos 1910. Nutrição vegetariana, jejum regular, uma doutrina respiratória e sexual, bem como inúmeras regulamentações de saúde, faziam parte da prática desta doutrina, que foi seguida mais de perto naquela época. Juntos, Itten e Muche participaram de um congresso Mazdaznan em Leipzig, o reduto alemão Mazdaznan, em 1920, e depois promoveram o ensino na Bauhaus. Sua introdução oficial na Bauhaus parece ter sido seu objetivo. Durante algum tempo, na cantina Bauhaus se cozinhava de acordo com as regras de Mazdaznan, e elementos foram até incorporados ao ensino. (DROSTE, 2019, p. 64-66, tradução da autora)[50]

Os ensinamentos de Mazdaznan[51] continham elementos religiosos baseados na filosofia do zoroastrismo, uma religião fundada por Zaratustra, que tem sua origem na região cultural do Irã.

A abordagem pedagógica de Itten, Droste descreve como oposta e ocilando entre dois polos contrários:

> ´Intuição e método´ ou também ´capacidade subjetiva de experiência e reconhecimento objetivo'. Os exercícios de movimento e os exercícios respiratórios muitas vezes aconteceram no início da aula. Os estudantes deviam se soltar e relaxar, então Itten queria criar ´direção e ordem a partir do fluxo´. O encontro do ritmo e, depois, a formação harmônica de vários ritmos eram quase fios condutores que percorriam as aulas, as quais foram divididas em três pontos principais: os estudos da Natureza e da matéria; as análises dos antigos mestres; as aulas sobre o desenho nú. Os estudos da natureza e do material tinham como objetivo ´mostrar claramente o essencial e os opostos dos materiais específicos´ e, assim, treinar e refinar o sentimento dos estudantes em relação ao material. (DROSTE, 2019, p. 48)

[50] Orig.: „Muche war damals Anhänger der in Deutschland verbreiteten Mazdaznan-Lehre, mit der auch Itten seit den 1910er Jahren bekannt war. Vegetarische Ernährung, regelmäßiges Fasten, eine Atem- und Sexuallehre sowie zahlreiche Gesundheitsvorschriften gehörten zur Praxis dieser Lehre, der sich Itten damals enger anschloss. Gemeinsam besuchten Itten und Muche 1920 einen Mazdaznan-Kongress in Leipzig, der deutschen Mazdaznan-Hochburg, und warben dann am Bauhaus für die Lehre. Deren offizielle Einführung am Bauhaus scheint ihr Ziel gewesen zu sein. Die Bauhauskantine kochte zeitweilig nach Mazdaznan-Vorschrift, und sogar in den Unterricht flossen Elemente ein."

[51] O movimento Mazdaznan deriva seu nome do nome persa Mazda (= pensamento) e foi fundado em Los Angeles em 1917 por Ott Hanish (Otoman Yar Adusht Hanish, 1844-1936). (GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM, 2005, p. 105 nota 24)

Johannes Itten foi provavelmente o professor que mais influenciou a Escola Bauhaus, a partir da sua personalidade e sua maneira de organizar uma aula.

Mas Itten não se envolveu apenas nos conhecimentos do ensino de Mazdaznan; antes de conhecer essa filosofia antiga, ele se ocupou intensivamente com as leituras sobre Teosofia.

> Embora o interesse de Itten pela Teosofia esteja entrelaçado com os interesses teosóficos de inúmeros outros artistas importantes como Wassily Kandinsky, Piet Modrian e outros, os traços que esse interesse deixou em sua arte e teoria da arte provam que o interesse de Itten pela teosofia não pode de forma alguma ser reduzido a uma moda ideológica contemporânea. De uma forma específica, estes aspectos esotéricos entraram no fundo iconológico de suas obras artísticas. (GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM, 2005, p. 69, tradução da autora)[52]

Em sua biblioteca se encontram obras importantes sobre a Teosofia e publicações nas quais ele anota seus pensamentos. Percebe-se uma ocupação profunda que se reflete em suas obras posteriormente. O estudo, antes de tudo dos livros de Annie Besant e C.W. Leadbeater, "Formas de pensamento" e "O homem visível e invisível", deixaram marcas significantes. Ele anota em seu diário no dia 6 de julho de 1918

> Durante muito tempo, e especialmente agora novamente quando eu estava com a Sra. Mahler, as formas e cores características, que muitas vezes só podem ser sentidas ao redor das pessoas, continuaram a vir à minha mente. (...) Ontem, passei pela livraria teosófica quase (!) por acaso, entrei sem realmente (!) saber o porquê, tinham livros expostos; de repente, pedi livros teosóficos com ilustrações e recebi *'Formas de pensamento´* de C.W. Leadbeater e A. Besant e 'O ser humano visível e invisível' de C.W. Leadbeater. Ambos talvez fossem exatamente os livros que eu precisava naquele momento. (GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM, 2005, p. 69, tradução da autora)[53]

Itten menciona o encontro com Alma Mahler, mulher viúva. Ela era esposa do músico Gustav Mahler e, neste momento do encontro, vive como esposa de Walter Gropius. Entre os dois se estabeleceu uma amizade profunda, foi de certa maneira ela a mulher que inspirou Itten a se aprofundar nos estudos esotéricos.

Também Agathe Mark (- Kornfeld) foi uma pessoa bastante influente na vida artística de Johannes Itten. Como adepta confessada ou assumida de Rudolf Steiner, patrocinadora importante do artista, foi a pessoa através da qual Itten encontrou o caminho para a Antroposofia.

[52] Orig.: „Auch wenn Ittens Interesse für Theosophie sich mit den theosophischen Interessen zahlreicher anderer prominenter Künstler wie Wassily Kandinsky, Piet Modrian und anderen brührt, so belegen die Spuren, die dieses Interesse in seiner Kunst und Kunsttheorie hinterlassen hat, dass sich Ittens Interesse für die Theosophie keineswegs auf eine zeitbedingte weltanschauliche Modeerscheinung reduzieren läßt. Auf spezifische Weise sind diese esoterischen Aspekte in den ikonologischen Hintergrund seiner künstlerischen Arbeiten eingegangen."

[53] Orig.: „Schon seit langer Zeit und besonders jetzt wieder, als ich bei der Frau Mahler war, kamen mir immer wieder die charakteristischen Formen und Farben, die oft nur erfühlbar um den Menschen herum sind, in den Sinn. (...) Gestern kam ich fast (!) aus Zufall bei der theosophischen Buchhandlung vorbei, gehe hinein, ohne eigentlich (!) zu wissen warum, lasse mir ausgelegte Bücher zeigen, und plötzlich frage ich nach theosophischen Büchern mit Illustrationen und bekomme ´Gedankenformen´von C.W. Leadbeater und A. Besant und ´Der sichtbare und unsichtbare Mensch´ von C.W. Leadbeater. Beides vielleicht genau die Bücher, die ich in dem Moment notwendig brauche."

Esse envolvimento com a Antroposofia é datado do ano de 1916, quando se ocupa com a leitura do livro "Os grandes iniciados", para o qual Rudolf Steiner escreve um prefácio.

Nos diários de Johannes Itten, entre 1916 e 1917, encontram-se anotações sobre as obras escritas de Rudolf Steiner, "O Cristianismo como um Fato Místico" e "Os Mistérios da Antiguidade", publicado em 1902. É uma das obras iniciais do filósofo e, nela, Steiner apresenta a essência do cristianismo e sua posição espiritual-histórica no desenvolvimento da humanidade.

Outro livro estudado por Itten foi *Teosofia*, publicado em 1904. Ambos formam a base da concepção humana segundo a visão teosófica ou antroposófica.[54]

Deve-se notar com certa atenção que Itten desenvolve anotações somente do capítulo "Essência do Ser Humano" no livro "Teosofia". Ele transformava os pensamentos elaborados por Steiner num modelo sistemático sobre o Ser Humano. Itten se interessava na diferenciação entre "corpo físico", "corpo etérico ou corpo vital" e "corpo astral". (WAGNER, 2005, p. 72, nota 8)[55]

Seguem partes do diário do artista, mostrando como o pensamento esotérico se apresenta em seu trabalho:

[54] Em 1913 há uma separação na Sociedade Teosófica e, assim, surge a Sociedade Antroposófica após divergências entre Annie Besant e Rudolf Steiner.

[55] Diário de Itten, IV, p.59 ; apd. Badura-Triska (editora) 1990, volume 1, p. 165.

Fig. 10, 11, 12: J. Itten, anotações do diário, lápis de cor sobre papel
(Fonte: p. 70, 158 e 158 do livro Das Bauhaus und die Esoterik)

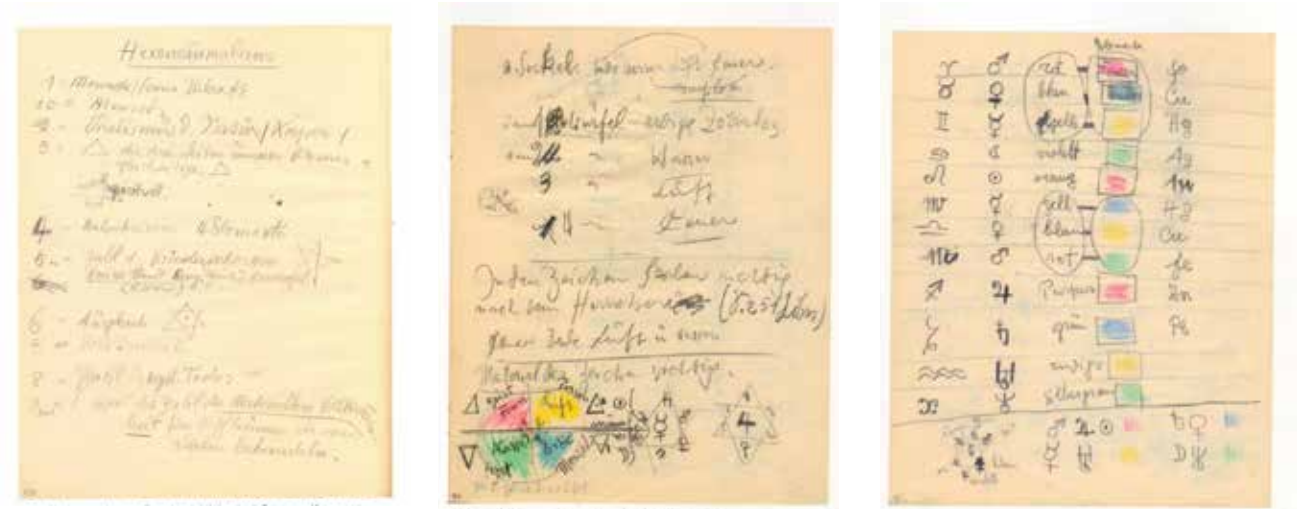


Fig. 13,14,15: J. Itten, anotações do diário, lápis e lápis de cor sobre papel
(Fonte: p. 264 do livro Das Bauhaus und die Esoterik)

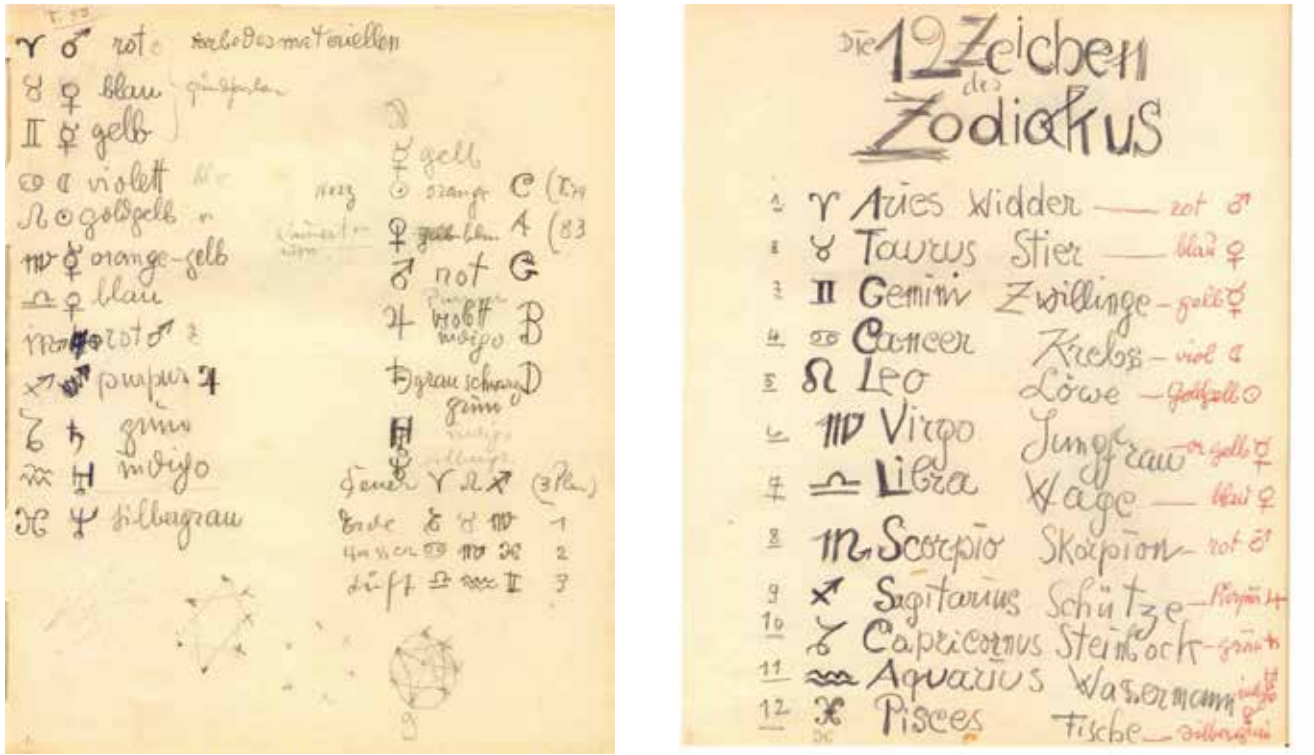


Fig. 16,17: J. Itten, anotações do diário, lápis e lápis de cor sobre papel
(Fonte: p. 265 do livro Das Bauhaus und die Esoterik)

Fig. 18,19,20: J. Itten, Anotações do diário, lápis e lápis de cor sobre papel
(Fonte: p. 267 do livro Das Bauhaus und die Esoterik)

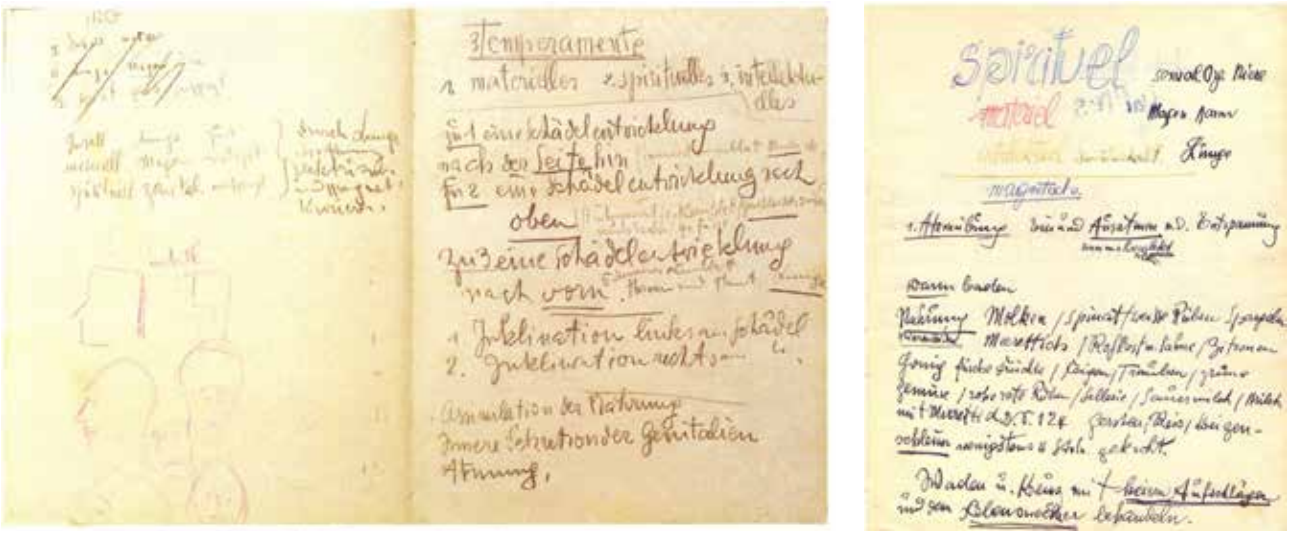


Fig. 21,22: J. Itten, Anotações do diário, lápis e lápis de cor sobre papel
(Fonte: p. 267 do livro Das Bauhaus und die Esoterik)

Em 1918, Johannes Itten encontra pessoalmente Rudolf Steiner em Viena, numa palestra proferida no ateliê de Maria Strakosch-Gieseler sobre "O Sensorial – Supersensorial. Cognição espiritual e criação artística". (STEINER R., GA 271)

Em uma carta (02 de junho 1918), ele documenta sobre essa palestra o seguinte

> Ontem à noite, assisti uma palestra do Dr. Rudolf Steiner. Ele parecia não ter nada mais importante a fazer do que provar que meu método artístico era o mais perfeito. Mas ainda estou desconfiado em relação aos seus discursos. Ele é bastante pouco artístico – e, portanto, não acredito muito em suas experiências. (ITTEN in GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM, 2005, p.72,73, tradução da autora)[56]

[56] Orig.: „Gestern abend war ich in einem Vortrag von Dr. Rudolf Steiner. Er schien nichts Wichtigeres zu tun zu haben, als zu beweisen, dass meine künstlerische Arbeitsweise die vollkommenste sei. Ich bin aber trotzdem skeptisch gegen seine Reden. Er ist durchaus unkünstlerisch - und deshalb glaube ich ihm nicht ganz seine Erlebnisse."

Depois desse encontro não foram mais observadas aproximações de Johannes Itten e Rudolf Steiner. Itten se aprofunda, a partir de 1919, em questões astrológicas, as quais também se encontram nos estudos de Rudolf Steiner. Esses aspectos astrológicos fundamentam sua teoria da arte e seu trabalho nos primeiros anos na Escola Bauhaus. Em geral pode-se dizer que toda reflexão de Itten sobre o autoconhecimento do Ser Humano foram cunhados dessa maneira.

A partir do autoconhecimento, da reflexão de si próprio nasce um novo olhar sobre o Ser Humano, ampliando o mesmo da mera materialidade para uma esfera esotérica e, a partir dessa sensibilidade, os professores da Escola Bauhaus em seus primeiros anos trabalhavam para o nascimento de um Novo Ser Humano e, com isso, de uma nova sociedade.

Fig. 23: M. Pfeiffer-Wattenphul, Retrato de Getrud Grunow, aquarela sobre papel
(Fonte: p. 71 do livro Bauhaus, DROSTE)

Foi Johannes Itten também quem pediu a Gropius, no final do ano de 1919, que contratasse uma artista mulher.

Gertrud Grunow, música pedagoga, foi contratada como professora ajudante e suas aulas trataram do ensino da harmonia, baseado em algo válido universalmente no ser humano, um equilíbrio de cores, tons, percepções e formas.

Através de execícios de movimento e de concentração, o ser humano poderia reencontrar esse equilíbrio.

Tanto para Itten quanto para Grunow somente o ser humano equilibrado poderia ser criativo de fato.

Um aluno da Bauhaus descreve a aula de Getrud Grunow da seguinte maneira:

> Fecha-se os olhos, há uma curta pausa de silêncio interior, e é instruído a imaginar-se em uma certa esfera colorida e depois tatea-lá com as mãos entrando nela, ou de se afinar com uma nota que é tocada no piano. Em um piscar de olhos, quase todos estão em pleno movimento, o que é diferente para cada indivíduo. O resultado não são movimentos ritmados à la Dalcroze; pelo contrário, o intelectualista inibido pode ser claramente distinguido da pessoa ingênua que flui, a natureza da mulher claramente distinguida daquela do homem. Um intelectualista segura suas mãos na frente dos olhos como um homem não redimido e se move com passos lastrantes, enquanto o homem relaxado está em constante movimento rítmico de mãos e pernas. ... Todos os homens têm movimentos de empuxo, dirigidos para cima, enquanto as mulheres têm movimentos envolventes em direção à terra. Como espectador, fica-se bastante impressionado com a expressiva linguagem gestual das mãos das meninas, este anseio de busca no ritmo do corpo que as acompanha. (...) Qual é a finalidade destes exercícios? Eles são o caminho para encontrar formas naturais básicas e, ao mesmo tempo, querem estabelecer uma ordem interior no ser humano, ou seja, um efeito legítimo das impressões externas na alma, para que as forças ordenadoras dos espíritos não sejam tentadas, para que as forças ordenadoras recebam seus impulsos da alma. ... Se buscamos novas formas, elas devem renascer em nós a partir da totalidade da experiência, o único sentimento da natureza e do espírito. O caminho é: primeiro irracional e, depois, cada vez mais racional. (DROSTE, 2019, p. 69-70, tradução da autora)[57]

A base pedagógica de Grunow eram os ensinamentos de Emile Jaques-Dalcroze, um músico pedagogo suíço (1865-1950) que pesquisou durante toda a sua vida a relação entre música e sua expressão na dança através do ritmo. Ele levantou importantes ligações entre o cérebro, a medula espinhal e movimentos figurativos a partir da música.

Nosso cérebro está envolvido com um líquido que o protege dentro do crânio. A água como substância sutil transmite sons e vibrações sonoras ao cérebro. Todos os sons são um importante meio pois transmitem diferentes frequências através de suas ondas sonoras, interferindo em tudo onde há líquido.

[57] Orig.: „Man schließt die Augen, eine kurze Pause der Innenabschließung erfolgt, und man bekommt die Anweisung, entweder sich in eine bestimmte farbige Kugel vorzustellen und sie dann mit den Händen in sie eintretend, abzutasten oder sich auf einen Ton einzustellen, der am Klavier angeschlagen wird. Im Handumdrehen befinden sich fast alle in voller Bewegung, die bei jedem individuell verschieden ist. Nicht etwa rhythmische Bewegungen à la Dalcroze kommen dabei heraus, im Gegenteil deutlich ist der gehemmte Intellektualist von dem strömenden naiven Menschen zu unterscheiden, deutlich die Wesensart der Frau von der des Mannes. Wie ein Unerlöster hält da ein Intellektualist die Hände vor die Augen und bewegt sich schlürfenden Schrittes, während der gelöste Mensch sich in steter rhythmischer Bewegung von Händen und Beinen befindet. ... All die Männer haben stoßende Bewegungen, nach oben gerichtet, während die Frauen hüllende Bewegungen zur Erde hin haben. Man ist als Zuschauer ganz erstaunt über die ausdrucksvolle Gebärdensprache der Hände bei den Mädchen, dieses sehnsüchtige Suchen im begleitenden Rhythmus des Körpers. .... Was bezwecken nun diese Übungen? Sie sind der Weg zum Finden von naturhaften Grundformen und wollen zugleich die innere Ordnung im Menschen herstellen, d.h. eine gesetzmäßige Auswirkung der äußeren Eindrücke auf die Seele, so daß die ordnenden Kräfte der Geister nicht in Versuchung kommen, die ordnenden Kräfte von der Seele aus ihre Impulse empfangen. ... Wenn wir neue Formen suchen, müssen sie in uns wiedergeboren werden aus der Totalität des Erlebens, dem Alleingefühl von Natur und Geist. Der Weg ist: Zuerst irrational und später steigend rational."

Inicialmente contratada como professora ajudante, Grunow se tornou em pouco tempo uma das mais importantes professoras da Escola Bauhaus. Entre os elementos som, cor e forma ela criou suas aulas significativas para desenvolver e aperfeiçoar as habilidades de cada aluna/o.

Para arrendondar esse capítulo sobre os professores e suas ligações com correntes esotéricas, sigo trazendo um pouco sobre Paul Klee.

No livro "*Das Bauhaus und die Esoterik*",[58] de Christoph Wagner, encontram-se passagens de cartas de Paul Klee direcionadas à sua esposa, Lily Klee. Em uma das cartas, lê-se o seguinte

> "De manhã li algo no livro de Steiner, é uma leitura agradável. Vamos ver se podemos ser convertidos?" Dois dias depois, Klee relatou a Lily novamente sobre sua leitura de Steiner: "Admito que há coisas nela que fortalecem o que nós mesmos reconhecemos. E esse é sempre um momento valioso. Certas manchas de névoa no interior são ajudadas a se tornar forma, e a partir da forma, variações múltiplas (obras) podem ser criadas novamente". (GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM, 2005, p.57)[59]

Essas cartas são datadas de 1917, momento da Primeira Guerra Mundial na europa, onde Klee foi obrigado a servir. Ele escreve da escola de pilotagem de Gersthofen, onde atuava como tesoureiro.

Segundo Otto Karl Werckmeister, Klee estava lendo o livro de Rudolf Steiner, "Teosofia – Introdução ao conhecimento suprassensível do mundo e do destino humano", na sua 6ª edição. O livro foi publicado pela primeira vez em 1904.

É de conhecimento geral que os versos semanais do Calendário da Alma foram enviados desde 1918 como encartes em maços de cigarros para os soldados no campo. (STEINER, 1998, p. 141) Outras obras, como livros e ensaios de Rudolf Steiner, também chegaram às pessoas durante a guerra.

A amizade entre Paul Klee e Wassily Kandinsky deve ter sido um outro elemento que trouxe aproximações com a obra de Rudolf Steiner. Os dois se encontram pela primeira vez em 1911, momento no qual Kandinsky já havia ouvido palestras sobre meditações de Steiner, conforme evidencia o texto aqui desenvolvido no Capítulo 1.1. - O Pensar Esotérico e a Arte Moderna.

Além disso, Klee integrou o grupo "O Cavaleiro Azul" desde 1911, manifesto dos artistas para a arte moderna.

[58] Trad. do título: A Bauhaus e o esoterismo; Christoph Wagner, catálogo da exposição "Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik", museu Gustav-Lübcke, Hamm: 28 de agosto 2005 – 08 de janeiro 2006, editora Kerber, 2005 ISBN 3-938025-39-5

[59] Orig.: „Vormittags las ich etwas in dem Steinerschen Buch, eine angenehme Lektüre ist es schon. Wollen sehen, ob wir zu bekehren sind?' Zwei Tage später berichtete Klee wieder Lily über seine Steiner-Lektüre: „Ich gebe zu, dass manches darin steht, wodurch selbst Erkanntes befestigt wird. Und das ist immer ein wertvolles Moment. Gewisse Nebelflecken im Innern wird zur Form verholfen, und aus der Form lassen sich wieder mannigfaltige Variationen (Werke) schaffen."

Mais uma passagem importante no livro "*Esoterik am Bauhaus*" (Esoterismo na Bauhaus), de Christoph Wagner, no artigo onde Osamu Okuda fala sobre Klee e a Teosofia, se lê

> O envolvimento de Klee com Steiner não terminou de forma alguma com este "curso introdutório". Klee estava de serviço desde 16 de janeiro de 1918 como tesoureiro da escola de aviação bávara em Gersthofen e teve umas curtas férias em Munique de 16 a 18 de fevereiro do mesmo ano. Ele provavelmente ouviu a palestra *O Sensorial-Suprasensorial em sua Realização através da Arte*[60] de Rudolf Steiner no Kunsthaus Das Reich– Casa de Arte O reino em Munique, no domingo, 17 de fevereiro de 1918. De volta a Gersthofen, Klee escreveu a Lily em 19 de fevereiro: "Foi bom, apenas um pouco demais Steiner. Vejo-me condenado repetidamente à solidão, apesar de todo o movimento espiritual". Dois dias depois, Lily recebeu outra carta de campo de seu marido com o seguinte conteúdo: "O silêncio do doutor Steiner sobre mim é fácil de interpretar; em qualquer caso, é equivalente a uma rejeição (misturada com desconfiança, assim como a minha). Não importa. No '*Münchener Neuesten Nachrichten*' – ' Notícias Novas de Munique', um crítico de arte não quiz ser associado a Steiner, que teria dado uma boa palestra no 'Reich' ". (GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM, 2005, p. 57, tradução da autora)[61]

A primeira parte da palestra tratava de pensamentos sobre a atualização da ideia da metamorfose de Goethe e da sinestesia dos sentidos, como, por exemplo, observada no sentido do tato do olho. Na segunda parte da palestra, Steiner desenvolve sua fala sobre a força da composição na natureza, e cria uma concepção ampliada da imitação da natureza a partir do suprassensorial. Klee ocupa-se cada vez mais com o estudo desses pensamentos nos anos seguintes e escreve sua "pequena viagem ao mundo de conhecimentos melhores", um texto introdutório no livro "Confissão criativa" de 1920, publicado por Kassimir Edschmied.

O local da palestra *"Das Reich"* (O reino), foi uma Casa de Arte fundada em 1917 por Alexander von Bernus (1880-1965), um escritor e editor. Antes de abrir essa Casa de Artes, Bernus publicava com o mesmo nome uma revista entre os anos 1916 e 1920. Uma revista orientada na Antroposofia que se entendia como órgão e boquilha do expressionismo literário e artístico. "A intenção e o objetivo do reino é (...) reunir, como em um espelho ardente, tudo o que nasce com impacto para a vida espiritual atual e se orienta para o futuro. (...)", assim descreve Bernus a função da revista em sua primeira publicação, logo na primeira página.[62]

[60] Palestra de Steiner no dia 15 de fevereiro 1918 e 17 de fevereiro 1918 em GA 271 Kunst- und Kunsterkenntnis

[61] Orig.: „Klees Beschäftigung mit Steiner war mit diesen ´Einführungskurs´ keineswegs zu Ende. Klee war seit dem 16. Januar 1918 als Schreiber in der Kassenverwaltung der bayerischen Flugschule in Gersthofen in Dienst und hatte vom 16. bis zum 18. Februar des gleichen Jahres kurz Urlaub in München. Er hörte höchstwahrscheinlich am Sonntag, dem 17. Februar 1918, den Vortrag Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst von Rudolf Steiner im Münchener Kunsthaus Das Reich. Zurück in Gersthofen schrieb Klee am 19. Februar an Lily: „Schön wars, nur etwas zu viel Steiner. Ich sehe mich immer wieder auf´s Neue zur Einsamkeit verdammt, trotz aller geistigen Bewegung." Zwei Tage später erhielt Lily einen erneuten Feldpostbrief von ihrem Mann mit folgendem Inhalt: „Das Schweigen des Doktor Steiner über mich ist leicht zu deuten, es kommt jedenfalls einer Ablehung (mit Misstrauen vermischt, ganz wie bei mir) gleich. Macht nichts. In den ´Münchener Neuesten Nachrichten´ hat ein Kunstkritiker sich verbeten, mit Steiner in Verbindung gebracht zu werden, der einen guten Vortrag im `Reich´ gehalten haben soll."

[62] Das Reich – O reino, caderno 1, 1916, p. 1 veja nota 73

O círculo de colaboradores conta com a participação de vários artistas, como Theodor Däubler, Else-Lasker Schüler, Rainer Maria Rilke, Rudolf Steiner e Alfred Kubin.

No dia 12 de novembro de 1917, Bernus abre a Casa de Arte na Rua das Rainhas nº 23, em Munich, ao lado do Jardim Inglês "para o cultivo de uma nova cultura espiritual e para a promoção da ciência espiritual", como se pode ler na crônica de arte.

Durante a Primeira Guerra, essa Casa de Arte foi uma das mais novas dentre as numerosas fundações que surgiram para a mediação e divulgação da Nova Arte.

Paul Klee escreve para sua esposa em 1917

> "A sociedade de Dresden se chama *'Der Neue Kreis'* (O círculo novo), em Frankfurt se chama *'Neue Vereinigung'* (Nova União), em Hannover *'Kestnergesellschaft'* (Sociedade de Kestner), em Munique *'Das Reich'* (O reino). Em todos os lugares os mesmos cogumelos surgindo com vapor da nova era que agora deveria ter amadurecido, como todos eles afirmam. Assumamos de boa fé que é verdade e que tem um significado sério. Em qualquer caso, é o oposto do que os escuros alemães esperavam da guerra [...]". (KLEE, 1979, p. 888, tradução da autora)[63]

Em abril de 1918, ou seja, dois meses depois de ter ouvido a palestra de Steiner, Klee teve a oportunidade de mostrar suas obras na Casa de Arte – O reino através da exposição itinerante da galeria "*Der Sturm*" (A tempestade).

Logo depois, em maio no mesmo ano, Steiner deu outra palestra, dividida em duas partes, respectivamente chamadas: "As fontes da fantasia artística" e "As fontes dos conhecimentos suprasensíveis" (WAGNER, 2005, p. 72)[64], que a esposa de Paul Klee, Lily, assiste e menciona para seu marido via cartas.

Mas não só a Antroposofia com sua "Ciência Oculta" pulsava naquele tempo, em torno de 1917/1918, na Alemanha. Também correntes religiosas asiáticas, antes de tudo o budismo e o taoísmo, estavam presentes.

O historiador alemão Ulrich Linse chama atenção para esse fato e menciona o ensaio de Ernst Robert Curtius, *Les influences asiatiques dans la vie intellectuelle de l´Allemagne d´aujourd´hui*, publicado 1920 em Genéve, onde se lê

> A guerra (...) só fortaleceu um movimento que já havia começado na Alemanha e teve sua origem na insatisfação da elite intelectual alemã com a

[63] Orig.: „‚Das Reich' war eine der zahlreichen Neugründungen, die während des Krieges zur Vermittlung und Verbreitung von Neuer Kunst geschaffen wurden, worüber Paul Klee an seine Frau am 28. November 1917 schrieb: „‚Der Neue Kreis' nennt sich die Dresdner Gesellschaft, in Frankfurt heißt sie ‚Neue Vereinigung', in Hannover ‚Kestnergesellschaft', in München ‚Das Reich'. Überall dieselben emporschießenden Pilze der neuen Zeit, die jetzt gereift sein soll, wie sie alle behaupten. Nehmen wir gutgläubig an, daß es wahr ist und ernst gemeint. Jedenfalls ist es das Gegenteil von dem, was sich die deutschen Dunkelmänner vom Krieg erhofften (...)."

[64] Veja nota 55

civilização moderna. A consciência metafísica reavivada havia buscado novos alimentos no Oriente e começara a permear todas as áreas da cultura asiática. (LINSE in GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM, 2005, p.59)[65]

[65] Orig.: „Der Krieg habe, (...), nur eine Bewegung verstärkt, die bereits vorher in Deutschland begonnen und ihren Ursprung in der Unzufriedenheit der intellektuellen Elite Deutschlands mit der modernen Zivilisation gehabt habe. Das wiedererwachte metaphysische Bewusstsein habe im Orient nach neuer Nahrung gesucht und alle Bereiche der asiatischen Kultur zu durchdringen begonnen."

Paul Klee desenvolve uma ideia bastante prática e uma estrutura para a formação do artista como Novo Ser Humano para a Escola Bauhaus. Esta se torna muito relevante para a instituição que fora criada para ser um contrapeso às academias de artes na época. Nessa estrutura se percebe a importância dos diversos materiais que devem proporcionar ao artista o aperfeiçoamento da sua sensiblidade e aptidões, para que seja possível no palco, aqui a construção de si, agir e atuar devidamente para que a construção do Novo seja possível.

Círculo grande: Curso primário; círculo central: Edifício e palco; estrela de sete pontas: pedra, madeira, metal, cor, tecidos, vidro, argila; espaço entre as sete pontas: estudo da cor, estudo da composição, estudo de gráfica, estudo de tecidos, estudo do material e das ferramentas, estudo da concentração, estudo da natureza

Fig. 24: Ideia e estrutura da Escola Bauhaus, esquema de ensino para a Escola Bauhaus (Fonte: Weimar, 1922)

O texto acima observa o envolvimento individual de cada artista com correntes esotéricas, tendo em vista que cada um tinha a sua maneira de viver e de se aprofundar nos estudos esotéricos. O que se evidencia é que Rudolf Steiner, como filósofo e conhecedor profundo dos escritos de Goethe, parte da formação individual de casa um dos artistas, que visitaram suas palestras e leram suas produções.

Com isso, abriu-se uma pergunta importante para mim:

Esses artistas foram professores na Escola Bauhaus; existe então uma ligação institucional com Rudolf Steiner? Com essa pergunta, me direcionei ao arquivo Rudolf Steiner em Dornach e recebi uma publicação de 2018, na qual foi contextualizada esta ligação entre Bauhaus e Rudolf Steiner. Em uma carta do dia 24 de julho 1920, convidando-o para uma palestra, se lê

> A Escola Bauhaus do Estado em Weimar, que teve o primeiro instituto a levar em conta o desejo de autenticidade na arte e a unificação dos diversos ramos das belas artes e ofícios, que se torna cada vez mais clara em nossos dias, não vê sua tarefa apenas no cumprimento dessas idéias, mas defende que essas coisas continuem ligadas aos problemas de natureza puramente humana, em outras palavras, enfatiza sobretudo seu caráter de comunidade de trabalho e comunidade de vida. (WEISE, 2018, p. 56-58)

A Escola Bauhaus promovia festas, encontros e noites para os quais diversas pessoas foram convidadas. Os convites eram genéricos, e um desses foi enviado a Rudolf Steiner, conforme a carta demonstra

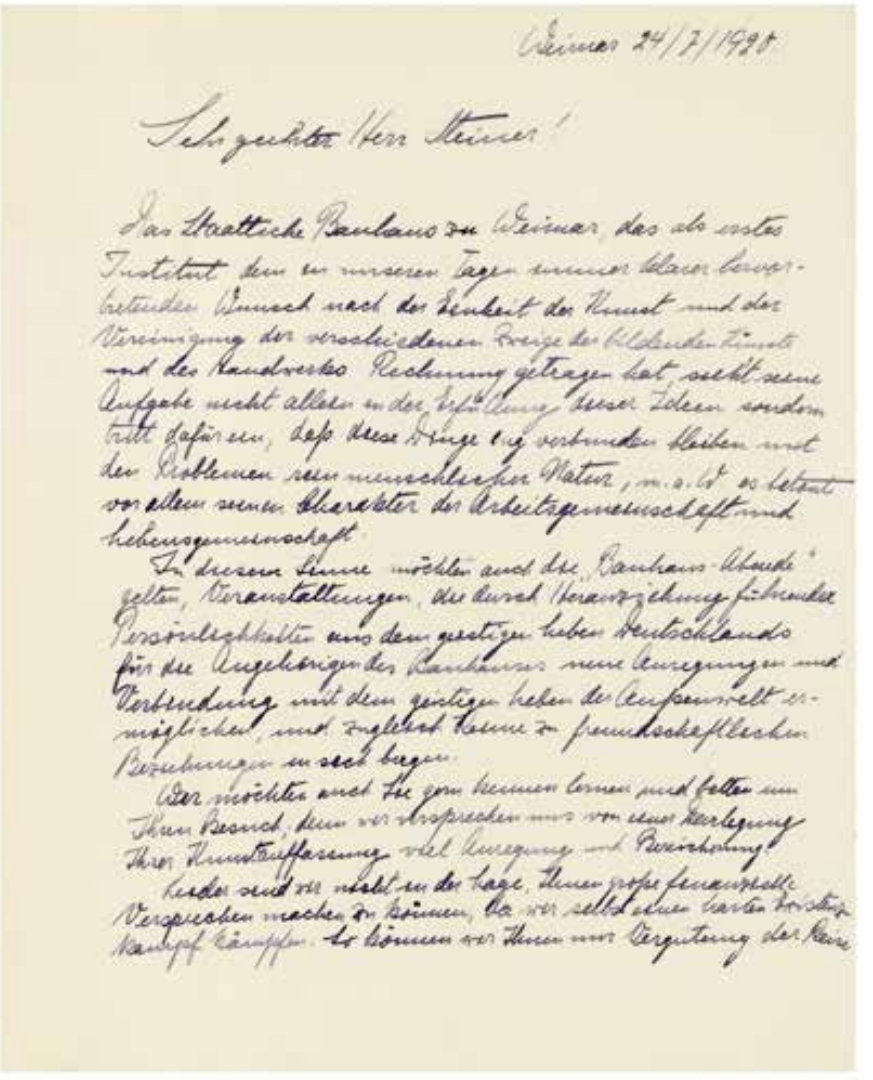
> Neste sentido, as noites da Bauhaus também gostariam de se aplicar, eventos que, trazendo personalidades de destaque da vida intelectual da Alemanha, permitem um novo estímulo e conexão com a vida intelectual do mundo exterior para os membros da Bauhaus e, ao mesmo tempo, abrigam espaço para relações amistosas. Gostaríamos também de conhecê-lo e pedir-lhe que nos visite, pois esperamos muito estímulo e enriquecimento de uma apresentação de sua concepção de arte. Infelizmente, não estamos em condições de lhe fazer grandes promessas financeiras, pois nós mesmos estamos travando uma dura luta pela existência. Portanto, só podemos prometer-lhe uma compensação pela viagem e pela estadia. Se isto for suficiente para você e você espera algo de uma visita à Bauhaus, por favor, nos informe imediatamente. (WEISE, 2018, p. 56-58)

Fig. 25, 26, 27: fotografias das noites de Bauhaus
(Fonte: arquivo Bauhaus, p. 82,78, 83 do livro Droste)

Fig: 28: Convite para uma das noites da Bauhaus com a escritora Else Lasker-Schüler;
(Fonte: p. 79 do livro Droste)

Essa carta, encontrada no arquivo de Dornach, e publicada em 2018, mostra o interesse e a vontade para a troca entre os artistas que formaram a sociedade da Escola Bauhaus. Fotos e cartazes para essas noites foram elaborados pelos artistas com humor, delicadeza e muita beleza. Devem ter sido noites bem bagunçadas, num bom sentido da palavra, pois fantasias se tornaram peças de exposição, acessórios se tornaram obras de arte. Dessa bagunça bonita deve ter nascido uma ou outra idéia para o futuro.

O artigo da revista menciona também que vários alunos da Escola Bauhaus posteriormente estudaram Antroposofia em Dornach. Segundo os arquivos em Weimar e Dornach, parece que Steiner não respondeu a carta enviada a ele, e também não viajou para Weimar para visitar a Escola Bauhaus. Mas a carta mostra que houve pelo menos a tentativa de querer saber sobre sua concepção de arte, que se enraizava profundamente na concepção goetheana ou goetheanística



Weimar 24/7/1920

Sehr geehrter Herr Steiner!

Das Staatliche Bauhaus zu Weimar, das als erstes Institut dem in unserem Lager immer klarer hervortretenden Wunsch nach der Einheit der Kunst und der Vereinigung der verschiedenen Zweige der bildenden Künste und des Handwerks Rechnung getragen hat, sieht seine Aufgabe nicht allein in der Pflege dieser Ideen sondern tritt dafür ein, daß diese Dinge eng verbunden bleiben mit den Problemen unserer menschlichen Natur, m.a.W. so bekennt es vor allem seinen Charakter der Arbeitsgemeinschaft und Lebensgemeinschaft.

In diesem Sinne möchten auch die „Bauhaus-Abende" gelten, Veranstaltungen, die durch Heranziehung führender Persönlichkeiten aus dem geistigen Leben Deutschlands für die Angehörigen des Bauhauses neue Anregungen und Verbindung mit dem geistigen Leben der Aussenwelt ermöglichen, und zugleich Räume zu freundschaftlichen Begegnungen zu schaffen.

Wir möchten auch Sie gern kennen lernen und bitten um Ihren Besuch, dem wir versprechen uns von einer Darlegung Ihrer Kunstauffassung viel Anregung und Bereicherung.

Leider sind wir nicht in der Lage, Ihnen grosse finanzielle Versprechen machen zu können, da wir selbst einen harten Existenzkampf kämpfen. Es können wir Ihnen nur Vergütung der Reise

Fig: 29: Carta original para Rudolf Steiner (WEISE, A., 2018, p.57)

A pesquisa, até aqui, observou a relação de diversos artistas com correntes esotéricas, com foco voltado principalmente para a Escola Bauhaus em torno de 1919, e seus professores, homens que influenciaram a história da arte europeia.

A constituição da Escola Bauhaus entre duas guerras mundiais é um marco na história da arte, que precisa ser levado em consideração para compreender a ampliação do conceito da arte por Joseph Beuys, principalmente a partir dos anos 70, com suas performances e diálogos sobre a necessidade da arte, seu trabalho e sua importância.

Recentemente se confirmou a ligação entre Rudolf Steiner e a Escola Bauhaus através do arquivo Bauhaus em Weimar. Uma mensagem por e-mail diz assim

Prezada Sra. Scheibe,

Esta é uma coleção solta de material impresso de pequeno tamanho. A publicação mais antiga é de 1924 e a mais recente é de 2015. Entre os anos 60 e 90, há algo.

Espero ter sido de alguma ajuda para você. Se você tiver qualquer outra pergunta, não hesite em me contatar.

Com os melhores cumprimentos,

Wencke Clausnitzer-Paschold

(Notícia recebida por e-mail, tradução da autora)[66]

Ou seja, desde 1924, o arquivo do Bauhaus em Weimar coleciona escritos e publicações relacionados à Rudolf Steiner. Como o arquivo se encontra em mudanças e uma estruturação nova, não foram obtidas mais informações sobre esta ligação.

Vários professores da Escola Bauhaus nos seus anos iniciais tiveram suas inspirações em correntes religiosas diversas, entre elas também a Antroposofia.

[66] Orig.: „Liebe Frau Scheibe, diese ist eine lose Sammlung von Kleingedrucktem. Das älteste ist von 1924 und die jüngste ist von 2015. Zwischen den 1960er und 1990er Jahren ist etwas dabei. Ich hoffe, ich konnte Ihnen etwas weiterhelfen. Wenn Sie weitere Fragen haben, können Sie sich gerne zögern Sie nicht, mich zu kontaktieren. Mit besten Grüßen, (...)“

2.4. Worldreceivers - Receptoras de mundos

Como o capítulo anterior trouxe observações sobre os professores da Escola Bauhaus, artistas em sua maioria homens, este capítulo pretende trazer um olhar para as mulheres que trabalhavam paralelamente às grandes universidades, criando obras belíssimas.

Uma exposição no museu Lenbachhaus em Munich, de novembro de 2018 a março de 2019, com o nome "*Weltempfänger*" (Receptores de mundos), traz contribuições riquíssimas para a história da arte. No catálogo dessa exposição se lê o seguinte

> O Lenbachhaus é o lar da maior coleção mundial da arte do grupo Cavaleiro Azul. A apresentação e a pesquisa acadêmica desta época é uma de nossas principais tarefas. Como dentro do contexto do grupo Cavaleiro Azul, Wassily Kandinsky é um dos artistas mais importantes de nossa coleção, nossas atividades de pesquisa e exposições naturalmente se concentram na história da abstração. Apesar do fato de Kandinsky não pode ser considerado, como muitas vezes afirmado, o inventor da abstração, sua arte e seus escritos teóricos oferecem um ponto de partida significativo para muitos de nossos projetos. As primeiras abstrações de Kandinsky e seu influente texto a respeito do Espiritual na Arte (1912) formam o quadro de referência para lidar com os artistas no foco da exposição World Receivers. (ALTHAUS, MÜHLING, SCHNEIDER, 2018, p. 7, tradução da autora)[67]

Interessante é que o museu Lenbachhaus reconheceu através dessa exposição a importância das mulheres para a Arte Abstrata e para a sua história. O que Kandinsky reúne em seus escritos e textos, as três mulheres das quais as obras foram expostas nesta mostra citada acima já viviam e realizaram intuitivamente em seus trabalhos.

> A exposição Receptores De Mundos: Georgiana Houghton - Hilma af Klint - Emma Kunz oferece uma visão de um extraordinário e em grande parte desconhecido episódio da era moderna: Georgiana Houghton na Inglaterra, Hilma af Klint na Suécia e Emma Kunz na Suíça desenvolveram, cada uma, sua própria linguagem visual abstrata altamente carregada de significado. Elas seguiram suas convicções com perseverança e assertividade; com suas obras, todas as três se esforçaram para visualizar as leis da natureza, o espiritual, e o sobrenatural. Pela primeira vez, estamos apresentando seus trabalhos, raramente mostrados juntos, no Kunstbau de Lenbachhaus. (Veja nota anterior: p. 7, tradução da autora)[68]

[67] Orig.: "The Lenbachhaus is home to teh world´s largest collection of the art of the Blue Rider group. The presentation and scholarly research of this era is one of our core tasks. Since within the context of the Blue Rider group Wassily Kandinsky is one of the most important artists in our collection, our research activities and exhibitions naturally focus on the history of abstraction. Despite the fact that Kandinsky cannot, as often claimed, be considered the inventor of abstraction, his art and theoretical writings offer a significant starting point for many of our projects. Kandinsky´s early abstractions aind his influental text Concerning the Spiritual in Art (1912) form the frame of reference for dealing with the artists at the focus of the exhibition World Receivers."

[68] Orig.: "The exhibition World Receivers. Georgiana Houghton - Hilma af Klint - Emma Kunz provides insight into an extraordinary and largely unknown episode of the modern era: Georgiana Houghton in England, Hilma af Klint in Sweden, and Emma Kunz in Switzerland each developed her own abstract visual language highly charged with meaning. They followed their convictions with perseverance and assertiveness; with their works, all three strove to visualize laws of nature, the spiritual, and the supernatural. For the first time ever, we are presenting their seldom shown works together at the Lenbachhaus´s Kunstbau."

De certa maneira uma revisão da história da arte está acontecendo e o que move e o que mantém a história coesa se lê nas seguintes linhas do catálogo

> Não se trata de substituir o nome de um pioneiro da abstração por outro; pelo contrário, estamos objetivando um discurso nuançoso e diversificado sobre a abstração como um componente importante da arte moderna. Estamos interessados na arte abstrata de Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Piet Mondrian, Emma Kunz, Hilma af Klint, e Georgiana Houghton – não na questão de quem pintou a primeira pintura abstrata. Nossa curiosidade é direcionada para uma contextualização ampliada destas obras: quando se considera a era moderna a partir de uma perspectiva tão expandida, são revelados fenômenos que até agora receberam pouco reconhecimento, muito menos acesso a um público mais amplo. Uma expansão da noção de artista, do conceito de arte e do horizonte geográfico pode ajudar no reconhecimento de posições artísticas interessantes e relevantes. Em última análise, são os próprios trabalhos fascinantes e muitas vezes maravilhosos e, sem dúvida, abstratos desta exposição que fornecem informações sobre a história da arte e aos quais desejamos dar o máximo de espaço possível para uma contemplação imparcial. (Ibd., p. 7, 8, tradução da autora)[69]

A expansão do conceito de artista significa considerar espaços outros, dos quais a história da arte tem falado pouco. Com outras palavras, considerar o Esoterismo na Arte, as correntes espirituais, as fontes sem as quais a arte ocidental não teria se desenvolvido da maneira como ela fez, significa sair das meras explicações formais e ir além

> É cada vez mais difícil escrever uma história de arte moderna baseada na exclusão – exclusão por motivos de gênero, situações sociais ou políticas, localização geográfica, ou outra compreensão da arte e criatividade. Chegou o momento de introduzir um conceito ampliado de arte na narrativa geral da arte moderna e da vanguarda no início do século XX, que inclui tanto as conquistas da arte conceitual quanto as noções de Joseph Beuys' da Escultura Social. Para Emma Kunz em particular, a convicção de Beuys de que a ação humana dentro da sociedade deve ser considerada como arte seria um conceito ideal de arte, o que nos permite apreciar tanto seus desenhos quanto sua prática de cura de acordo com sua própria compreensão do holismo. (Ibd., p. 24, tradução da autora)[70]

[69] Orig.: "It is not about replacing the name of one pioneer of abstraction with another; on the contrary, we are aiming at a nuanced and diverse discourse on abstraction as an important component of modern art. We are interested in the abstract art of Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Piet Monrian, Emma Kunz, Hilma af Klint, and Gergiana Houghton - not in the question of who painted the first abstract painting. Our curiosity is directed towards an expanded contextualization of these works: We asks ourselves within which intellectual and social contexts abstract art flourished in the modern era, which concepts of artistic calling accompanied this, and which new procedures were employed. When one considers the modern era from such an expanded perspective, phenomena are revealed that have hitherto received little recognition, much less access to a broader audience. An expansion of the notion of the artist, the concept of art, and the geographical horizon can help in the recognition of interesting and relevant artistic positions. Ultimately, it is the fascinating and often beguilingly beautiful and undoubtedly abstract works in this exhibition themselves which provide information about the history of art and to which we wish to give as much space as possible for unbiased contemplation."

[70] Orig.: "It seems increasingly difficult to write a history of modern art based on exclusion - exclusion on the grounds on gender, social or political situations, geographical location, or another understanding of art and creativity. The time has come to introduce an expanded concept of art into the general narrative of modern art and the avantgarde in the early twentieth century, which includes both the achievements of conceptual art and Joseph Beuys´ notions of social sculpture. For Emma Kunz in particular, Beuys´ conviction that human action within society must be considered as art would be an ideal concept of art, which allows us to appreciate both her drawings and her healing practice in accordance with her own understanding of holism."

As ligações esotéricas que permeiam a arte abstrata, moderna e contemporânea elevam ela para um patamar diferente. Ela nos devolve a possibilidade de pressentir a integralidade em termos da qualidade humana da qual o materialismo vigente nos desconectou. As correntes esotéricas, a percepção sutil para além daquilo que é visível expandem também os nossos sentidos de percepção. É a criação continuada para dentro de si.

> O foco principal de nosso projeto são três mulheres artistas cujo trabalho foi o resultado de experiências espirituais e de comunicação com um mundo superior. Completamente independentes uma da outra, Georgiana Houghton na Inglaterra, Hilma af Klint na Suécia, e Emma Kunz na Suíça desenvolveram sua própria linguagem visual abstrata altamente carregada de significado. O que elas compartilharam foi o desejo de explorar e visualizar as leis da natureza, o espiritual e o sobrenatural. (Ibd., p. 16, tradução da autora)[71]

Entre os anos 1814 e 1962 existiram essas três artistas, cada uma em uma localidade distante da outra, impossibilitando a troca e a pesquisa. Esse período antecede o de Wassily Kandinsky.

O que une as obras das três mulheres é a conexão com o espiritual, e a maneira de trazer essa percepção para o visível nas suas obras. Com isso, elas se afastam do campo representativo, conhecido e reconhecido em formas e cores. Surgem formas outras, movimentos e composições diferentes daquilo que é representado na arte até então e o que é estudado nas universidades e escolas de artes na época.

[71] Orig.: "The main focus of our project are three women artists whose work was the result of spiritual experiences and communication with a higher realm. Completely independent of one another, Georgiana Houghton in England, Hilma af Klint in Sweden, and Emma Kunz in Switzerland developed their own abstract visual language highly charged with meaning. What they shared was the desire to explore and visualize laws of nature, the spiritual, and the supernatural."

Fig. 30: Autoretrato de Georgiana Houghton
(Fonte: Worldreceivers, p.28)

Georgiana Houghton (1814–1884) nasceu no dia 20 de abril de 1814, em Las Palmas, Gran Canária, e viveu sua infância na Inglaterra, em Londres. Ela é a sétima filha de dez da sua família. Entre seus irmãos, uma irmã chamada Zilla estava muito próxima dela. Essa irmã morre depois de ter dado à luz ao seu quinto filho, aos trinta e um anos de idade, em 1851. Georgiana sofre demais com a perda da sua irmã. Alguns anos depois, morre também sua mãe e seu sobrinho.

O motivo da morte sensibilizou Georgiana para um mundo além deste, e ela inicia seu processo de comunicação com os falecidos. Seu interesse pelo Espiritismo foi despertado em 1859, quando participa de sessões com sua vizinha Mary Marshall, a primeiro médium que tornou públicas as aparições na Inglaterra.

Em 1861, Georgiana Houghton escuta falar dos desenhos automáticos de Elizabeth Wilkinson durante sessões espíritas, e procura por um encontro. Ela conheceu o marido de Elizabeth, William Wilkinson, o editor de um jornal sobre Espiritismo, "*Spiritual Magazine*" (Revista Espiritual) e autor do livro "*Spirit Drawings*" (Desenhos Espirituais) de 1858 e também seu irmão, Dr. J.J. Garth Wilkinson, que publica os escritos de Emanuel Swedenborg (1688–1772), filósofo sueco e espiritualista.

Esse encontro entre Houghton e a família Wilkinson abriu o caminho para desenhos e pinturas elaboradas em sessões. (ROBERTS)

> Houghton entendeu os desenhos não apenas como obras de arte agradáveis do ponto de vista estético, mas também como uma visão do reino dos espíritos e, portanto, como evidência direta de sua existência, bem como da possibilidade de comunicação com eles. A este respeito, eles poderiam servir como um instrumento didático – como uma introdução ao Espiritismo e como lições sobre a natureza de Deus. (Ibd., p. 31, tradução da autora)[72]

Em setembro de 1871, Georgiana Houghton organiza uma exposição dos seus desenhos e pinturas na Galeria Britânica, em Londres. É elaborado um catálogo, no qual a própria artista traz observações sobre suas obras

> Para fazer entender o caráter e o desenho desta exposição, devo explicar que, na execução dos desenhos, minha mão foi inteiramente guiada pelos Espíritos, não tendo nenhuma ideia formada em minha própria mente sobre o que iria ser produzido, nem sabia, quando um traço foi iniciado, se ele seria carregado para cima ou para baixo. (Ibd., p. 40, tradução da autora)[73]

[72] Orig.: "Houghton understood the drawings not only as aesthetically pleasing works of art, but also as insights into the realm of spirits and thus as direct evidence for their existence, as well as of the possibility of communicating with them. In this respect, they could serve as a didactic instrument - as an introduction to Spiritualism and as lessons about the nature of God."

[73] Orig.: "To make the character and design of this Exhibition understood, I must explain that in the execution of the Drawings my hand has been entirely guided by Spirits, no idea being formed in my own mind as to what was going to be produced, nor did I know, when a stroke was commenced, whether it would be carried upwards or downwards."

E, mais adiante, ela diz assim:

> Numerei os desenhos cronologicamente para uma dupla finalidade. Em primeiro lugar, o caráter da obra é inteiramente diferente de toda experiência mortal, que o olho, mesmo de um artista, apreciará melhor os posteriores, sendo conduzido até eles pelas mudanças graduais de estilo, e em segundo lugar, porque o significado espiritual se aprofunda na proporção do meu próprio desenvolvimento. (Ibd., p. 43, tradução da autora)[74]

[74] Orig.: "I have numbered the drawings chronologically for a double purpose. In the first place the character of the work is so totally unlike all mortal experience, that the eye, even of an artist, will better appreciate the later ones by being led up to them by the gradual changes of style, and secondly, because the Spiritual significance deepened in proportion with my own development."

Fig. 31: Capa do catálogo da exposição
(Fonte: Wordreceivers, p. 38)

Fig. 32: O Abrigo do Altíssimo, 2 de outubro 1862, aquarela e guache sobre papel, com inscrição a caneta e tinta no verso, 23,7 x 32,6 cm
(Fonte: Worldreceivers p. p.53 e 52)

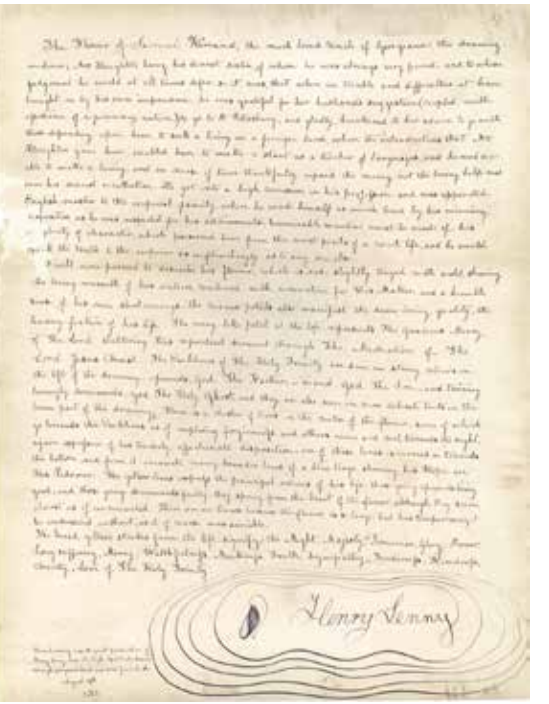


Fig. 33: Flor de Samuel Warrand, 19 de agosto 1862, Nr. 41 na exposição de 1871, aquarela e guache sobre papel, com inscrição a caneta e tinta no verso, 23,7 x 32,6 cm, Victorian Spiritualist´s Union, Melbourne Nr. 6 ;
(Fonte: Worldreceivers p. 49, 48)

Fig. 34: O crescimento espiritual de Annie Mary Howitt Watts, 24 de abril 1867, aquarela e guache sobre papel, com inscrição a caneta e tinta no verso, 43,5 x 53,5 cm,Coleção de Vivienne Roberts
(Fonte: Worldreceivers p. 73, 72)

Hilma af Klint (1862–1944) nasceu em Karlberg Castle, próximo de Estocolmo, na Suécia, no dia 26 de outubro de 1862. Ela é a quarta de cinco filhos e passa sua infância na região de Karlberg Castle. Em 1872 sua família muda-se para Norrtullsgatan, em Estocolmo. A família passa os verões na ilha Adels. Durante sua vida inteira ela volta a este lugar.

O pai de Hilma af Klint era general naval e lhe ensinou noções básicas sobre astronomia, navegação e ciência da navegação, bem como de matemática e ciências naturais. Suas obras futuras têm uma ligação com estes elementos.

Hilma af Klint mostrou desde cedo grande talento para a pintura e o desenho, e inicia sua formação em 1880 na escola técnica de Estocolmo, numa escola de Artes Aplicadas. Com vinte anos de idade, ou seja, em 1882, ela foi aceita na Academia Real das Belas Artes na mesma cidade. Lá ela estudou até 1887, os cinco anos de formação completa como pintora.

Nesta fase da sua vida ela conheceu Anna Cassel, uma colega da Academia de Belas Artes. Com ela, Hilma af Klint cultivou uma amizade até o fim da sua vida.

Ela finalizou sua graduação com louvor e foi recebida no tão desejado ateliê na rua Hamnagatan 5, em Estocolmo. Ela dividiu esse espaço com Alma Arnell e Lotten Rönnquist, e lá trabalhou por vinte anos, até 1908.

Hilma af Klint se especializou na pintura naturalista de paisagens e retratos no estilo da época, influenciada pelo impressionismo e pela Art Nouveau. A partir de 1900/01 ela se especializou como desenhista botânica e trabalhou como ilustradora no instituto veterinário.

Em 1903 ela viajou para a Itália e se aprofundou no renascimento. Hilma af Klint também foi secretária da Associação Sueca de Artistas. Ela vivia dentro dos círculos artísticos e teve contato com outros artistas da época, e regularmente apresentava seu trabalho naturalista em exposições, como na de Arte e Indústria, em 1906 em Norrköping, e no ano seguinte em Lund.

Alguns anos depois, Hilma af Klint participou da exposição da Associação Sueca de Artistas na Academia de Belas Artes de Estocolmo e na exposição báltica em Malmö; isso foi em 1914.

Um pouco antes, Wassily Kandinsky apresentava seus primeiros trabalhos abstratos, "Improvisação 2" e "Composição IV", neste mesmo espaço.

Fig. 35: Retrato de Hilma af Klint
(Fonte: Worldreceivers p.90)

Hilma af Klint decidiu conscientemente viver perto da sua família, da sua mãe. E ela cuidou da sua mãe com dedicação a partir de 1908, quando esta ficou cega.

Sua amiga, Ana Cassel, a ajudou muito nesta época, e também outros amigos.

Em 1920 sua mãe morre e se inicia uma fase com maior independência.

Ela começou a viajar para vários lugares. Entre 1920 e 1930, teve várias estadias em Dornach, Suiça.

Rudolf Steiner tinha fundado a Sociedade Antroposófica e construído o Goetheanum em Dornach, como sede do movimento antroposófico.

Ela viajava com Anna Cassel de trem, atravessando vários países, conhecendo várias cidades do norte da Europa, como Amsterdam e Londres. Em 1928, ela participou da conferência mundial da ciência espiritual. Nesta ocasião, mostrou seus trabalhos da série intitulada "Templos".

A partir de 1920, ela se muda para várias cidades diferentes, mas sempre quando possível passa os meses de verão na ilha em Munsö. Hilma af Klint morreu um pouco antes de completar seu 82º aniversário, num acidente de trânsito.

Juliana Voss escreve na apresentação da artista no catálogo

A importância de Hilma af Klint para a história da arte, porém, não está em sua biografia inicial, mas sim nos quadros criados depois de 1906, uma obra que, ela decidiu em 1932, não deveria ser exibida até vinte anos após sua morte. Estas obras inovadoras e impressionantes foram criadas no contexto de sua intensa investigação sobre o Espiritismo, a Teosofia e as ciências da vida: interesses que ela compartilhou com muitos contemporâneos, incluindo artistas de vanguarda. (...) (Ibd., p. 83, tradução da autora)[75]

E ela segue

Quando adolescente, Hilma af Klint entrou em contato com círculos ocultos e diz-se que já havia demonstrado habilidades como médium durante sua infância. Desde os 17 anos de idade, ela participou de sessões de um grupo Espiritualista. Com a morte de sua irmã, Hermina, em 1880, seu interesse pelas questões religiosas – assim como sua necessidade de se conectar com o "outro lado" – cresceu. (Ibd., p. 85, tradução da autora)[90]

[75] Orig.: "Hilma af Klint´s significant for art history, however, lies not in her early biography, but rather in the pictures created after 1906, work which, she decided in 1932, should not be exhibited until twenty years after her death. These innovative and impressive works were created in the context of her intensive investigation into Spiritualism, Theosophy, and the life sciences: interests that she shared with many contemporaries, including artists of the avant-garde."

[76] Orig.: "As a teenager, Hilma af Klint came into contact with occult circles and is said to have already shown skills as a medium during her childhood. From the age of seventeen, she participated in séances as part of a Spiritualist group. With the death of her sister Hermina 1880, her interest in religious issues - as well as her need to connect with the "other side" - grew."

Em 1896, Hilma af Klint participou de um grupo chamado Sociedade Edelweiss; no mesmo ano ela fundou o grupo "*De Fem*" ou "Os cinco", com outras quatro mulheres.

Em encontros regulares entre 1896 e 1906 ela estabeleceu uma ligação forte com o mundo espiritual em sessões. Esses encontros foram uma grande influência para sua arte deste período e posterior.

> Em julho de 1908, Hilma af Klint conheceu Rudolf Steiner, na época Secretário Geral da Sociedade Teosófica Alemã, e pela primeira vez lhe mostrou suas obras. Steiner elogiou o simbolismo das obras individualmente, mas criticou o método mediúnico. (Ibd., p. 86, tradução da autora)[77]

Em muitos diários, contando com mais de dez mil páginas, Hilma af Klint anota suas percepções e cria lindíssimos desenhos e pensamentos.

Em 1984, sua obra foi exposta pela primeira vez através do historiador de arte sueco, Åke Fant, no museu em Helsinki. Depois, seus trabalhos se encontraram na famosa exposição "*The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890–1985*", circundada de vários outros artistas.

Desde então, o interesse pela obra de Hilma af Klint cresceu. Em Estocolmo, sua obra é exposta em 2013 no museu moderno, onde foi dedicada uma retrospectiva abrangente à sua produção.

Em 2018, sua obra chegou à América Latina, tendo sido exibida na Pinacoteca de São Paulo e, em seguida, foi mostrada no mesmo ano, no museu Guggenheim, em Nova York. E, em 2019–2020, foi exposta no Museu de Arte em Tel Aviv, Israel.

[77] Orig.: "In July 1908, Hilma af Klint met Rudolf Steiner, then General Secretary of the German Theosophical Society, for the first time and showed him her works. Steiner praised the symbolism of individual works but criticized the mediumistic method."

Fig. 36: Grupo IX/UW Nr. 2, 1915, A pomba, óleo sobre tela, 152 x 115cm, Fundação Hilma af Klint, Estocolmo
(Fonte: Worldreceivers, p.125)

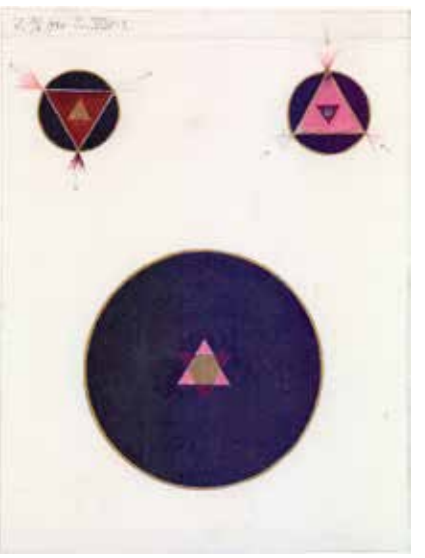


Fig. 37: Nr. 2, Série VII, 1920, óleo sobre tela, 50 x 30 cm, Fundação Hilma af Klint, Estocolmo
(Fonte: Worldreceivers p. 133)

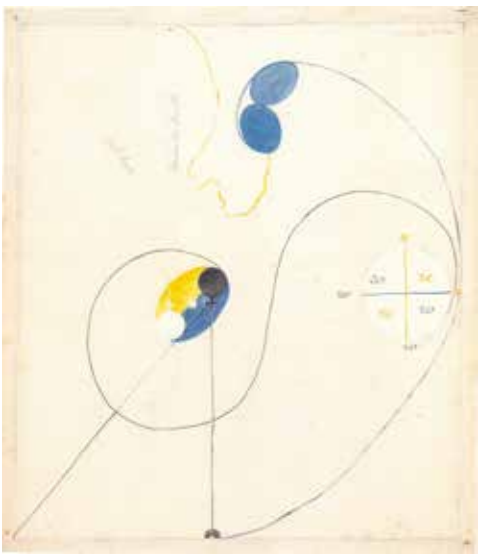


Fig. 38: Grupo V, Nr. 10, A estrela de sete pontas, A série Wus, 1908, aquarela 77 x 62cm, Fundação Hilma af Klint, Estocolmo
(Fonte: Worldreceivers, p. 103)

Emma Kunz (1892-1963) nasceu em 23 de maio de 1892, como sexta filha de dez em Brittnau, na região de Aargau, na Suíça. Sua família era muito simples. Ela passou sua infância neste lugar.

Em 1909 seu pai se suicida, e dois dos seus irmãos morrem no mesmo ano. Com dezoito anos, Emma Kunz percebe seu talento de cura, de telepatia e profecia, e inicia sua atuação como radiestesista, trabalhando com o pêndulo. Sua irmã mais velha, chamada Hulda Kunz, formada como enfermeira e uma pessoa bastante religiosa, trouxe fundamentos sobre a medicina e o cristianismo para Emma Kunz. Emma anotou e desenhou suas intuições e pensamentos em muitos diários, tendo sempre um livrinho em seu bolso. Ela entendeu o desenho como uma forma de pesquisa e de aprofundamento.

Em 1911 ela viajou sozinha para os Estados Unidos, estando à procura de um amor da sua infância. Ela acaba passando um ano neste continente, não o encontrou e voltou decepcionada para sua cidade natal. Ao retornar, assume um trabalho numa fábrica de malhas em 1912 e vive seus dons de forma reprimida.

Onze anos depois, de 1923–1939, Emma Kunz vive como empregada na casa de da família Welti, uma família artista, em Obwalden. Pouco se sabe sobre essa fase da sua vida. Junto com essa família se muda para Engelberg. As fotografias no catálogo mostram ela integrada mais como um membro da família do que como uma empregada.

Em 1930 ela publica seu primeiro livro chamado "Vida", uma coleção de poemas.

Aos 46 anos de idade, Emma Kunz dedica-se a si mesma e segue suas capacidades

> (...) Emma Kunz começou a se dedicar totalmente à compreensão das leis e forças da natureza e sua utilização positiva, que ela via como seu verdadeiro destino. Ela criou seus primeiros desenhos em grande formato em papel gráfico. (Ibd., p. 163, tradução da autora)[78]

Nesta época mudou-se, junto com as suas irmãs Hulda e Mina, e voltou para sua cidade natal. Com suas irmãs e suas amigas, ela é chamada de "Penta", em homenagem à estrela de cinco pontas que tem sua origem com os "*Pythagoreos*" como um símbolo do microcosmo, um símbolo da cura. Ao mesmo tempo, esse nome representa etimologicamente o balançar do pêndulo, uma ferramenta que Emma usou com muita frequência.

Desse tempo em diante ela trabalha principalmente como curadora, artista e pesquisadora.

Fig. 39: Fotografia retrato de Emma Kunz (Fonte: Worldreceivers, p. 160)

[78] Orig.: "(...) Emma Kunz began to devote herself fully to understanding the laws and forces of nature and their positive utilization, which she saw as her true destiny. She created her first large-format drawings on graph paper."

No catálogo, lê-se a respeito do processo do seu trabalho

> Para seus desenhos quadrados de grande formato, que geralmente mediam um por um metro, a artista usou papel gráfico, lápis de grafite, lápis de cor, e lápis de óleo em grandes quantidades. Ela recebeu os materiais como um presente de alguém que ela havia curado.
>
> Os trabalhos em papel foram sempre criados da mesma forma, usando um pêndulo em forma de corrente de prata com uma bola de prata em uma extremidade e uma bola de jade na outra. De pé em frente à folha quadrada de papel gráfico deitada sobre uma mesa, ela se concentrou no tema dado e escaneou a superfície de desenho com seu pêndulo, segurando a bola de jade em sua mão direita. Este procedimento lhe revelou onde estavam as posições centrais e as linhas medianas, que ela então notou na forma de pontos no papel como marcações iniciais. A partir deste núcleo, o desenho da folha de papel tornou-se claro diante de seu olho interno, e ela então executou isto sem cálculos ou seguranças. As únicas ferramentas que ela utilizou foram uma tábua de madeira aplainada, um compasso de desenhista e uma pequena tábua de madeira com linhas de orientação simbólica incisas, uma espécie de bússola de navegação. Ela sabia quais cores, espessura de linha e formas escolher, cada uma das quais tinha seu significado específico. Ela condensou certas áreas com linhas de intersecção reticular e preenchia superfícies com cores. Tal desenho foi criado em um processo de trabalho, na maioria dos casos, sem interrupção. Altamente concentrada, ela trabalhou em alguns desenhos por mais de vinte e quatro horas até que, completamente exausta, ela finalmente os terminou.
>
> Emma Kunz usou seus desenhos para buscar leis naturais e conexões espirituais, sempre tomando situações e problemas concretos como ponto de partida. (Ibd., p. 164,165, tradução da autora)[79]

Emma Kunz elaborou seus desenhos, por um lado, como base para conversas com pessoas que estavam em busca de conselhos e, por outro lado, como imagens para a meditação. Ela abordou também questões intelectuais e filosóficas em seus desenhos.

Para a artista, os processos de cura foram processos de pesquisa. Cada vez mais as pessoas em sua volta lhe deram o devido respeito, e ela foi procurada por muitas pessoas. Esse trabalho da cura, Emma Kunz entende como uma forma de caridade, nunca recebeu valores financeiros por isso. E o seu círculo de amigos a apoiou financeiramente ao longo de toda a sua vida.

[79] Orig.: "For her large-format, square drawings which generally measured one by one meter, the artist used graph paper, graphite pencils, colored pencils, and oil crayons in large quantities. She received the materials as a gift from someone she had healed.
The works on paper were always created in the same way, using a pendulum in the form of a silver chain with a silver ball on one end and a jade ball on the other. Standing in front of the square sheet of graph paper lying flat on a table, she concentrated on the given theme and scanned the drawing surface with her pendulum, holding the jade ball in her right hand. This procedure revealed to her where the central locations and median lines lay, which she then noted in the form of dots on the paper as initial markings. Starting from this nucleus, the design of the sheet of paper became clear in front of her inner eye, and she then executed this without calculations or measurements. The only tools she used were a planned wooden board, a draftsman´s compass, and a small wooden board with incised symbolic orientation lines, a navigational compass of sorts. She knew which colors, line thickness, and shapes to choose, each of which had its own specific meaning. She condensed certain areas with reticularly intersecting lines and filles in surfaces with color. Such a drawing was created in one working process, in most cases without interruption. Highly concentrated, she worked on some pictures for more than twenty-four hours until, completely exhausted, she finally finished them. Emma Kunz used her drawings to search for natural laws and spiritual connections, always taking concrete situations and problems as her starting point."

Em 1953 ela publicou dois livrinhos: "*The Miracle of Creative Revelation*" (O Milagre da Revelação Criativa) e "*New Methods of Drawing*" (Novos métodos para desenho). Os dois receberam o subtítulo de "*Design and Form as Measure, Rhythm, Symbol, and Transformation of Number and Principle*" (Design e forma como medida, ritmo, símbolo e transformação de número e princípio).

De 1951 em diante ela morou em Waldstatt, em sua própria casa, com um jardim exuberante no qual cultivava plantas medicinais, com as quais o farmacêutico do vilarejo elaborou medicamentos segundo as suas observações. Ela desenvolveu formas de tornar visível até nas plantas sua maneira de atuar com as energias.

Na cidade de Würrenlos, Suíça, ela descobriu campos energéticos com forte vibração e usou a rocha desta região como uma rocha de cura, e até hoje acredita-se que o pó dessa rocha diluída em banho proporciona revigoramento e revitalização.

Emma Kunz sobre si mesma

> Tudo acontece de acordo com um sistema de leis específicas, que eu sinto dentro de mim e que nunca me permitem a descansar. (Ibd., p. 170, tradução da autora)[80]

[80] Orig.: "Everything happens in accordance with a specific system of law, which I feel within me, and which never allows me to rest."

Em Waldstatt, no dia 16 de janeiro de 1963, a artista morre em decorrência de um câncer, aos 71 anos de idade.

Na década de 70 seus desenhos foram mostrados pela primeira vez no *Kunsthaus – Casa de Arte*, em Aargau, por Heiny Widmer. Foi ele também quem escreveu vários textos sobre o processo de trabalho da artista.

Desde então, suas obras ganharam cada vez mais atenção, especialmente através de Harald Szeemann, um curador muito importante para arte moderna e contemporânea em geral, que chegou a conhecer a artista pessoalmente. Ele fundou o centro Emma Kunz em 1986.

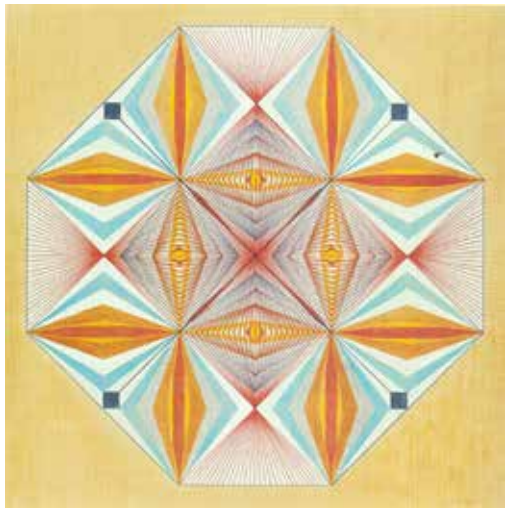
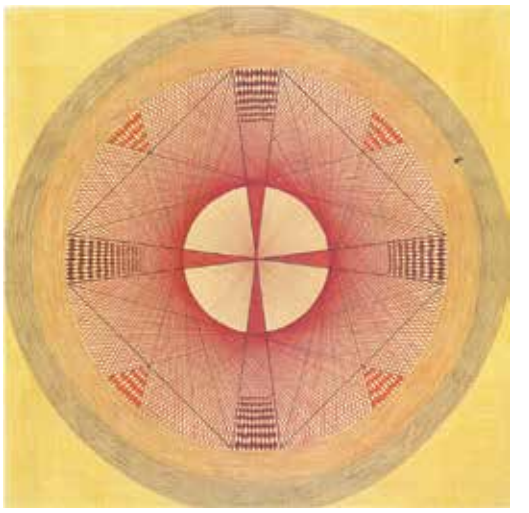


Fig. 40: p. 165

Fig. 41: p. 176

Fig. 42: p. 211

Fig. 43: p. 217



3. O *Ainda Não*

WEIMAR: Goethe, Schiller, Nietzsche, Steiner, Gropius, Beuys e as mulheres que não foram comentadas.

Olhando para o passado e enxergando o futuro.

A Escola Bauhaus se encontra na cidade de Weimar, cidade onde Goethe vivia, Schiller escrevia, Nietzsche filosofava e Steiner organizava o que Goethe escrevia. Um fio condutor e inspirador passou por todos eles, circunscrito no âmbito da ocupação com o ser humano, ou com o que é humano em nós.

Goethe desenvolve suas observações da metamorfose, leva sua concentração para a natureza e percebe que o ser humano, com sua força criativa, é a continuação daquilo que a natureza cria e recria.

Schiller escreve em suas cartas estéticas sobre uma sociedade ideal a partir do ser humano criativo.

A *construção* da qual Nietzsche já falava em sua obra "Assim falava Zaratustra", se realizou com a Escola Bauhaus, de forma direta. Enquanto Nietzsche escreve como filósofo sobre o ser humano e postula um ser humano ideal, Walter Gropius se concentra na construção real de um Novo Ser através da arte, na formação pela Escola Bauhaus com os professores que ele mesmo tinha escolhido. Os professores todos na fase inicial da instituição tiveram ligações com correntes esotéricas, como a pesquisa até aqui buscou demonstrar.

Para refletir sobre o ser humano é preciso considerar além do que é visível!

3.1. O Espaço do Coração - O *Ainda Não*

Joseph Beuys se reconecta com essas observações trazidas aqui e vê na arte o instrumento da possibilidade para a transformação e ampliação do conceito de arte, considerando as concepções sobre o mundo como matéria prima que exige do artista, do ser humano, a escolha dos seus atos. A estética se torna a forma de vida, se torna o próprio ser humano, considerando sua amplitude naquilo que não se vê.[81]

[81] Veja tese de mestrado da autora "Thinking being an artist", 2017, https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/153968/scheibe%20_m_me_ia_sub.pdf

O que os povos nativos manifestam na realização de seus rituais, enxergando a terra como organismo mãe e os elementos como seres é a grande arte da qual a humanidade se afastou, perdendo-se na matéria e criando uma sociedade de deveres e prisões. A pergunta é como lidar com aquilo que criamos?

A injustiça no campo da agricultura e o vazio na educação nos trouxe onde estamos: querendo ensinar que contando um mais um tem-se mais do que compartilhando o um.

A vida está em um caos permanente e, em março de 2020, apenas foi declarado sua loucura oficialmente. Medo do outro, medo do encontro, medo de não ter e medo de ter, colocou a humanidade numa roda perplexa. A velocidade das informações traz insegurança e incerteza, e a exposição de si nas redes sociais deixa todos se tornarem artistas, mas que tipo de artistas? De si mesmo! E nada mais. E esta exposição de si mesmo ainda depende de uma máquina algorítmica que permite sua exposição, e os gostos te iludem ser um bom artista ou não.

E aí? Mudou algo na sociedade com isso, no mundo real? Já tem refletido sobre as pessoas na roça, que não têm sinal de internet e telefone, plantando a comida para quem está se expondo? Quanto tempo por dia se prende a uma tela, que traz a ilusão de se estar falando com alguém? A voz do outro, o calor, o cheiro, olhar seriam percebidos pelos nossos sentidos – que cada vez mais ficam atrofiados. Parece que essa atrofiação dos sentidos e da nossa percepção faz parte de um projeto de futuro. Perder-se ainda mais na matéria, na ilusão: esta é a sensação!

Como se manter, como se unir? Como, no meio dessa confusão toda, seguir um caminho digno para o outro e para mim? O que considerar, senão o INVISÍVEL?

A água que tomo vem de onde? A comida de que me alimento cresce como? O ar que respiro me traz oxigênio? Me inova? Os sentimentos que vivo, quais são?

Essas reflexões se faziam presentes na minha atuação como artista já em 2019 e decido, então, mudar meu foco da atuação pedagógica para o foco agrícola, sabendo que essa área é a que sustenta toda a sociedade e que é, ao mesmo tempo, o setor mais marginalizado.

Em julho de 2019 me mudo para São Miguel Arcanjo, para o sítio biodinâmico chamado UOAEI, sem telefone e internet, e aprendo a conhecer as questões de um bairro pequeno, chamado Justinada.

Aqui é fim de linha, falam os moradores, *daqui se vai só para o sertão*. Ou seja, a Mata Atlântica selvagem, onde a vida anda do lado da morte, onde ainda moram pessoas sem luz, gás e energia elétrica, em cabanas de madeira.

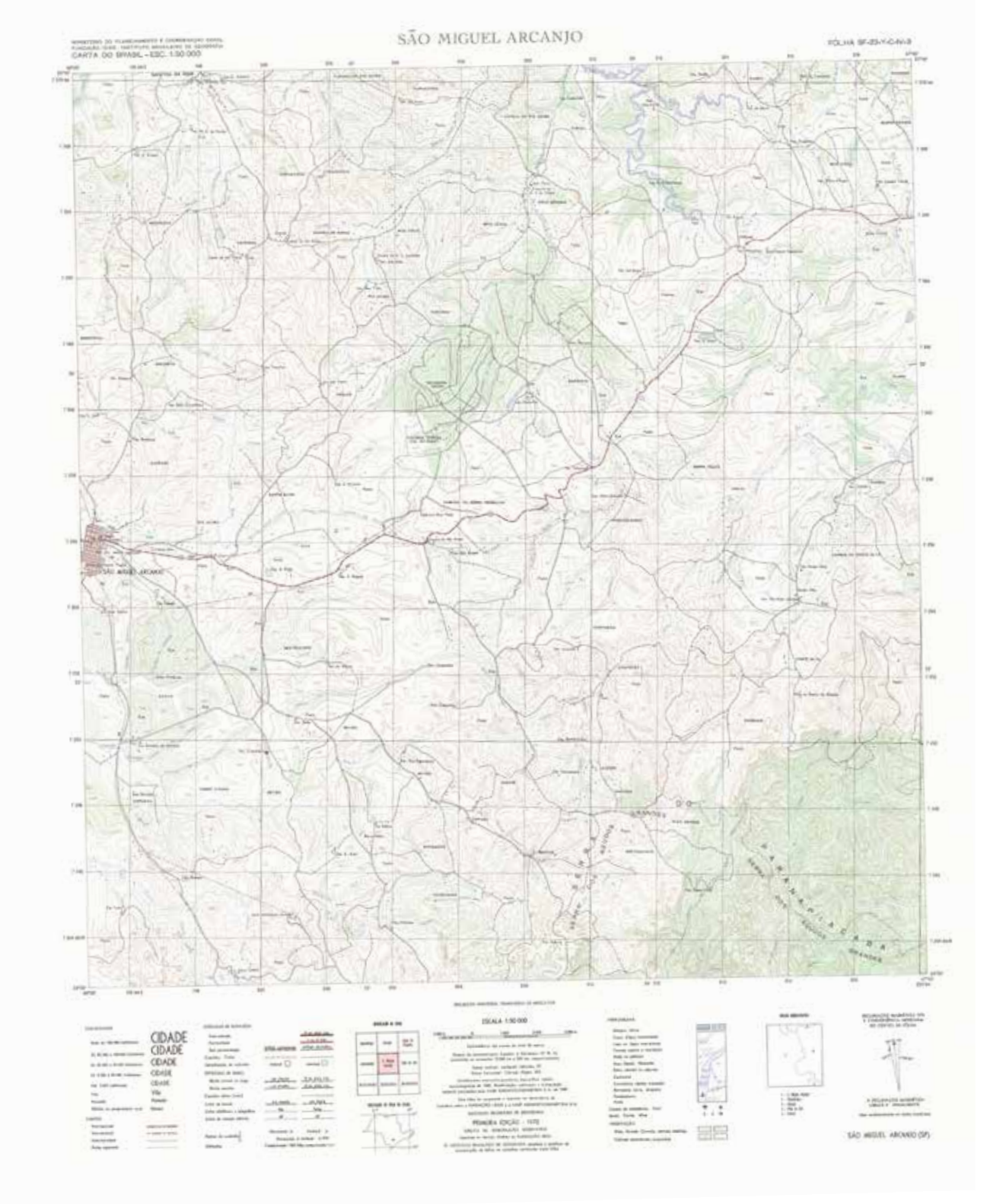


Fig. 44 Mapa topográfico de São Miguel Arcanjo
(Fonte: Instituto Brasiliero de Geografia e Estatística)

Os homens do sertão, com facão e machado, dando conta da mata. A mulher assume seu papel de mãe, dona de casa, esposa e tudo que conhecemos de papéis aos quais a mulher se submete em nossa sociedade.

Sem o outro, você é ninguém na mata.

A linha de ônibus é relativamente nova e existe desde dos anos 80. Antes disso, o leiteiro da cidade pegava o leite dos sítios e o levava para a cidade. O local para onde o leite era levado foi um galpão na entrada da cidade, onde mais tarde se instalou a fábrica de farinha de mandioca e posteriormente a fábrica de farinha de trigo. Nesse galpão se instalou o Instituto Ecológico de Artistas Orgânicos Ultrassociais, IEAOU, em novembro de 2019.

O bairro da Justinada é um bairro rural muito humilde. Lá vivem muitas pessoas sem saber ler nem escrever. A orientação se dá de uma forma diferente; a palavra ainda tem seu valor e significado. Pessoas que distinguem outras pessoas a partir da fala, daquilo que é dito e feito.

Na minha convivência com os vizinhos do sítio, desde 2019 até 2021, pude perceber uma solidariedade e uma ajuda mútua bem grande. O que é cultivado nas estufas, na maioria das vezes de forma convencional e com agrotóxico, é também compartilhado entre os vizinhos, além de se vender as quantidades enormes de alimento para o Ceasa, que revende para os supermercados até chegar nas casas. São muitos entrepostos e a mão-de-obra de quem cultiva nas estufas, lidando com agrotóxico e outros venenos, é muito pouco valorizada. Na verdade, é desumano, uma exploração da terra e do ser humano de um tamanho que entristece.

Nesse cenário, o sítio Biodinâmico UOAEI é um lugar de esperança. Um lugar onde o cultivo do alimento acontece em harmonia com as forças da terra e do cosmos. Gerar vida e consciência no meio de um caos existencial é de grande importância, mesmo quando se torna utópico. O ideal e o real caminham muito juntos e, dependendo de quem chega ou de quem está inserido neste local, tendendo mais para o ideal ou para o real.

Criar condições duradouras que possibilitem um desenvolvimento do bairro e consequentemente do sítio UOAEI era minha *matéria prima* de reflexão e trabalho artístico.

No sítio eu me aprofundei na agricultura biodinâmica. Refletindo sobre plantas, observando o seu desenvolvimento e seu comportamento entre terra, água, fogo e ar.

Enquanto eu estava vivendo e morando no bairro Demétria em Botucatu, coração da agricultura biodinâmica na América Latina, não conseguia me envolver tanto com essa prática por causa das questões pedagógicas que eu estava carregando na Escola Aitiara, que, curiosamente, nasceu desse impulso agrícola em 1984.

Fig. 45: Membran Art I, anotações da autora, 17,5 x 14 cm

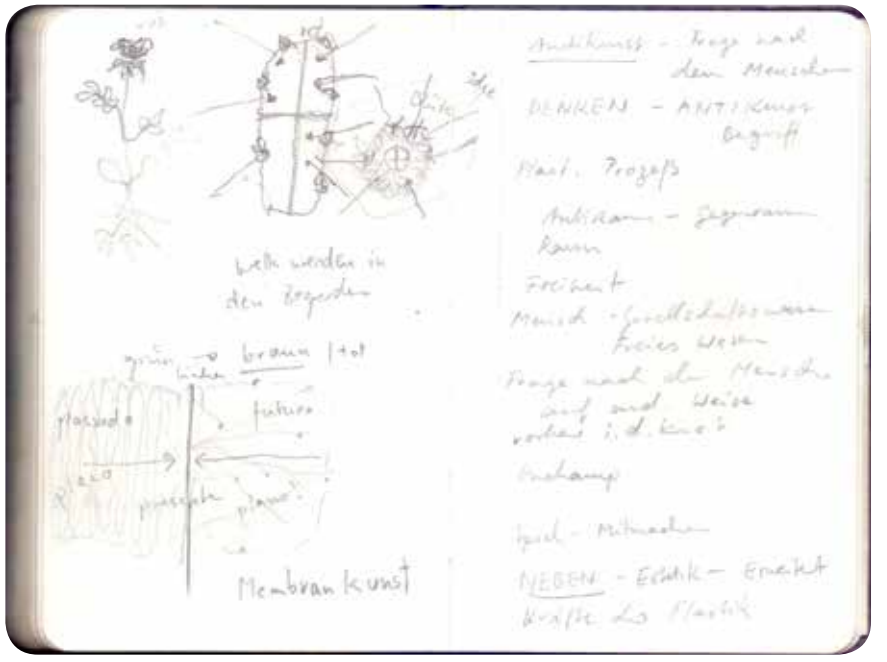
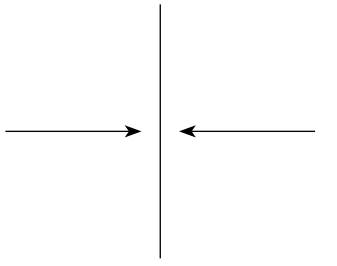


Fig. 46: Membran Art II, anotações da autora, lápis sobre papel, 17,5 x 14 cm

Fig. 47: Membran Art II, Tradução

murchar nos desejos,

verde/marrom (morte)



Antiarte - pergunta pelo ser humano,

PENSAR - anti conceito de arte

Processo plástico, antiespaço - espaço contra, espaço, liberdade, ser humano - ser da sociedade, ser livre
pergunta pelo ser humano, de outra forma na arte,

Duchamp, Jogo - Participar,

Ao lado - estética - ampliada, forças da plasticidade

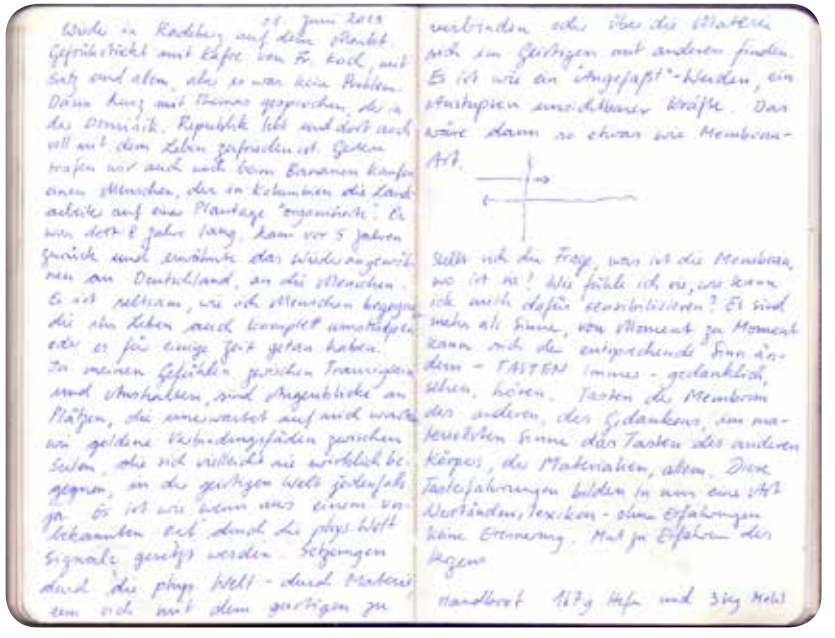
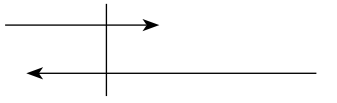


Fig. 48: Membran Art III, anotações da autora, caneta esferográfico sobre papel, 17,5 x 14cm

Fig. 49: Membran Art III, tradução

(....) É como se fossem sinais enviados de um lugar desconhecido por meio do mundo físico. Colocações no mundo físico - através da matéria para se conectar com o espiritual ou através da matéria para nos encontrarmos no espiritual. É como ser "tocado", uma cutucada de forças invisíveis. Isso seria algo como a arte da membrana.



A questão é: qual é a membrana, onde ela está? Como posso senti-la, como posso me sensibilizar para ela? É mais do que sentidos, de momento a momento o sentido correspondente pode mudar - tocar sempre - mentalmente, ver, ouvir. Tocar a membrana do outro, o pensamento, no sentido material, tocar o outro corpo, os materiais, tudo. Essas experiências táteis formam uma espécie de dicionário de compreensão em nós - sem vivências não há memória. Coragem para vivenciar o coração.

Fig. 50: foto: Dinamizando para a horta, agosto 2020 (Fonte: acervo da autora)

No balanço entre as vivências do trabalho artístico pessoal, com estudos das forças de criação na natureza, e o olhar para as condições do bairro da Justinada e dos agricultores em geral, se formaram duas importantes instituições que chamo de esculturas.

Uma é a AMORA, a Associação de Moradores e Amigos do bairro da Justinada. Ela foi fundada no dia 05 de setembro de 2020, com o intuito de criar projetos em conjunto com os moradores para melhorar a estrutura de saneamento básico e lidar com outros projetos que os moradores julgassem necessários.

A outra instituição é o IEAOU, o Instituto Ecológico de Artistas Ultrassociais, uma associação de vários agricultores orgânicos da região de São Miguel Arcanjo.

A criação de uma associação é a ferramenta que dialoga com as instâncias públicas, como a prefeitura e outras.

Juntar-se, unir-se, ter um ideal, um norte real que faz essa união acontecer é algo muito nobre e necessário em nossa sociedade.

A vida voltada para nós mesmos apenas, para nossa família, nosso trabalho 'do ganha pão', nossos prazeres etc. não nos leva para uma mudança. Não nos leva, porque assim estamos dispersos uns dos outros, cada um no seu mundo, vivendo na ilusão de que estamos bem, nos satisfazendo no prazer fútil, vivendo na anestesia capitalista. Enquanto se vive nessa ilusão, entregue aos prazeres próprios, não nos tornamos ativos como seres humanos, plenos em interferir nas condições que são dadas a nós.

Neste sentido, trago novamente o artista Joseph Beuys que, já nos anos 60, ampliou o conceito da arte, e formulou a seguinte pergunta:

> Como cada pessoa viva na terra pode se tornar um escultor, um formador, no organismo social? ... Lá, onde neste momento se encontra o estranhamento entre os seres humanos – nós podemos dizer quase como escultura fria – lá precisa entrar a escultura quente. Precisamos criar o calor entre humanos.[82] (RAPPMANN, 1984, p.58, tradução da autora)

Fig. 51: foto: Aplicando preparado, agosto 2020 (Fonte: acervo da autora)

[82] Orig.: „Wie kann ... jeder lebende Mensch auf der Erde ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden?"

Trabalhar como formador e criador de um tecido social diferente exige a aceitação de qualquer material. Dessa forma, o artista se torna um grande órgão sensível que percebe e detecta o que pode ser feito para uma convivência mais digna e respeitosa.

A poética da criação artística não nasce mais a partir do egocentrismo, da "egológica" (SCHUTZ in Macedo) do artista, como figura central da sua obra. O trabalho artístico se constrói agora nas intersubjetividades, provocando perguntas e mediando processos.

O espaço do coração é a fonte criadora desse trabalho. O coração que pulsa, que sente e tatea ao nosso redor. Fazer o coração ver, perceber o essencial e ativar a vontade de se colocar em movimento.

Do coração nasce a "*Membran Art*" [83] – uma arte que trabalha a estética do sensível.

[83] Conceito criado pela autora

> O sensível que se torna matéria mobilizadora entre duas pessoas, entre obra e espectador. Conhecimento sensível que desperta atitudes, solidariza sujeitos. É preciso mover-se no sentido da Utopia. Utopia como lugar que ´ainda não existe', mas que também não é o ´nada adianta´. O ´Nada Adianta´, move-se no caos que não gera forças para viver, nem atitudes e posicionamentos. Como *ainda não* chegamos à utopia, é preciso mover-nos no espaço simbólico do coração que motiva, incentiva e vivifica. O lugar, onde o desejo da liberdade vive. Onde a chama da esperança tem o seu lugar. [84]

[84] Veja nota 80: p. 130

Entrei no labirinto do espaço do coração e percorro caminhos e meandros neste lugar.

3.2. Vivências entre 2019 - 2022

O sítio Biodinâmico UOAEI

Em julho de 2019 eu me mudo para o sítio biodinâmico UOAEI, no bairro da Justinada, 17 km da cidade de São Miguel Arcanjo em direção ao sertão da serra da Paranapiacaba, Mata Atlântica.

Eu conheci este nome através de um beco na estação da Sé, onde se pode encontrar materiais para a ourivesaria.

Raphael Vasconcelos Balboni é o administrador do sítio UOAEI; adquiriu a terra em 2011 e iniciou seu projeto com a agricultura biodinâmica. O lugar recebe pessoas do mundo inteiro: estagiários, visitantes, viajantes.

Antes da UOAEI ser inaugurada, era um sítio de outros donos. Pelo que foi relatado pelo mais antigo nativo do bairro, Seu Anésio, esse lugar abrangia antigamente bem mais terras. A dificuldade de se sustentar pela agricultura fez com que cada dono se desfizesse de um pedacinho e, ao longo de 60 anos, se tornou esse lugar de 13 hectares.

O sítio é localizado em um cruzamento de dois vales. Uma lagoa grande - uma represa abastece a cozinha exterior com água, elemento que não falta nesta região.

A natureza exuberante e a floresta tornam esse lugar muito mágico. É um laboratório, um espaço onde as pessoas convivem sem telefone e internet, entre os elementos terra, água, fogo e ar.

Quando cheguei lá, ainda funcionava uma horta grande (mais ou menos de um hectar), de que uma agricultora estava cuidando. Em setembro de 2019 ela deixou de atuar lá e o sítio entrou em pousio.

Eu cuidei de uma pequena horta em forma de mandala, plantei ervas medicinais e desenvolvi minhas observações neste espaço. Nasceram reflexões em forma de anotações e desenhos em vários diários. O alimento plantado abasteceu a cozinha pelo período da minha estadia.

Antes de iniciar qualquer plantio, eu estudava o calendário biodinâmico que organiza o tempo a partir das constelações estelares. É algo bastante complexo, me concentrei ao longo do primeiro ano na observação da Lua e do Sol, através do calendário. A lua é força movedora de tudo que é líquido, tanto em nosso corpo quanto na natureza. O sol organiza nosso tempo em dia e noite e todo o cosmo e universo é impulsionado a partir do sol.

Esse conhecimento da "hora certa" para a plantação, os povos nativos ainda carregam dentro de si, pois estão ainda unos com o cosmo.

O desenvolvimento da humanidade rumo à sua *consciência* teve o preço de se afastar cada vez mais desse conhecimento e, com a era da industrialização, tudo se tornou possível a qualquer hora.

Entre os agricultores mais antigos e experientes, podemos ainda aprender sobre essas sabedorias. Assim eu também ouvi do Seu Anésio, morador mais antigo do bairro da Justinada, que a melhor época para o plantio de mandioca aqui no sudeste do Brasil, em São Paulo, é a lua nova de agosto.

Raízes como a mandioca ou batata doce têm um ciclo de nove meses; respeitando esse conhecimento antigo, em junho dá para colher um alimento rico que sustenta bastante.

Na Amazônia, onde a mandioca é cultivada a milhares de anos, a hora certa deve ser outra.

A observação da natureza para distinguir a época das chuvas e a época da seca é fundamental para se trabalhar com a terra. Nosso calendário gregoriano nos afastou dessa observação; a maioria das pessoas divide seu ano em tempo de trabalho e tempo de férias. Assim foi criada uma massa inerte que funciona para o sistema, que sente a chuva como algo que atrapalha.

No Memorial da América Latina existem grandes painéis que ainda mostram essa divisão do ano em meses de plantio e meses da colheita, muito mais inteligente e sustentável.

Comecei a observar os dias de raiz, folha, flor e semente. Os quatro elementos que regem as plantas e nós.

Quando a lua entra num signo de elemento terra (Touro, Virgem e Capricórnio) é *dia de raiz*, ou seja, esses dias trazem bons resultados para a atividade com tudo que se determina como raiz. Raízes são vegetais cuja produção se desenvolve para dentro do solo, como a mandioca, batata doce, cenoura e beterraba etc.

Quando a lua entra num signo de elemento água (Peixes, Câncer e Escorpião) é *dia de folha*, e um bom momento para semear ou cultivar plantas das quais se pretende aproveitar as folhas e caule, como por exemplo couve, saladas, espinafre e cana de açúcar.

Fig. 52: Carrapatos queimados, julho 2020
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 53: Barril com água, julho 2020
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 54: Vórtice no barril, outubro 2020
(Fonte: acervo da autora)

A lua, entrando num signo de ar ou luz (Gêmeos, Libra e Aquário), traz dias adequados para cuidar de tudo que é *flor*. O calendário biodinâmico nos diz que flores e plantas oleaginosas devem ser semeadas ou colhidas em 'dias de flor'.

'Dia de semente' é quando a lua está nos signos de Áries, Leão e Sagitário. Esses dias são apropriados para a semeadura, transplante e cultivo de plantas que produzem frutos e sementes, incluindo tomate, pepino, abóbora, feijão e milho.

Na hora de semear as primeiras sementes de plantas para os preparados biodinâmicos, Valeriana e Mil-folhas, segui esse calendário e pude observar resultados muito positivos.

O trabalho com a agricultura biodinâmcia é a maior arte, é uma arte alquímica! Substâncias sendo misturadas, conversando com os poderes e forças do cosmo.

É a arte que nos mantém unidos ou íntegros como seres humanos e que nos faz mover.

O alimento é riquíssimo em força vital e traz energia e nutrientes além daquilo que pode ser medido. São nutrientes cósmicos que possibilitam a reconexão com algo maior do que aquilo que se vê. Alguns hospitais já adquiriram a alimentação biodinâmica, pois é de conhecimento geral que a recuperação após uma cirurgia se dá de forma mais rápida se alimentando do que é biodinâmico.

Na merenda escolar urgentemente deve ser introduzido o alimento biodinâmico; ele favorece imensamente o desenvolvimento das crianças em termos da formação dos órgãos e de todo o corpo, e facilita consequentemente a aquisição de conhecimento. Isso porque o alimento biodinâmico trabalha com as forças criadoras cósmicas e estas fazem parte da nossa constituição.

Os alimentos ultraprocessados não transmitem mais nada de valores nutritivos.

Eu penso que o egoísmo, a competividade, o pensar material, o excesso de consumo são provocados pela alimentação com ultraprocessados e alimentos cultivados na sua grande maioria com agrotóxicos, para que se garanta uma safra espetacular e o ano todo, desvinculada de ritmos lunares e solares.

Sobre animais e o efeito de entidades menores

Quando eu cheguei no sítio biodinâmico UOAEI, o sítio estava infestado de carrapatos e miquíns (um carrapato minúsculo, do tamanho de um ácaro). Eles tinham tomado conta até da casa!

Estudei novamente o calendário biodinâmico e iniciei logo a colheita de carrapatos, tirando-os de animais, de mim mesma e juntando-os da Natureza. Eu os coloquei em um vidro numa solução de álcool, porque tive que aguardar o *momento certo* para a elaboração do preparado que se faz a partir das cinzas do carrapato. Ao longo de 10 meses juntei os bichinhos e, com sol e lua em Câncer no ano de 2020, iniciei a arte da alquimia.

Os queimei num cadinho em cima do fogo e elaborei as cinzas deles. O monte de carrapato colhido se transformou num pozinho de cinza de quase nada.

Misturei uma parte de cinza com nove partes de açúcar orgânico branco e misturei num almofariz em círculos para esquerda e para direita, alcancei a dinamização D1. Após uma hora, peguei uma parte dessa mistura e juntei mais nove partes de açucar orgânico, novamente misturando por uma hora, recebendo assim o D2. Eu prosegui até obter o D4 e iniciei a diluição em álcool de cereal, dinamizando o líquido.

Esse preparado eu dilui em água e apliquei nos pastos, nos animais, na horta e na casa. Apliquei a primeira vez sob condições ideais com sol e lua em Câncer, em dois dias seguidos. Depois, escolhi a segunda-feira como dia semanal da aplicação, por ser um dia relacionado às águas, como diz o próprio nome em outras línguas – *lunes, lunedì, lundi, monday, Montag* etc. - o signo de Câncer se relaciona com o elemento água.

Impressionante o efeito que fez, em poucas semanas a infestação de carrapatos na UOAEI estava sob controle.

Essa vivência foi profunda e pesquisei sobre a diferença entre uma diluição e uma potencialização.

Para uma diluição, simplesmente se dissolve uma substância em uma solução. Uma potencialização é elaborada por uma menor parte num meio líquido (ou não líquido) e se trabalha com a força da vontade ao dinamizar, ou seja, ao acrescentar energia a solução.

Lilli Kolisko (1889 - 1976) se aprofundou ao longo da sua vida nessa atuação das menores entidades, elaborando pesquisas, dando importantes contribuições para a farmacêutica antroposófica que trabalha justamente com a potencialização de substâncias.

"No fazer está a essência do organismo, não em suas substâncias", ideia central de Rudolf Steiner e Ita Wegmann no livro "Princípios básicos para uma arte ampliada de curar" (STEINER, 1991, GA 27 cap. 17). A *vontade* do médico, ou de quem prepara um remédio, cria uma relação com a potência na qual age a força volitiva em sua forma.

Neste sentido, estamos perante um conceito absolutamente novo em relação à materia. O mínimo com o qual se alcança o máximo através da força de vontade, e a energia induzida à materia.

A agricultura biodinâmica trabalha justamente com essa potencialização das substâncias através do dinamizar.

Em um barril com água da chuva, uma pequena quantidade dos preparados são colocados e dinamizados ao longo de um determinado tempo. Dinamizar significa criar um vórtice na água, o qual ao seu ponto máximo é interrompido, mudando a direção da agitação na água. Os movimentos são circulares, um movimento primordial e muito antigo. Na interrupção do movimento da água entra a força cósmica no líquido dinamizado. O ar é levado para dentro da água de uma forma consciente.
Em plantas, botões de flores e folhas, troncos de árvores, em frutos e sementes, ou ao deixar a água descer por um buraco pequeno, na pia, por exemplo, pode-se observar esse movimento primordial, em espiral.

Dependendo do hemisfério norte ou sul, a matéria gira junto ao sentido do sol ou ao contrário. Esse fenômeno não pode ser somente ligado ao planeta Terra; precisamos incluir todo o universo, pois nas galaxias distantes se vê o mesmo movimento, como se *alguém* em algum momento tivesse mexido a sopa da criação.

> Nesta esfera cósmica, o sistema rítmico do cosmos está em atividade. A partir do ritmo cósmico, a substância se solidificou, e foi liberada dinamicamente de novo através de um tratamento rítmico. (HUSEMANN in KOLISKO, 1997, p. 11, tradução da autora)[85]

Assim Husemann descreve o processo da dinamização de medicamentos e que se aplica também aos preparados biodinâmicos, sendo uma ferramente para gerar nova vida tanto para a terra quanto para a sociedade. Com a devolução da força criadora para a terra torna-se possível que ela continue gerando, como a grande mãe terra, alimentos saudáveis que carregam forças criadoras e criativas que podem sustentar o ser humano com ideias novas.

[85] Orig.: „In dieser kosmischen Sphäre ist das rhythmische System des Kosmos in Tätigkeit. Aus dem kosmischen Rhythmus ist der Stoff verfestigt, und er ist durch rhythmische Behandlung dynamische wieder befreit worden."

O efeito das entidades menores abre uma nova visão para a matéria. O *mais* se torna *menos*, a *quantidade* de alimento se torna *qualidade* de alimento.

Na minha pequena viagem ao mundo dos conhecimentos melhores no sítio biodinâmico UOAEI vivenciei a ingestão de uma quantidade mínima de alimento crú, direto da terra para boca, que sustentava meu corpo por horas. Caminhando pela floresta e pelos campos, comendo frutinhas, folhas e flores *pancs* (plantas alimentícias não convencionais) que eu encontrava, obtive a vitamina que precisava.

Uma mandioca ou batata doce colhida cozida no fogo, já alimentou pelo cheiro da lenha.

Quando tinha gente no sítio, uma vez por dia se sentavam todos à mesa; nunca faltava uma vela acesa, uma flor, uma pedrinha e um verso. Estes versos eram às vezes o momento da gente se ouvir, podia-se falar o que fosse. Nada ou tudo! Uma vez um visitante recitou um poema que durou mais de seis minutos. No mais tardar, nesta hora todos sabem o que significa ter paciência e respeito. O momento na mesa é único, as pessoas falam das suas vivências no campo, dizem o que viram, quem encontraram. Flores abertas, sementes para colher e sobre cuidados específicos com animais. Quase tudo em relação ao espaço se compartilhava na hora depois da refeição ou durante ela. Fazer uma refeição com várias pessoas é um presente, algo mágico.

Quando sozinhos, precisamos de mais disciplina; às vezes me contentava com tão pouco, que deixava a lenha para o momento do dia seguinte.

O tempo se torna outro quando não se tem internet nem telefone. Se vive no aqui e agora como a humanidade vivia ha séculos. O tempo da mão, o tempo do grão, o tempo de cada um, de cada coisa. Minha atenção aumentava conforme o tempo que passava no sítio.

No início minha atenção estava plena e inteira para a casa e tudo ao redor dela. Andar descalça era minha meta, sem pisar em cacos de vidros ou pedrinhas que pedreiros deixaram, por relaxo, para trás. Aos poucos aumentava minha atenção para as plantas e depois para os animais. Conforme minha atenção vinha crescendo, renasceram também os espaços no sítio. Quando cheguei, não tinha a horta da casa, nem animais. Só os carrapatos mesmo e um garanhão, o Caqui.

Um cavalo com *gênio* forte, fugia de qualquer espaço cercado do sítio para ir atrás das éguas no bairro. A vizinhança 'ficava com cabelo em pé', quando acontecia isso.

Um casal de gansos, galinhas, um gato, cachorro, bode, cabra e sua cria, um porco e uma égua selvagem, companheira do caqui, eram os animais com quais eu convivi, e que precisavam de cuidados de seres humanos. Animais domesticados. Cada um deles tem o seu próprio jeito de se expressar, de se relacionar conosco, cada um está na sua espécie aprimorada, presa ao elemento que lhe pertence.

Além desses animais domesticados, conheci a anta, a capivara, o veadinho, a onça e diferentes cobras e uma espécie de macaco que vive nas copas das árvores da floresta.

O Rodrigo (Etama), um amigo, nativo do bairro da Justinada, me mostrou - sempre que possível - pegadas de animais. Ele é uma pessoa que conhece muito bem o mato, o sertão, e sente até o cheiro dos animais que acabaram de passar antes de nós em uma trilha. Seus sentidos são aguçados, percepção outra, una com a natureza. Com ele comi rã na floresta. Ele sabe tirar peles de animais sem machucar um músculo sequer! Impressionante. Foi ele também quem me mostrou a pegada de uma veado fêmea, que pisa com formato de coração no chão! A forma de um coração, espaço pulsante, leve, sempre em movimento. Combina muito bem com todo o caráter do veadinho fêmea. Leveza, atenção, rapidez.

Eu o conheci por uma circunstância especial. As ferramentas como enxada, exadão, cavadeira, pá e rastelo etc. não tinham cabo quando cheguei na UOAEI. Na lista semanal que eu enviava pelo Raphael, administrador do sítio, os cabos para essas ferramentas foram o primeiro ítem escrito por mim. Quando dei o papel com a lista na mão dele, ele me olhou com uma expressão de grande interrogação e disse: "Cabos? Espera uns dias, vai aparecer um amigo meu e ele vai colher cabos na mata para você."

Alguns dias depois, apareceu o Rodrigo, seu amigo, e ele colheu os cabos mais bonitos, os preparou e eu os coloquei nas ferramentas, preparando as cunhas de madeira e tudo mais. Eles duraram bastante tempo. Assim eu conheci o Rodrigo.

Outras vezes, fui junto à mata para buscar os cabos; eu queria saber o nome das árvores das quais o Rodrigo pegava o cabo, mas eu não descobria o nome. O Rodrigo disse que vê a espessura do tronco, a casca e o formato e sente se pode cortar ou não. Com o facão ele corta e prepara para levar para fora, para oficina da UOAEI, onde eu - com serra e martelo - os coloquei nas ferramentas. Ele me observava atencioso, acho que nunca na vida dele ele tinha visto uma mulher fazendo aquilo. Ele avaliou meu trabalho e ficou surpreso, realmente prestava.

Como artista, escultora em madeira, professora por muitos anos, ficava perplexa com a sabedoria das pessoas. Uma sabedoria que muitos jamais alcançariam, nem nas melhores universidades no mundo! É um saber da vida, um cuidar de si a partir de tudo que está em seu entorno.

Rodrigo é pai de duas crianças. Hoje ele trabalha conosco no projeto com as abelhas no Parque do Zizo, onde ele conhece tudo e me acompanha nas idas e vindas nessa terra sem lei.

Eu demorei um pouco para entender a ligação do sítio biodinâmico UOAEI com o Parque do Zizo. O bairro da Justinada é o último vilarejo antes do sertão, da Serra da Paranapiacaba, uma área de 300 ha de Mata Atlântica virgem. No capítulo "3.2. Modelar é um processo escultórico", vou trazer mais detalhes sobre o parque.

Várias pessoas moram na mata sem energia e gás e procuram na vendinha do bairro, no Seu Leonildo, por novidades da região. Eles apareciam de vez em quando no sítio também. Lá recebiam um prato de comida e atenção. As conversas fluíam sobre gente, bichos, rios e o tempo.

Parecia às vezes uma cena de teatro: eles com a roupa rasgada, chapéu na cabeça, nos rostos os traços marcantes da vida do sertão, mãos fortes e unhas sujas de terra. Eles têm uma maneira bem diferente de falar. Pouco movimentam a boca, as sílabas dos finais de palavras são cortadas. O olhar percebe tudo. Vêem na gente nossas intenções imediatamente. Julgam a pessoa a partir da fala e da ação. São pessoas que não frequentaram escolas, não têm conta no banco, nem telefone. Nem têm endereço e, em sua maioria, nunca saíram para além da cidade de São Miguel Arcanjo.

Eles conhecem as terras do sítio UOAEI há muito mais tempo do que qualquer pessoa que hoje está lá, sabem das histórias e das pessoas que lá moravam. Da vizinhança, sempre apareceram pessoas assim. Cada uma mais diferente do que a outra. Mulheres querendo cortar cabelo, crianças querendo brincar. Todos sempre querem saber dos visitantes que vêm de grandes cidades - ou até de outros continentes - para o sítio. Eles querem saber como se vive lá 'no mundo', com metrô, escada rolante e celular em edifícios altos. São pessoas puras, verdadeiras, que transmitiram um outro conhecimento para mim.

Além de cuidar da casa, do ambiente ao redor dela, da hortinha, dos animais e das pessoas que visitaram o sítio UOAEI, criei desenhos, anotei inspirações e intuições que chegaram até mim, e para as quais eu fui uma receptora. Como eu venho de uma cultura de anotações, em forma de desenhos, rabiscos, palavras e o que mais se pode imaginar, criei cadernos que mostro a seguir.

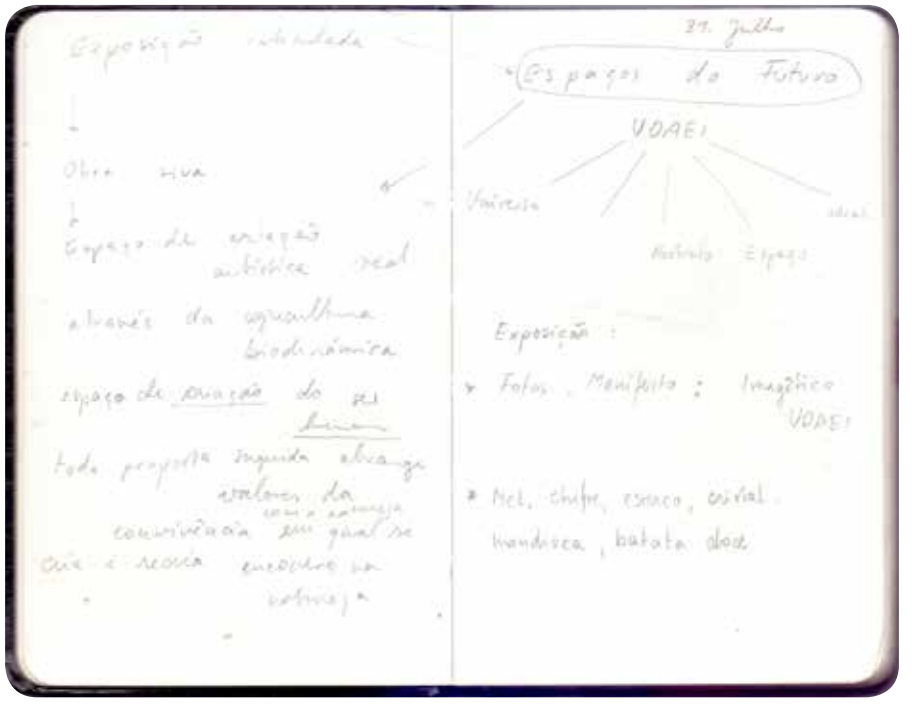


Fig. 55: Anotações sobre o espaço UOAEI, diário da autora, julho 2019, lápis grafite sobre papel, 17,5 x 14cm

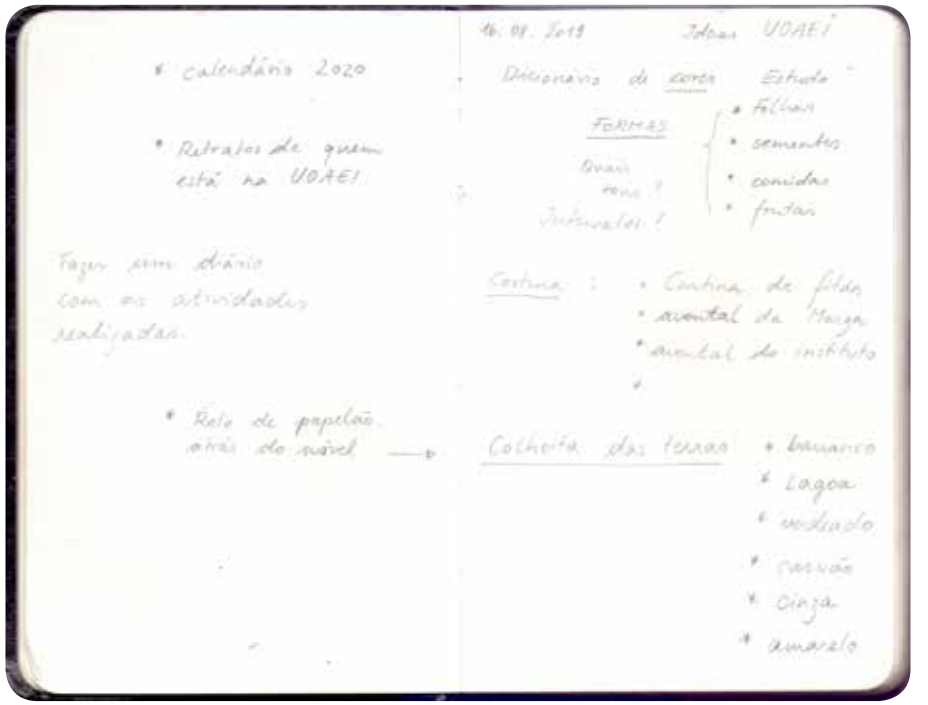


Fig. 56: Afazeres para a UOAEI, diário da autora, agosto 2019, lápis grafite sobre papel, 17,5 x 14cm

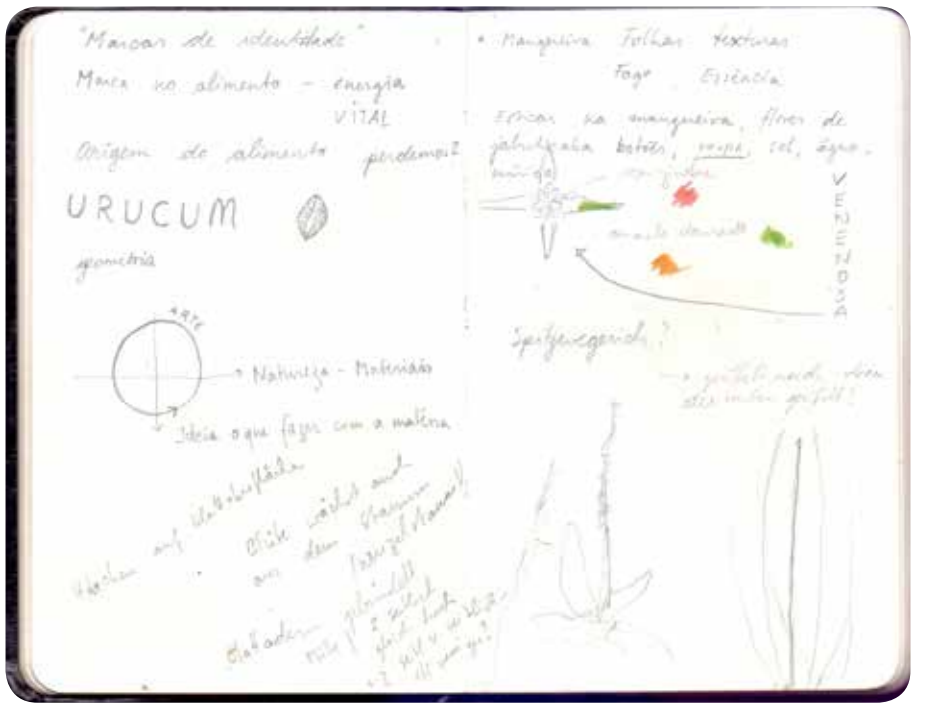


Fig. 57: "Marcas de identidade", diário da autora, agosto 2019, lápis grafite e de cor sobre papel, 17,5 x 14cm

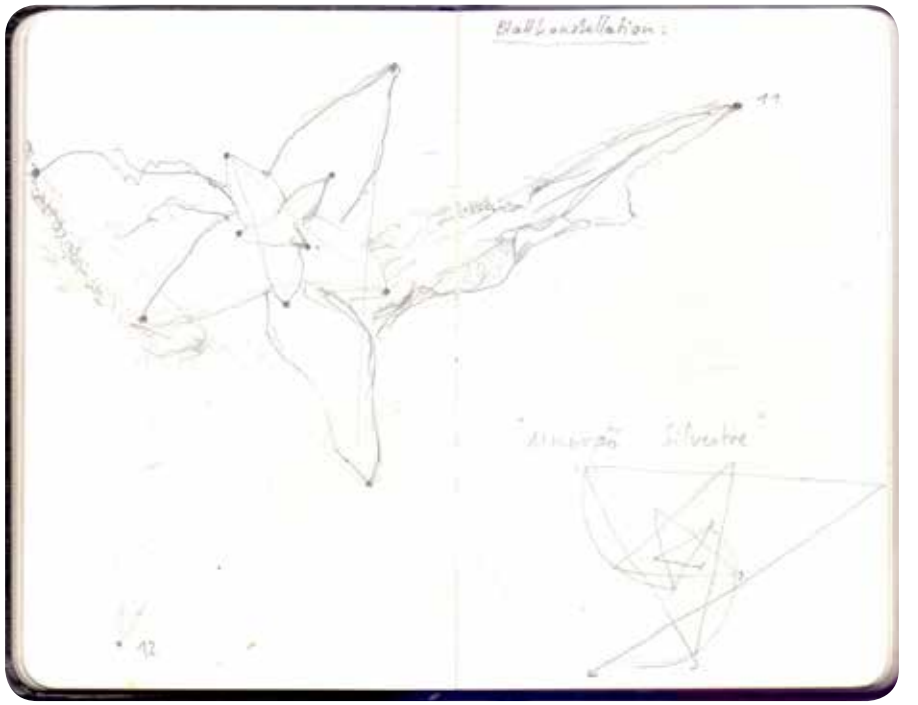


Fig. 58: Constelação de folhas, diário da autora, agosto 2019, lápis grafite sobre papel, 17,5 x 14cm

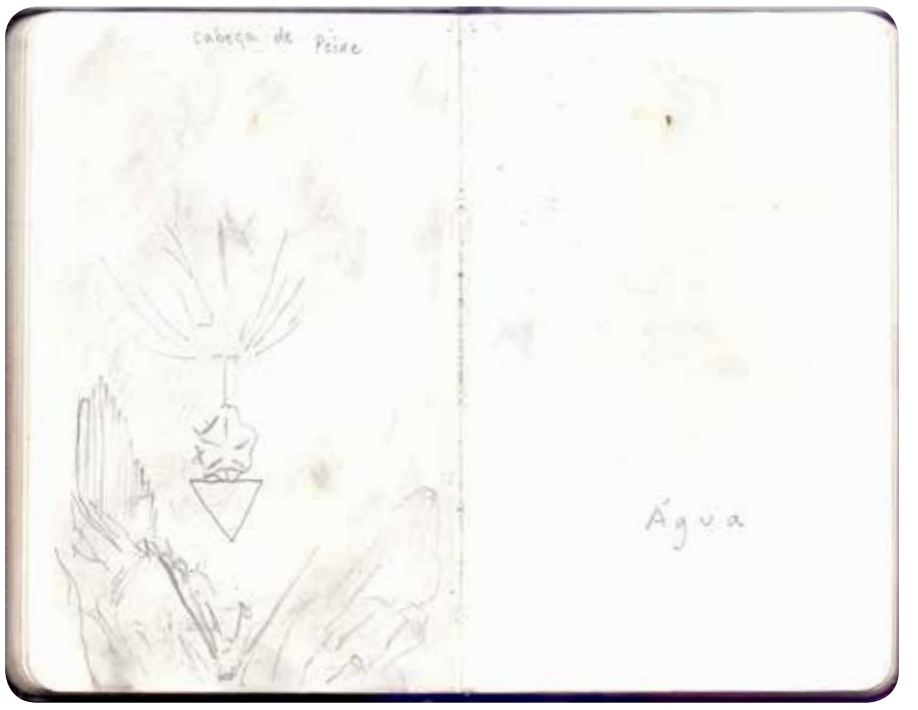


Fig. 59: Cabeça de peixe, diário da autora, setembro 2019, lápis sobre papel, 17,5 x 14cm

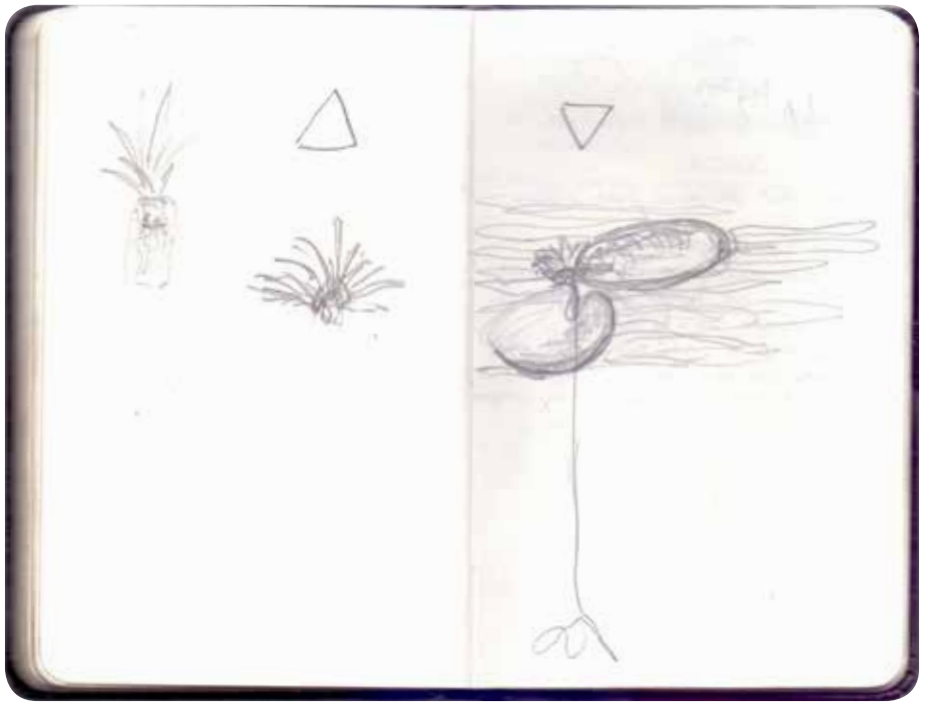


Fig. 60: Abacaxi e vitória régia, diário da autora, outubro 2019, lápis sobre papel, 17,5 x 14cm

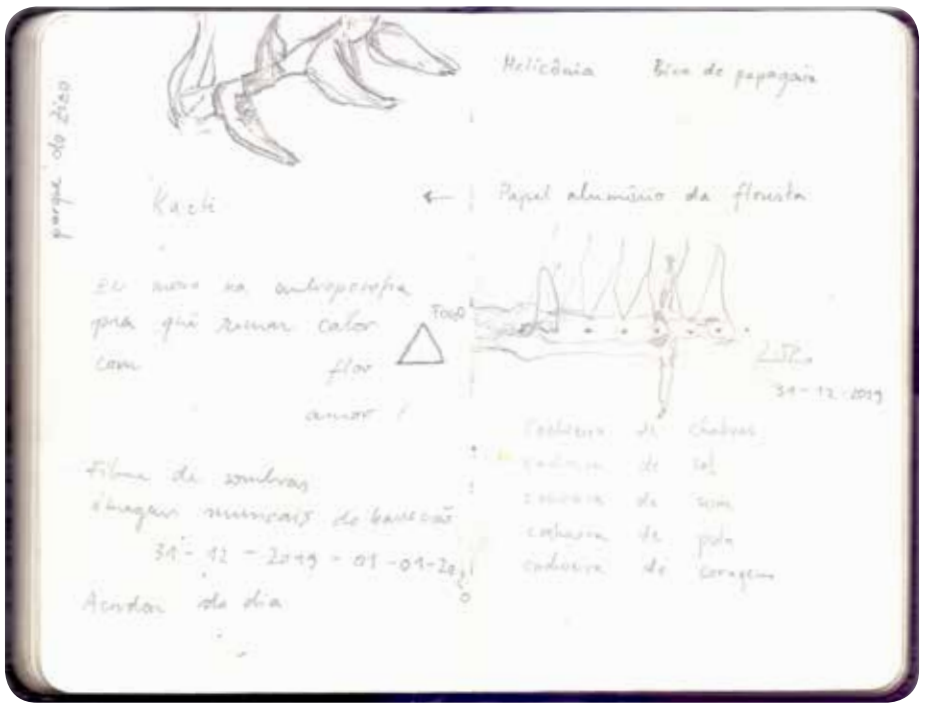


Fig. 61: Parque do Zizo, diário da autora, dezembro 2019 / janeiro 2020, lápis sobre papel, 17,5 x 14cm

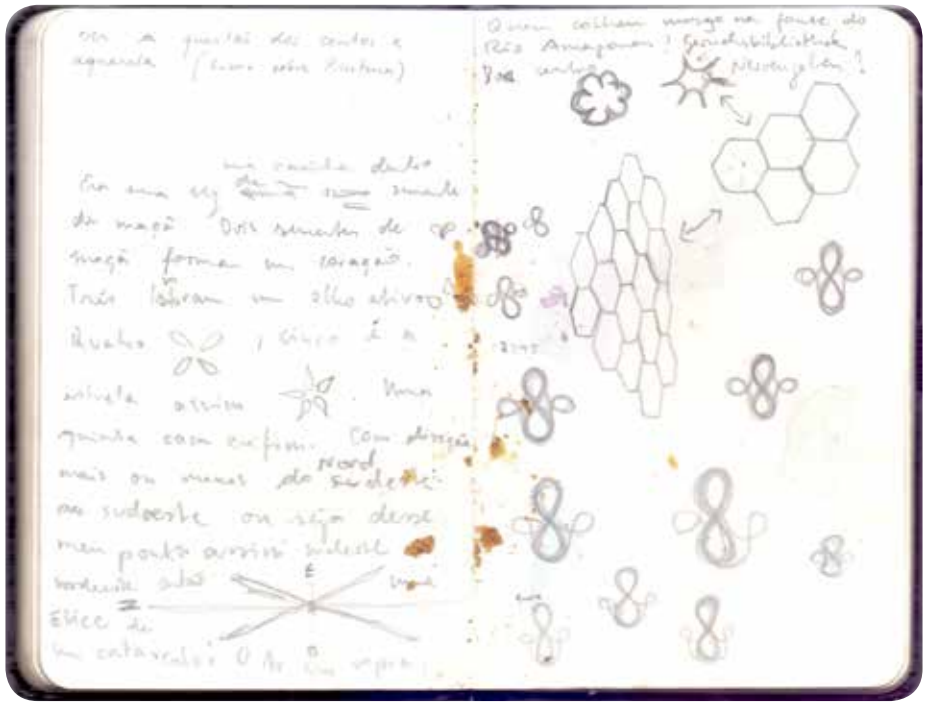


Fig. 62: Anotações no diário da autora, reflexões sobre hexágonos com abelha e pele de cobra e células neurosensóriais; janeiro 2020, lápis sobre papel, 17,5 x 14cm

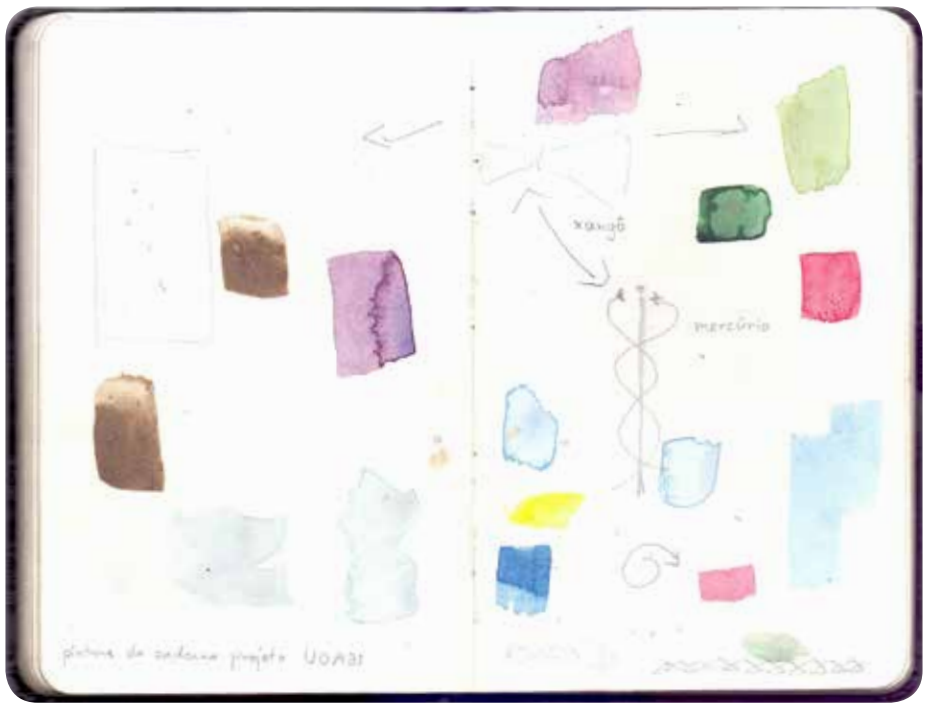


Fig. 63: "Xangô e Mercúrio", lápis grafite e aguarela sobre papel, diario da autora, janeiro 2020, 17,5 x 14cm

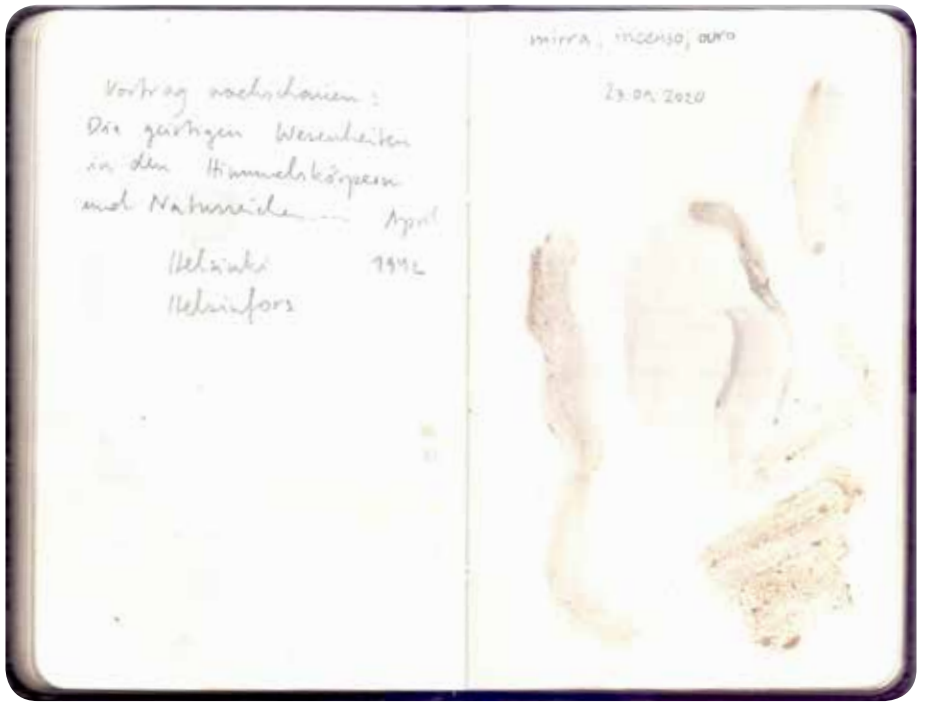


Fig. 64: "Mirra, incenso, ouro", janeiro 2020, substâncias de mirra, incenso e ouro sobre papel, diário da autora, 17,5 x 14 cm

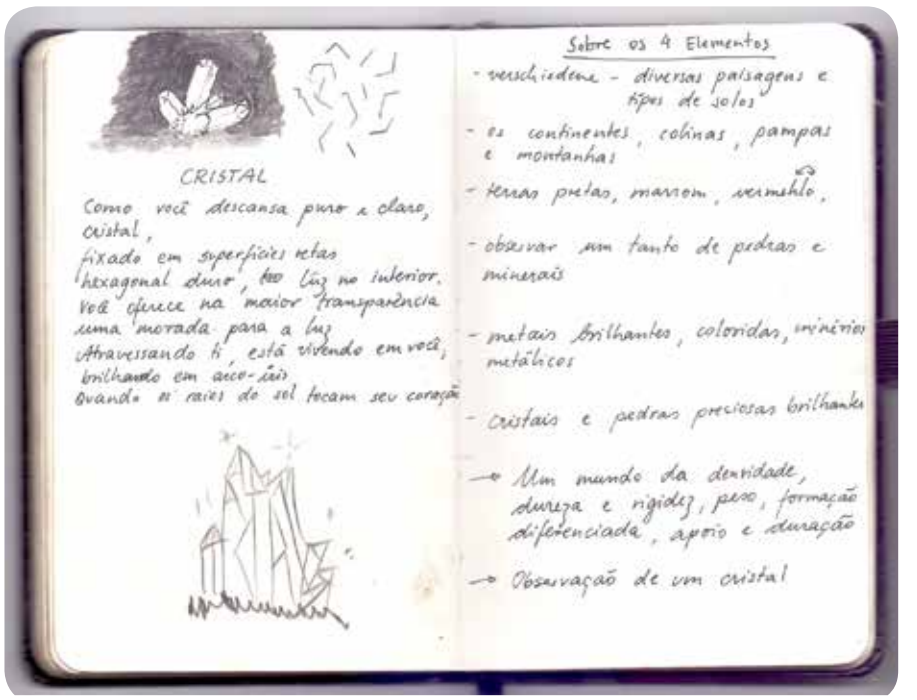


Fig. 65: "Cristal e os 4 elementos", caneta preta sobre papel, diário da autora, março 2020, 17,5 x 14cm

Fig. 66: "Rúcula e anotações", nanquim preto e lápis grafite sobre papel, diário da autora, abril 2020, 17,5 x 14cm

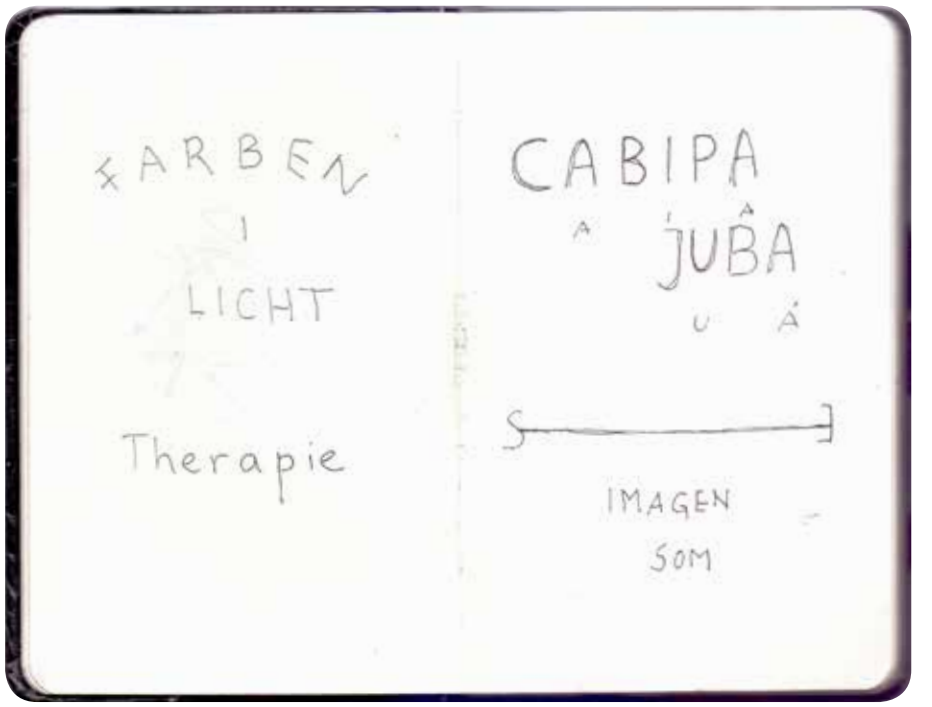


Fig. 67: "Terapia de luz colorida", lápis grafite sobre papel, diário da autora, junho 2020, 17,5 x 14cm

Fig. 68: "Etérico Astral e preparados", caneta preta e substâncias de preparados sobre papel, diário da autora, julho 2020, 17,5 x 14cm

Fig. 69: "Sacrifício", caneta preta sobre papel, fevereiro 2022, diário da autora, 17,5 x 14cm

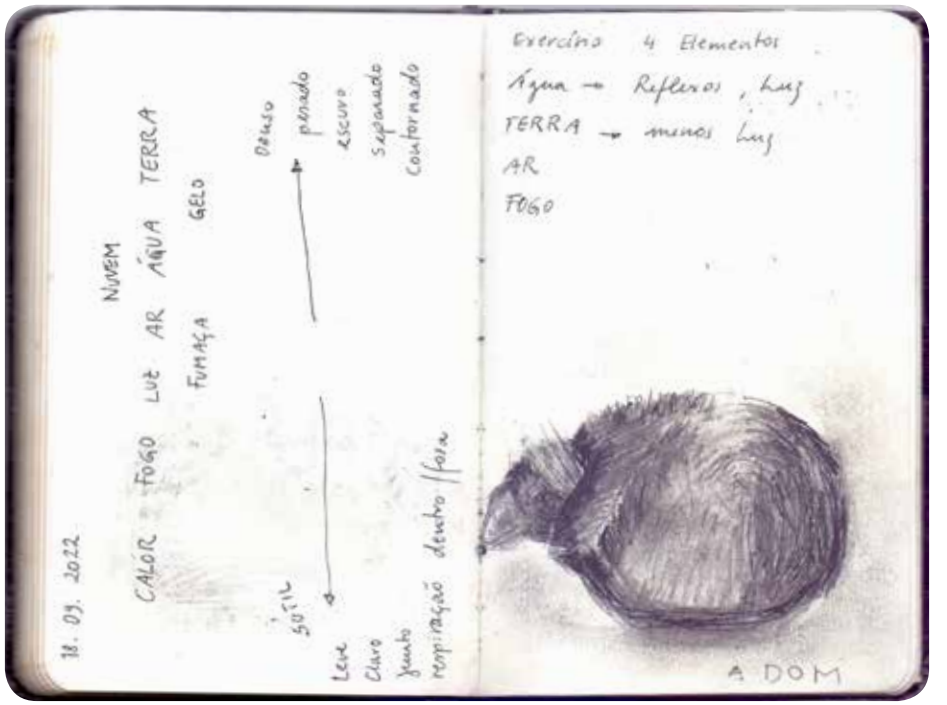


Fig. 70: "A Dom e os 4 elementos", caneta preta e carvão sobre papel, setembro 2022, diário da autora, 17,5 x 14cm

Fig. 71: Lichieira em flor na UOAEI, caneta esferográfico preta sobre papel, outubro 2022, diário da autora, 17,5 x 14cm

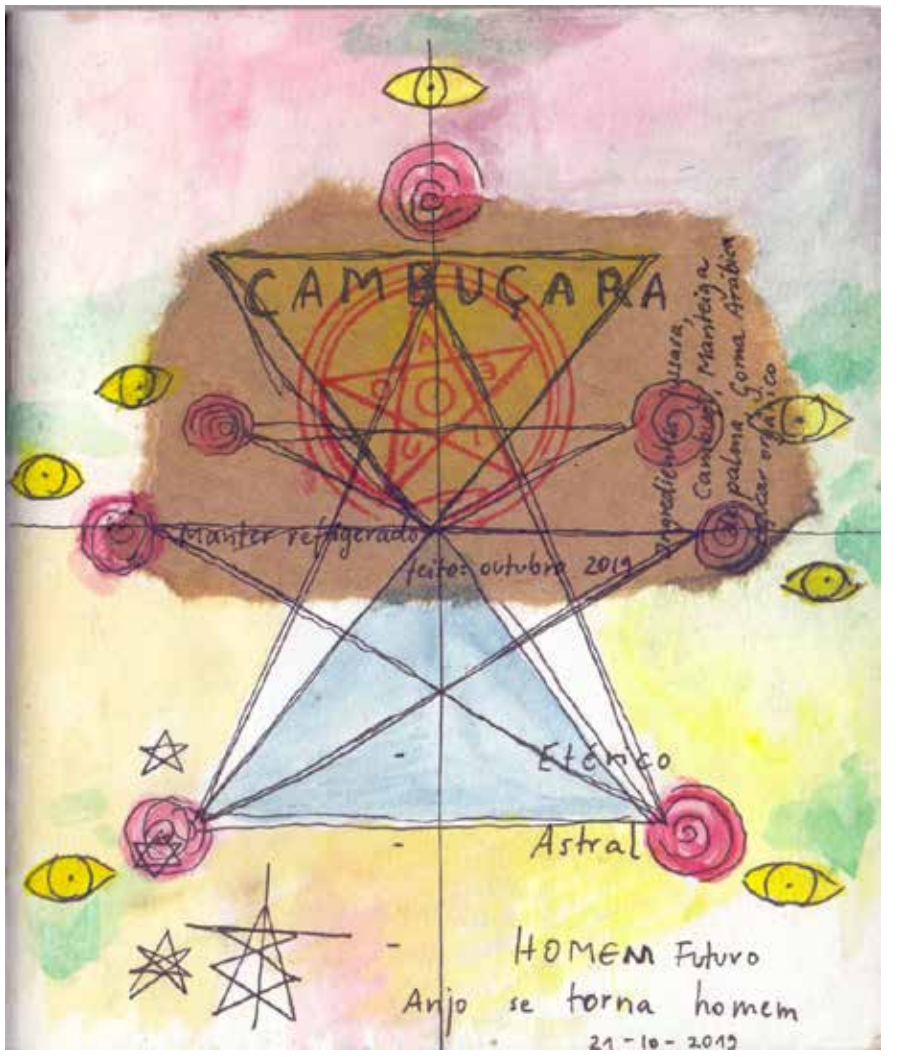


Fig. 72: Cambuçara, 13,5 x 16cm, aquarela, caneta preta e carimbo sobre papel, outubro 2019

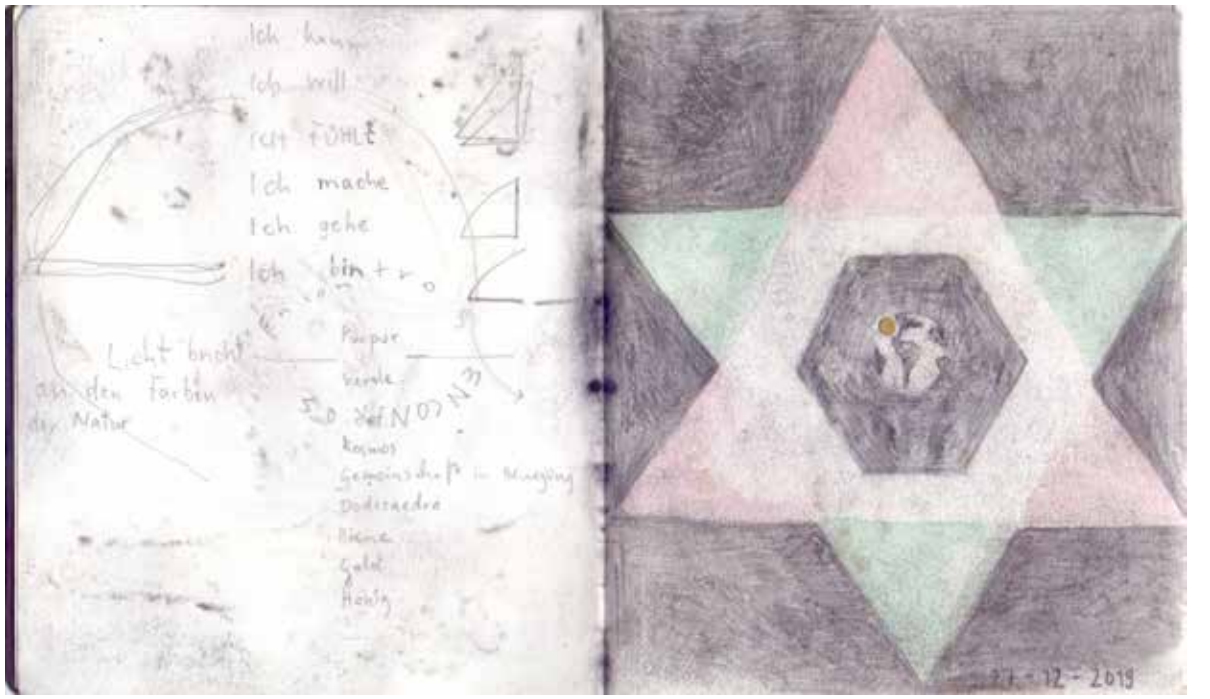


Fig. 73: Purpur Verde, 27 x 16cm, lápis grafite e verde e purpur sobre papel, dezembro 2019

eu posso,
eu quero,
eu sinto,
eu faço,
eu vou,
eu sou

Luz quebra
nas cores da
natureza.

Encontros: Purpur - verde

Kosmos,
comunidade em movimento,
Dodecaedro,
abelha,
ouro,
mel

Fig. 74: Cabra boi, 27 x 16cm, cera sobre papel, dezembro 2019

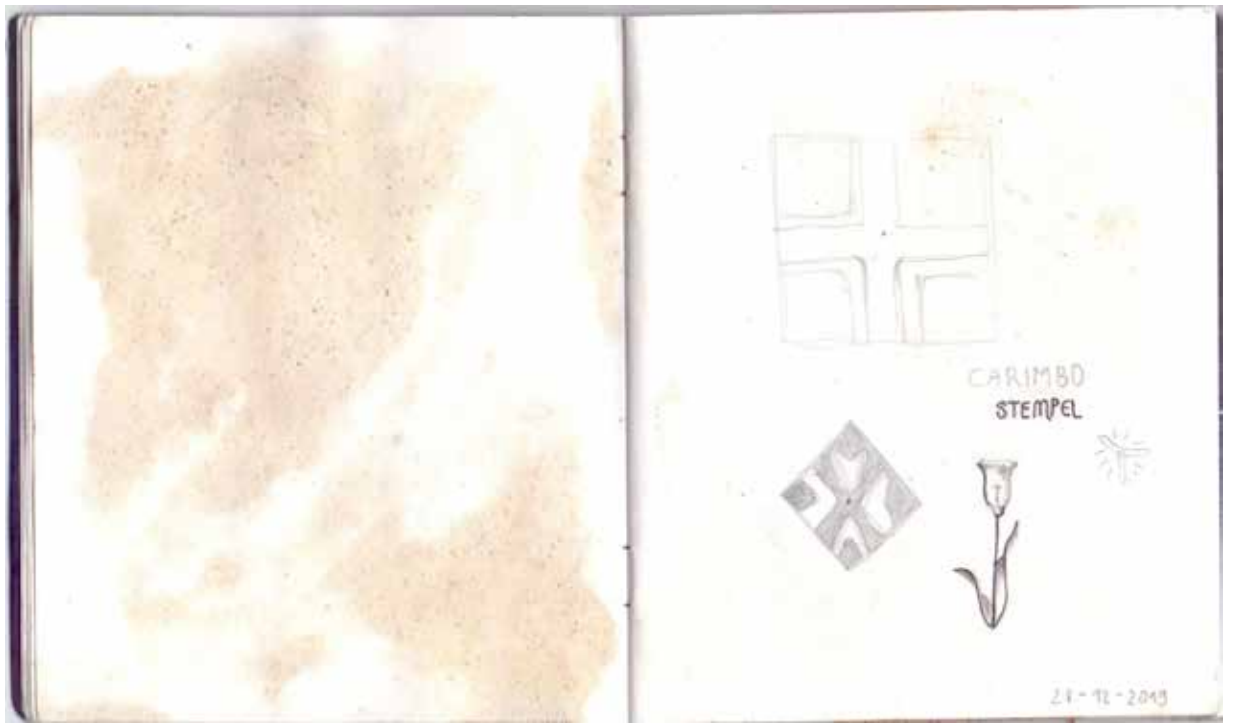


Fig. 75: Carimbo, 27 x 16cm, lápis grafite e caneta preta sobre papel, dezembro 2019

Fig. 76: Cachoeira por planos coloridos, 27 x 16cm, aquarela sobre papel

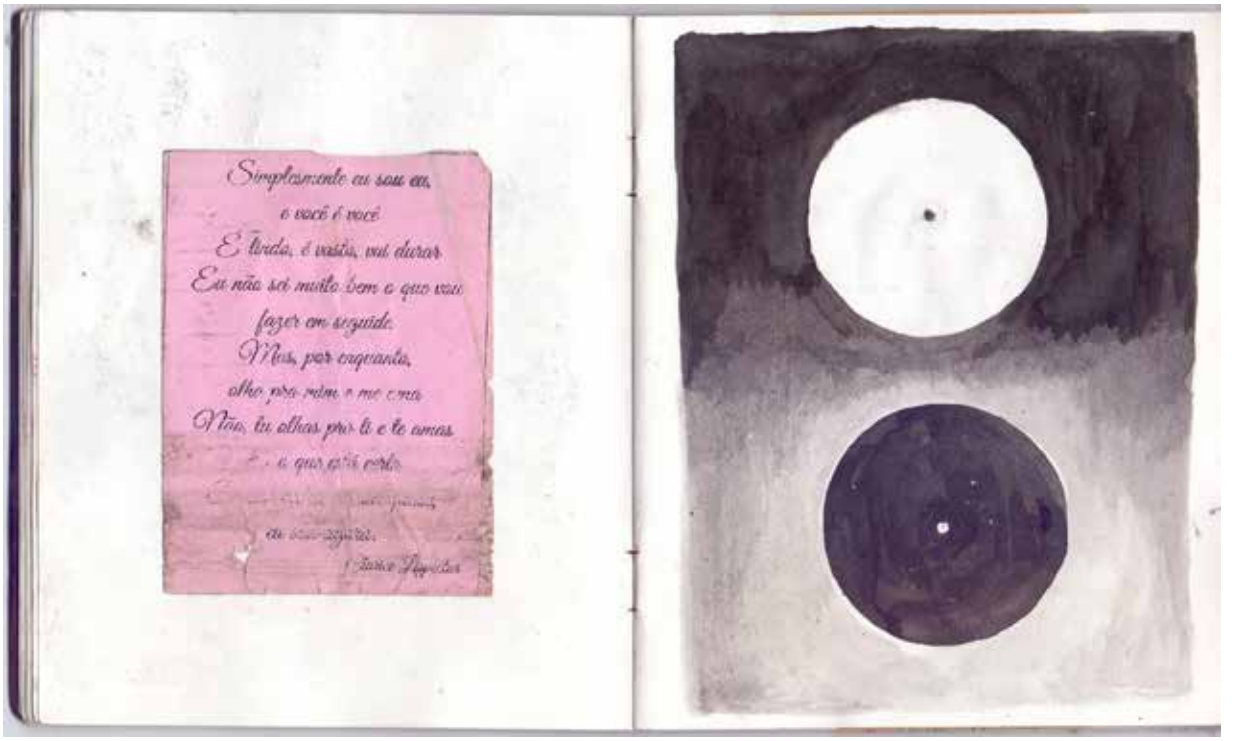


Fig. 77: Preto e Branco, colagem e nanquim sobre papel, 27 x 16cm, outubro 2020

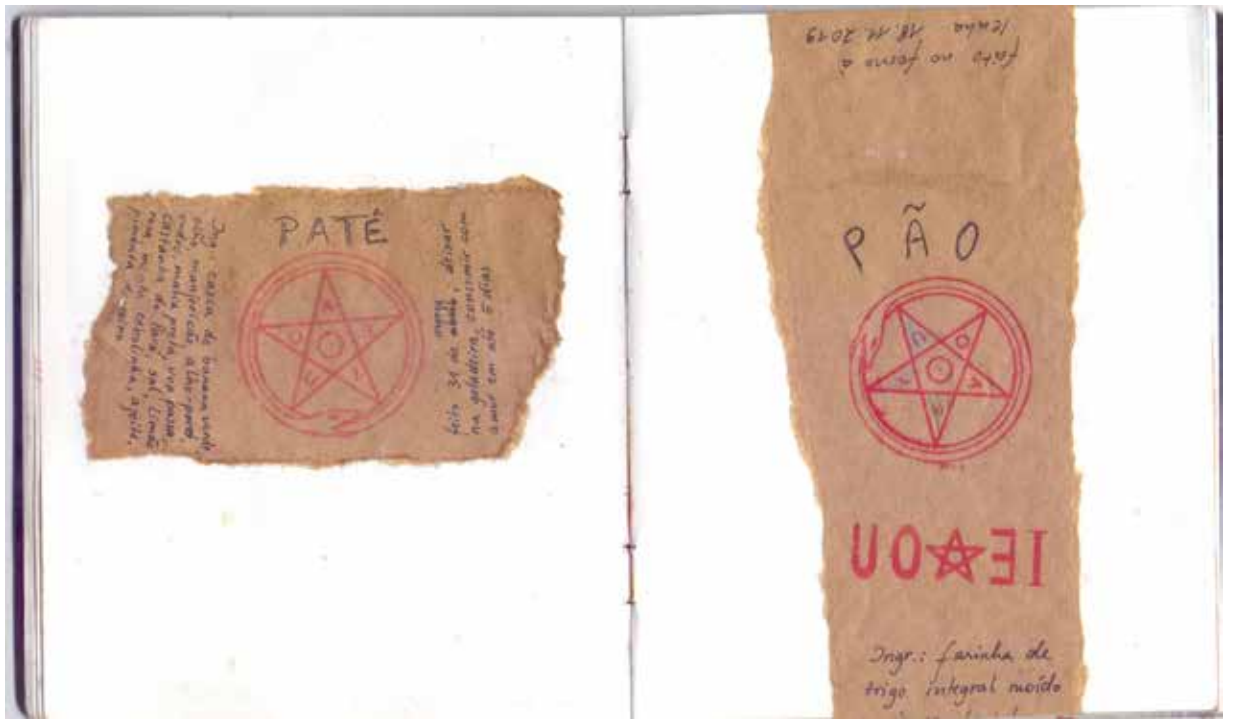


Fig. 78: Patê e Pão - Rótulos, carimbo e caneta preta sobre papel kraft, 27 x 16cm

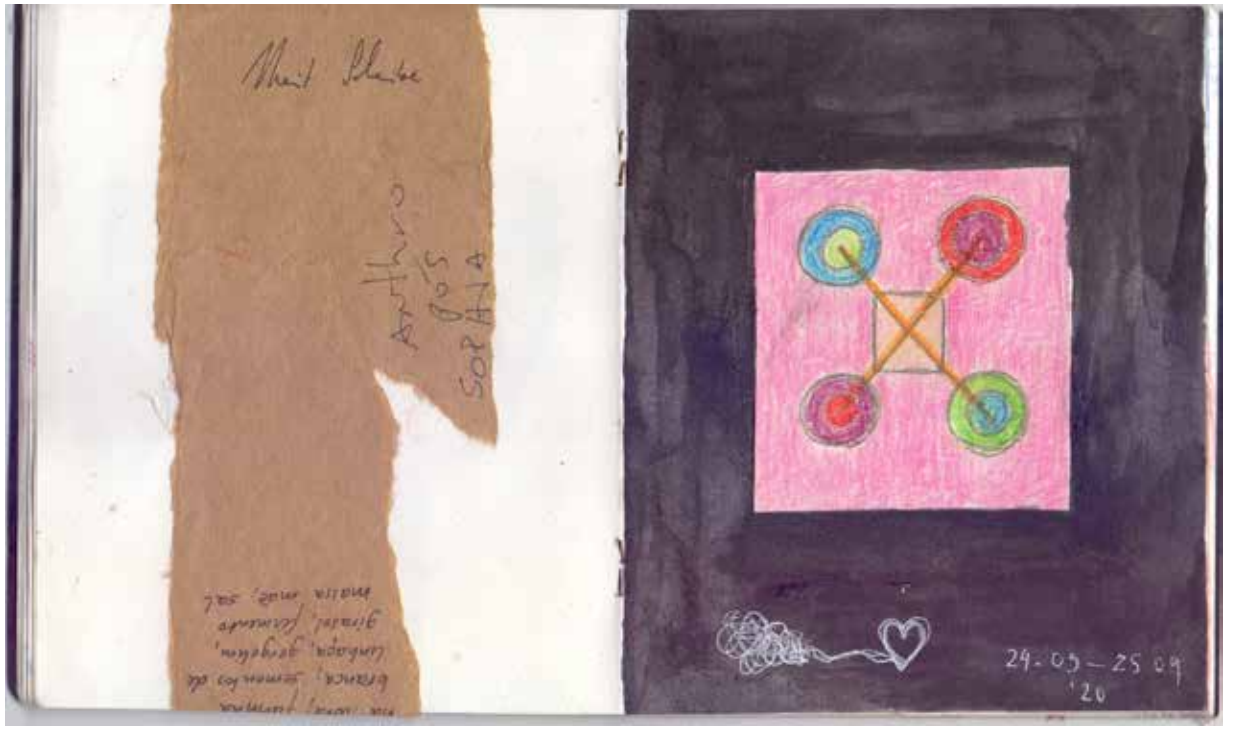


Fig. 79: Anotações de um sonho, lápis colorido e nanquim preto sobre papel, 27 x 16cm, setembro 2020

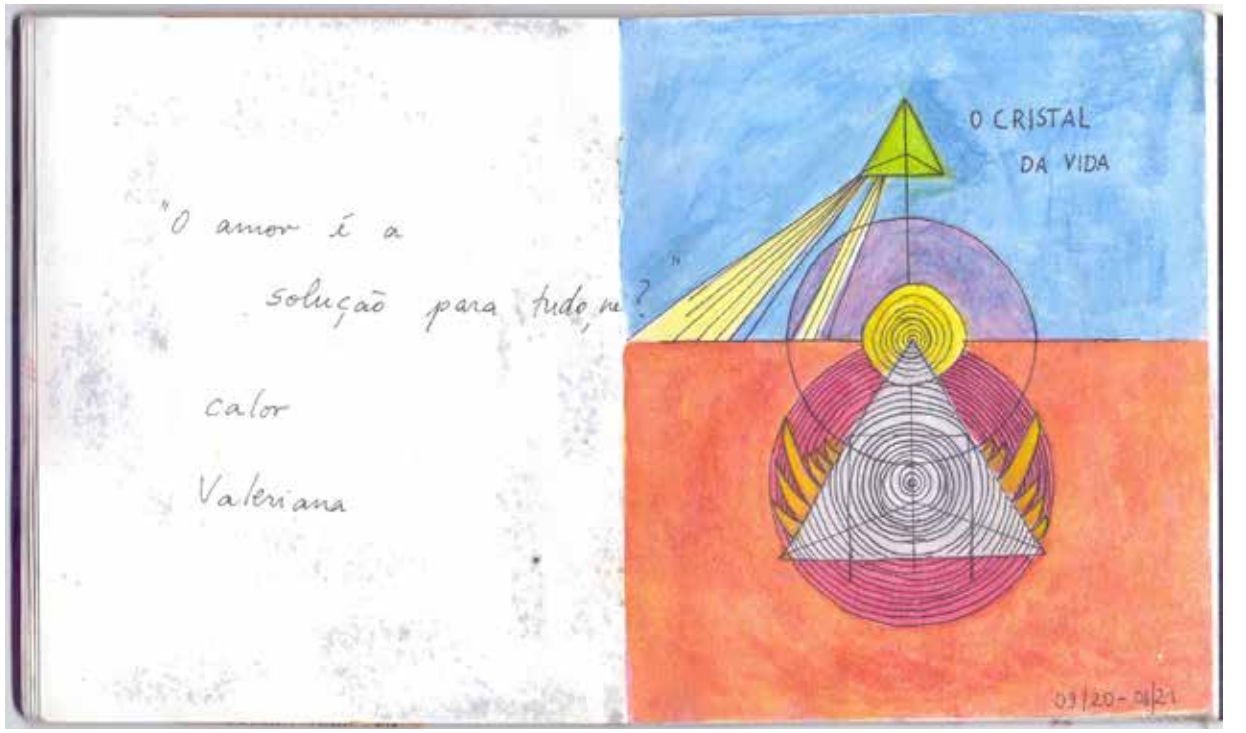


Fig. 80: O cristal da vida, 27 x 16 cm. caneta preta e aquarela sobre papel, set.2020 -junho 21

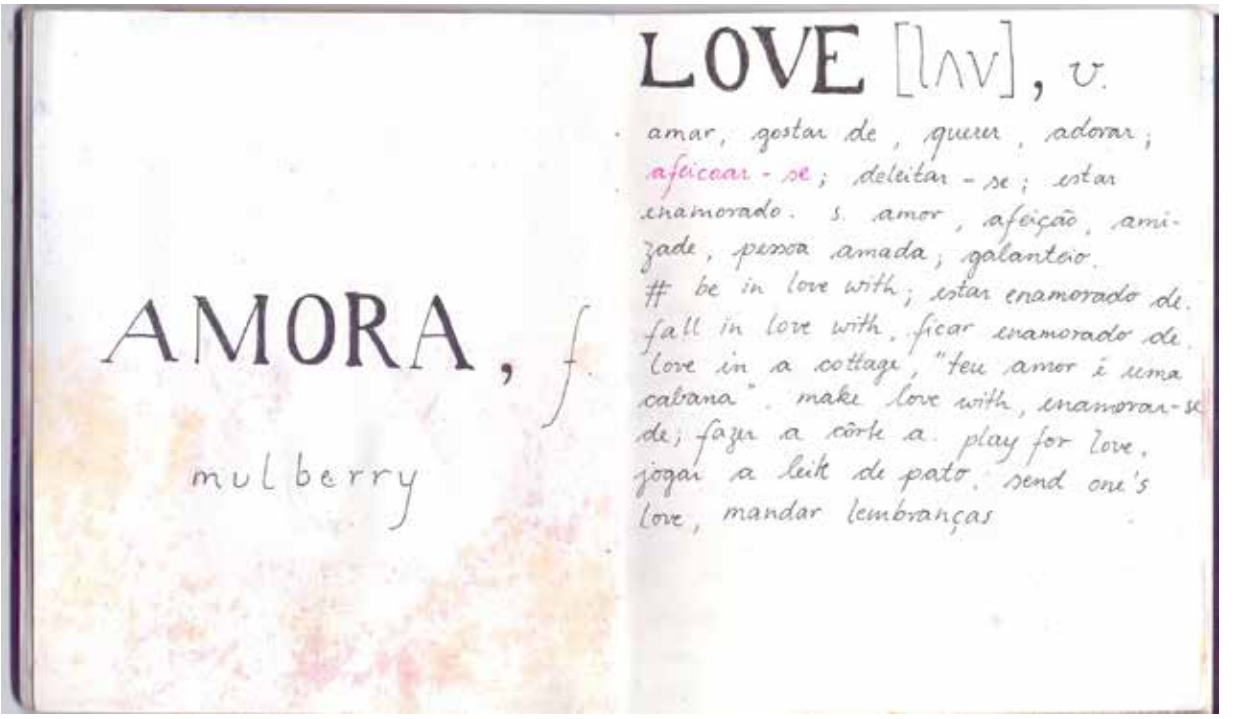


Fig. 81: AMORA, set. 2020, caneta preta sobre papel, 27 x 16cm

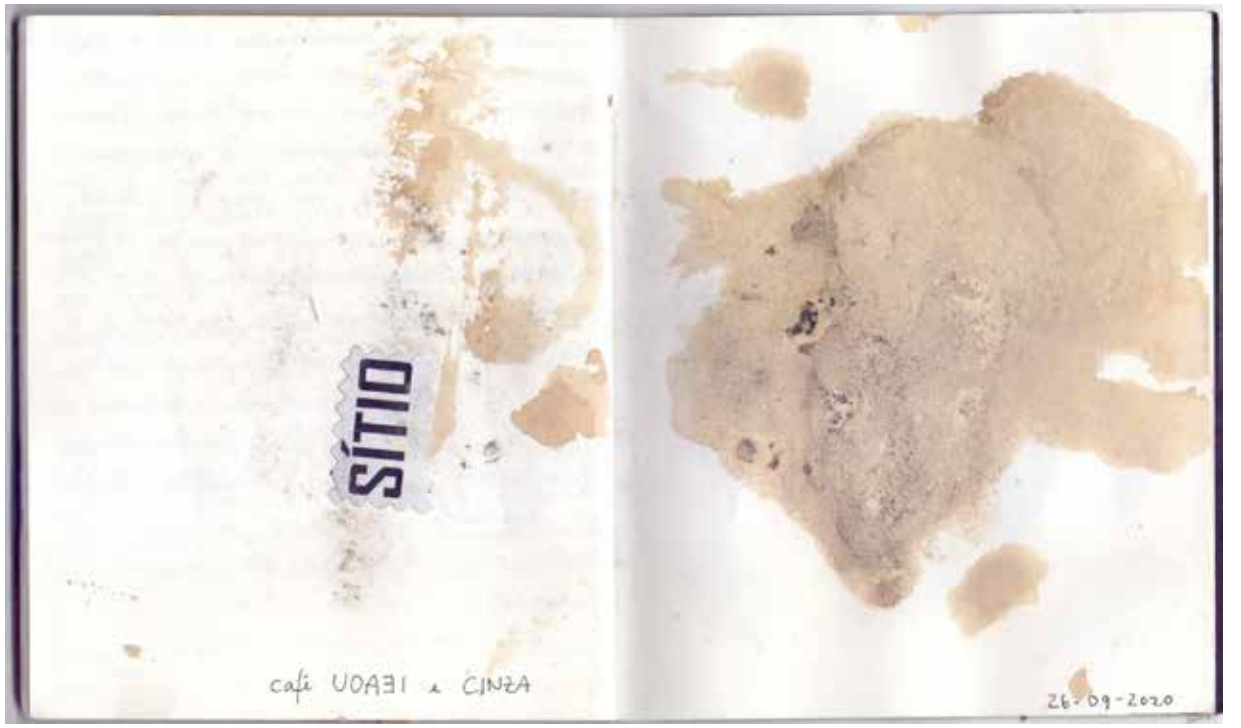


Fig. 82: Café e UOAEI, café, cinza e adesivo, set. 2020, 27 x 16 cm

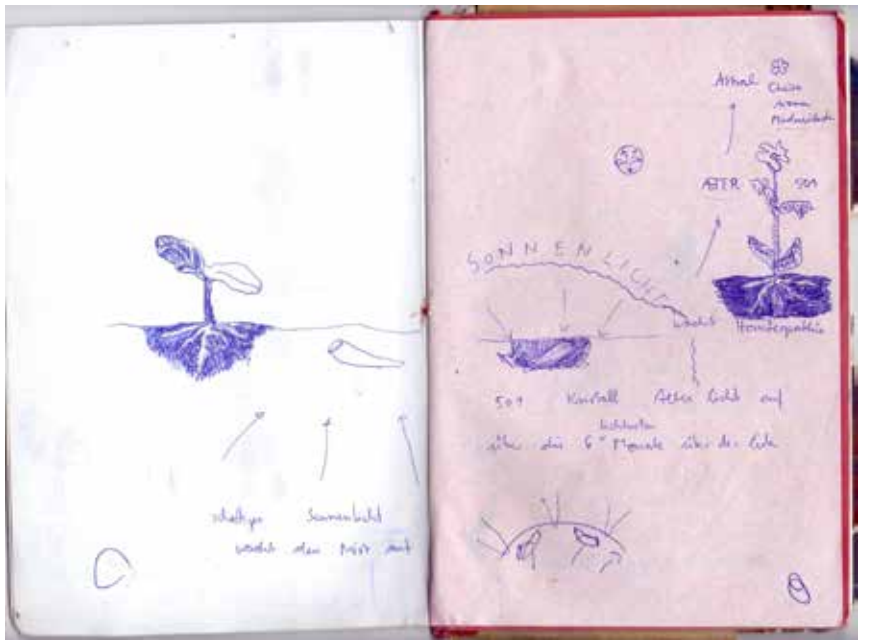
Fig. 83: Penas coladas sobre papel, outubro 2020, 27 x 16 cm

Fig. 84: Diário setembro 2019, colagem, caneta sobre papel, 28,5 x 21cm

Fig. 85: Sol e Lua, caneta sobre papel, 28,5 x 21cm, 2019

Fig. 86: Tradução

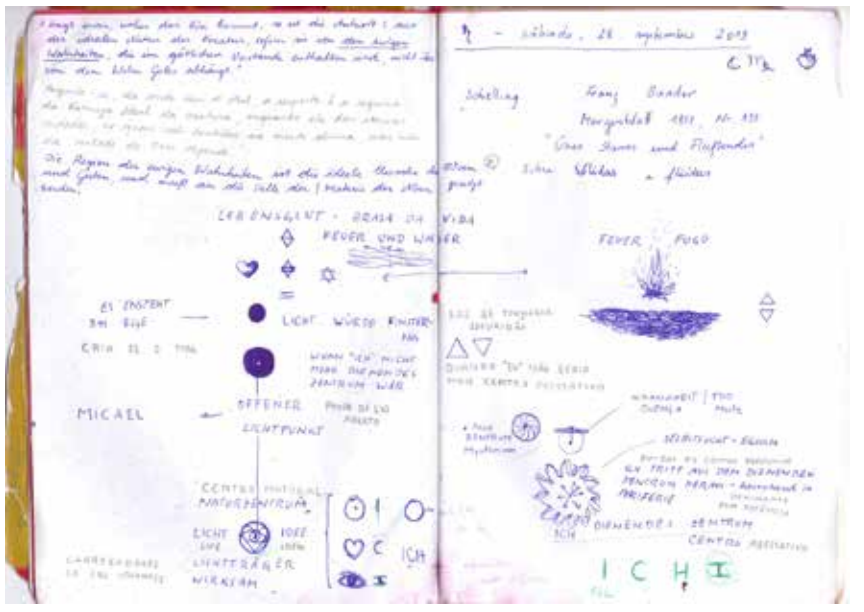
	Forças da lua no corno; na lua cheia a lua se aproxima da terra? esterco corno, lua cheia, do escuro para luz, setembro-páscoa, luz, 1.quadro: Casamento chymico Brasil: páscoa na terra, micaeli fora da terra, na luz para escuridão, etérico--- >astral, maduridade, gosto, aroma



luz sombreado acorda o esterco	Luz solar acorda luz antiga durante os seis mêses cheios de luz na terra

Fig. 87: Preparados 500 e 501, 28,5 x 21 cm, caneta sobre papel, 2019

Fig. 88: Tradução



A região das verdades eternas é o princípio ideal do mal e do bem e precisa ser posto no lugar da matérie do velho.	Água e Fogo

Fig. 89: Brasa da Vida, caneta e lápis sobre papel, 28,5 x 21cm, 2019

Fig. 90: Tradução

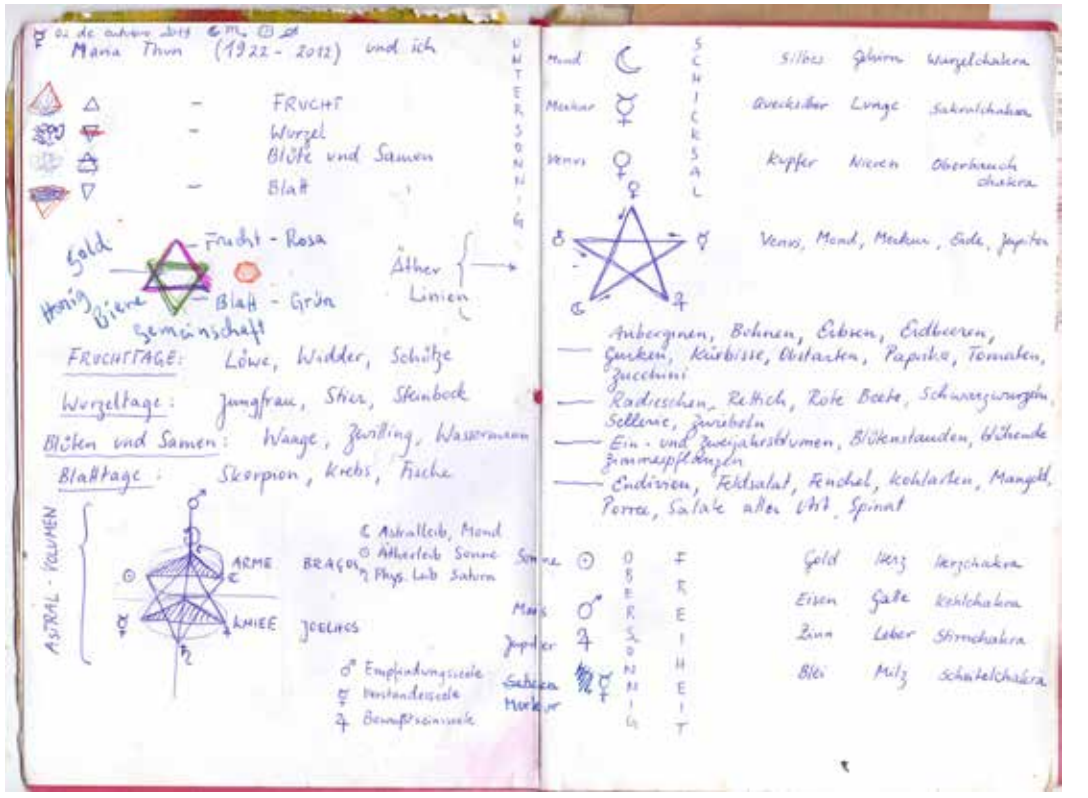


Fig. 91: Maria Thun e eu, caneta sobre papel, 28,5 x 21 cm, 2019

fruto, raiz, flor e semente, folha fruta-rosa, verde-folha, ouro, mel, abelha, comunidade	sol, marte, júpiter, mercúrio sobresolares liberdade ouro coração chácra do coração, ferro bílis chakra da garganta, estanho figado chacra frontal, chumbo baço chacra da coroa
<u>Dias de fruto:</u> leão, aries, sagitário - berinjela, vagem, ervilhas, morangos, pepinos, abóboras, espécies frutíferas, páprica, tomates, abrobrinhas <u>Dias de raiz:</u> virgem, touro, capricórnio - rabanetes, nabo, beterraba, raiz preta, aipo, cebolas <u>Dias de flores e sementes:</u> libra, gêmeos, aquário - flores anuais e bienais, plantas perenes com flores, plantas de casa com flores <u>Dias de folhas:</u> escorpião, câncer, peixes - escarola, alface-de-cordeiro, funcho, repolhos, mangold, alho-poró, saladas de todos os tipos, espinafre	lua, mercúrio, venus suprasolares destino, prata cérebro chacra raíz, mercúrio pulmão chacra sacral, cobre rin chakra do abdome superior venus, lua, mercúrio, terra, júpiter
corpo astral, lua corpo etérico, sol copro físico, saturno alma da sensação alma do intelecto alma da consciência	

Fig. 92: Tradução

Terra - touro, virgem, capricórnio plantas de raiz Água - peixes, câncer, escopião plantas de folhas Luz/Ar - gêmeos, libra, aquário, plantas de flores Calor/Fogo - áries, leão, sagitário, plantas de frutas	lua descendente: forças da planta nas partes inferiores, plantas enraizam bem, crescem bem, câncer, leão, vírgem, libra, escorpião lua ascendente: forças da planta nas partes superiores, "tempo de não plantar" capricórnio, aquário, peixes, áries, touro

Fig. 93: Terra, água, luz, ar, calor, fogo; 28,5 x 21 cm, caneta e caneta tinteira sobre papel

Fig. 94: Tradução

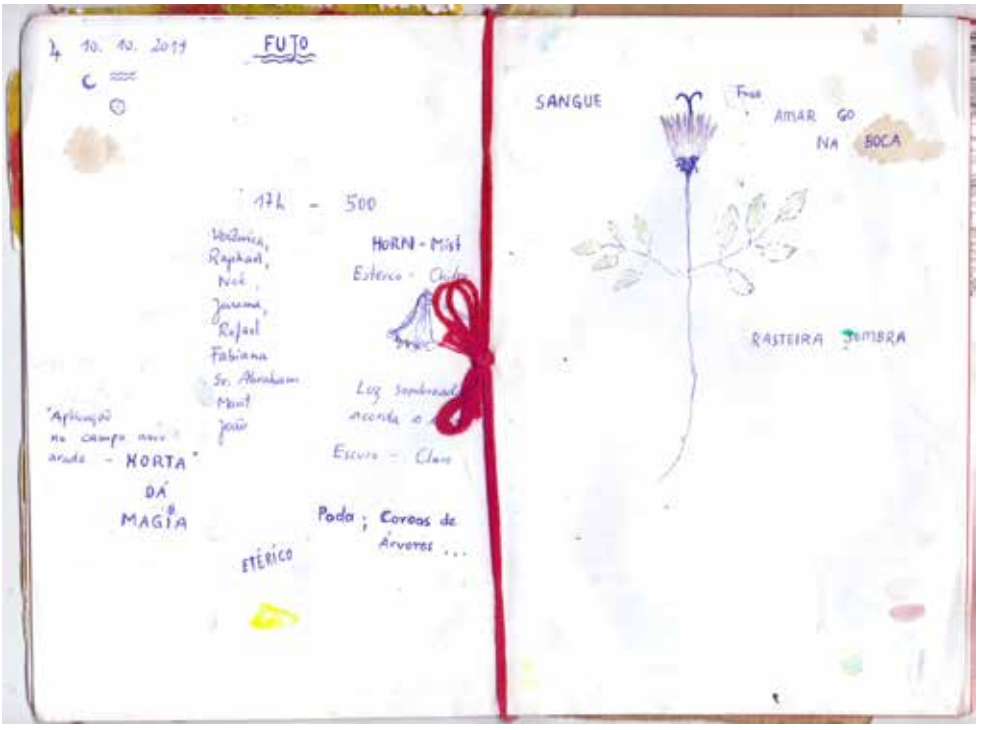


Fig. 95: Fujo 2019, caneta e aquarela sobre papel, 28,5 x 21cm, 2019

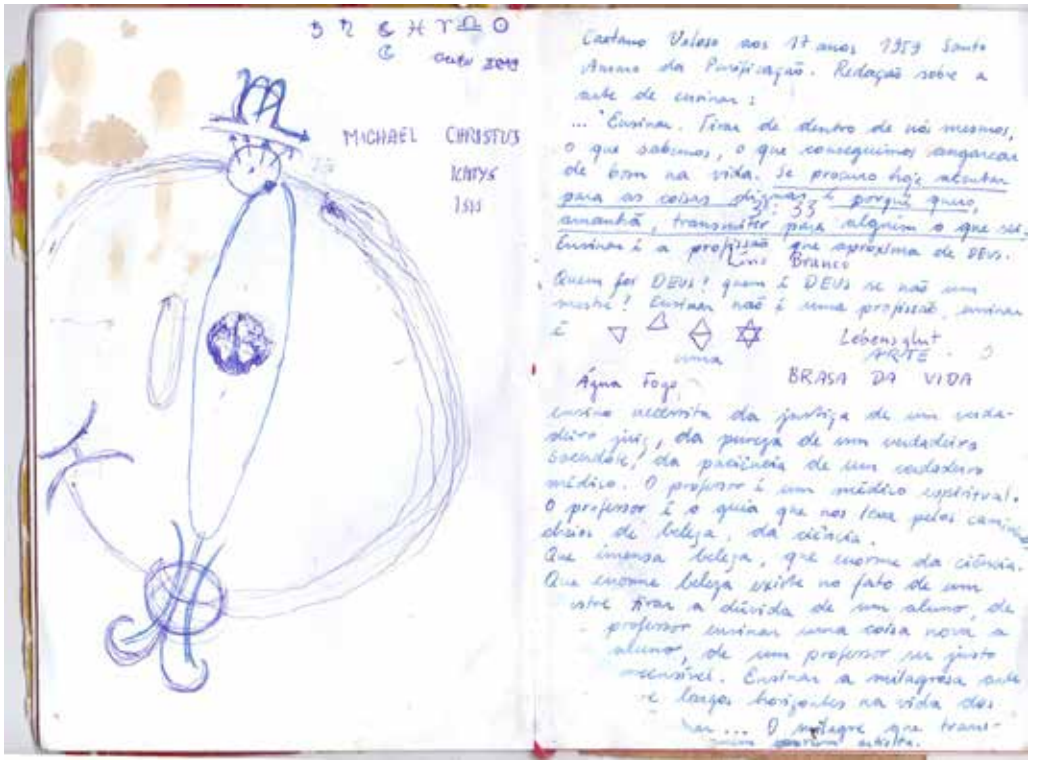


Fig. 96: Micael, caneta e caneta tinteira sobre papel, 28,5 x 21 cm, 2019

Fig. 97: Capibajuba, 21.10.2019, caneta tinteira sobre papel, 28,5 x 21 cm, 2019

Fig. 98: Humanismo Logosófico, 28,5 x 21 cm, caneta preta, lápis grafite, aquarela sobre papel, 2020, 28,5 x 21 cm

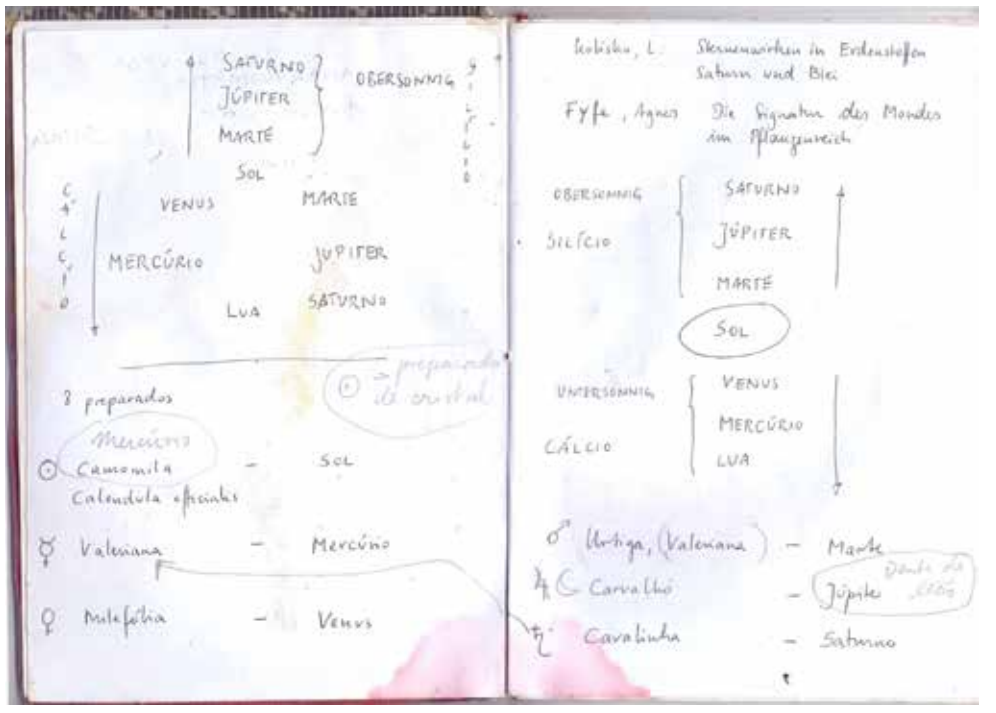


Fig. 99: Silício e Cálcio; caneta preta e lápis grafite sobre papel, 2020, 28,5 x 21cm

4. Fundação do Instituto IEAOU

Em agosto de 2019 vários agricultoras e agricultores agroecológicos do município São Miguel Arcanjo se juntaram por um motivo em comum: como se fortalecer mutuamente perante o mercado capitalista que domina os hábitos da sociedade atual brasileira e mundial?

Fortalecendo a economia local e solidária fundamentada no resgate das plantas nativas, sementes crioulas, ervas medicinais, buscando um cultivo da terra e do solo, preservando os recursos naturais para a agricultura, desenvolvendo compostos orgânicos e sustentavéis são apenas alguns motivos e nortes que moveram as pessoas presentes na Quintanda da Paula numa tarde de agosto na pequena cidade de São Miguel Arcanjo para caminhar em direção a uma tentativa de resposta à questão formulada.

Como já foi exposto no texto, essa região – o sul do estado de São Paulo – é fortemente influenciada pelo uso de agrotóxico nas atividades agrícolas. Toda economia da região está voltada para esse setor, o da agricultura. O cultivo se concentra principalmente em uva, batata, soja, trigo e feijão.

A paisagem ao redor da cidade é desenhada por colinas com estufas para as uvas e campos grandes de monocultura. O agronegócio está a todo vapor numa região humilde. Sua paisagem mudou tremendamente em poucos anos: a floresta da Mata Atlântica que beirava a cidade há uns 40 anos atrás, hoje foi derrubada e deu lugar à plantação de eucalipto e de pinus. Grandes indústrias de celulose, como Suzano e Klabin, são as principais responsáveis pelo desmatamento da mata virgem da região.

Neste contexto, o trabalho do pequeno grande agricultor familiar sofre sérias ameaças e coloca em dúvida seu trabalho a cada instante. Manter-se e estar presente por inteiro neste campo comandado pela monocultura, pela competição da produção que corrói as convivências humanas e enfraquece a existência sadia é, de certa maneira, o ponto de partida, a matéria-prima da escultura elaborada com a fundação do Instituto Ecológico de Artistas Orgânicos Ultrassociais – IEAOU em São Miguel Arcanjo.

Como podem ser criadas formas em meio a uma estrutura de tecido social rígido e apertado de uma maneira que permitam uma respiração digna e que forneçam as capacidades para que cada envolvido consiga trazer o que lhe é importante como ideal?

De que maneira nos é possível *afrouxar* esse tecido para que a luz perpasse novamente?

Fig. 100: Pigmentos de terra da UOAEI sobre azulejos, 2019 (Fonte: acervo da autora)

Fig. 101: Utensílios de preparo, 2019 (Fonte: acervo da autora)

Fig. 102: Galpão vírgem - Ocupação, 2019
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 103: Limpeza - Ocupação, 2019
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 104: Pintura - Ocupação, 2019
(Fonte: acervo da autora)

Essa luz, que chamo de ligação sensível com a natureza, na qual o ser humano –com sua existência entre minerais, plantas e animais – está inserido.

Ou seja, como posso criar o primeiro espaço de diálogo neste contexto?

Como posso atuar a partir daquilo que me mobiliza internamente em direção a aquilo que almejo?

A criação do instituto IEAOU é uma tentativa de se comunicar, via associação, com o tecido rígido e apertado desse mundo atual. A fundação de uma associação entre agricultores orgânicos e biodinâmicos, a ligação de diferentes sítios e terras surgiu como uma possibilidade, como um espaço do coração no qual se impulsionam ideias e ações entre as forças do "É como é" e "Nada adianta".

Fig. 105: Imagem no texto: legenda: M. Scheibe, Utopia, caneta preta sobre papel, 2017

> O sensível que se torna matéria mobilizadora entre duas pessoas, entre obra e espectador. Conhecimento sensível que desperta atitudes, solidariza sujeitos. É preciso mover-se no sentido da Utopia. Utopia como lugar que ´ainda não´ existe, mas que também não é o ´nada adianta´ . O 'nada adianta', move-se no caos que não gera forças para viver, nem atitudes e posicionamentos.
>
> Como ´ainda não´ chegamos à Utopia, é preciso mover-nos no espaço simbólico do coração que motiva, incentiva e vivifica. O lugar, onde o desejo de liberdade vive. Onde a chama da esperança tem seu lugar. (Ibd., p. 170)[87]

O espaço do coração é o lugar do encontro consigo mesmo, mas principalmente com uma outra pessoa. Nesse encontro pode surgir a matéria mobilizadora. Dependendo da *matéria* que é gerada entre duas pessoas ou mais, se direcionam as possibilidades para a atuação.

A partir deste encontro na Quitanda da Paula, seguiram outros encontros entre os agricultores e artistas. Decidimos ocupar temporariamente um espaço ocioso no conjunto de galpões industriais do Vital Balboni. O local é a sede física com acesso a internet, co-working, possibilidade de hospedagem, moradia etc. na Avenida Guerino Antônio Muzzin, no. 78, no centro de São Miguel Arcanjo. Eu estava fazendo as aulas da matéria sobre *Site Specific* do Prof. José Paiani Spaniol, quando a transformação e a ocupação desse galpão aconteceram. Coincidência?

Paredes brancas receberam uma geotinta de terras colhidas na UOAEI, sítio biodinâmico na Justinada, onde eu morava na época. Junto com os estagiários, em agosto de 2019, pintamos as paredes altas com as mãos e em movimentos circulares sem preocupação nenhuma. A liga foi elaborada a partir de uma substância do cacto palma, uma espécie de cola que fixa o pigmento na parede.

Móveis ali presentes, como uma mesa grande, foram aproveitados. O espaço recebeu uma minicozinha na qual podia-se cozinhar ou esquentar comida. O galpão possui banheiro e chuveiro. Morei neste galpão por aproximadamente seis meses.

[87] Veja nota 80: p.130

Fig. 106: Ocupação do galpão para o Instituto
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 107: Ocupação do galpão para o Instituto
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 108 Ocupação do galpão para o Instituto
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 109: Ato da fundação, 28. 11. 2019
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 110: IEAOU, 28.11.2019
(Fonte: acervo da autora)

Ao longo das próximas semanas, Raphael Vasconcelos Balboni e eu elaboramos o estatuto da Associação a partir daquilo que nos move e que nos mantém unidos, e o apresentamos para todas as pessoas envolvidas antes do dia da fundação do Instituto. Sugestões e alterações foram incluídas nesse processo. Foi um verdadeiro esculpir, um modelar de pensamentos, refinando o toque, aparando arestas em um trabalho estrutural e burocrático. O estatuto de uma associação fala a respeito dos ideais e de como esses ideais podem ser alcançados.

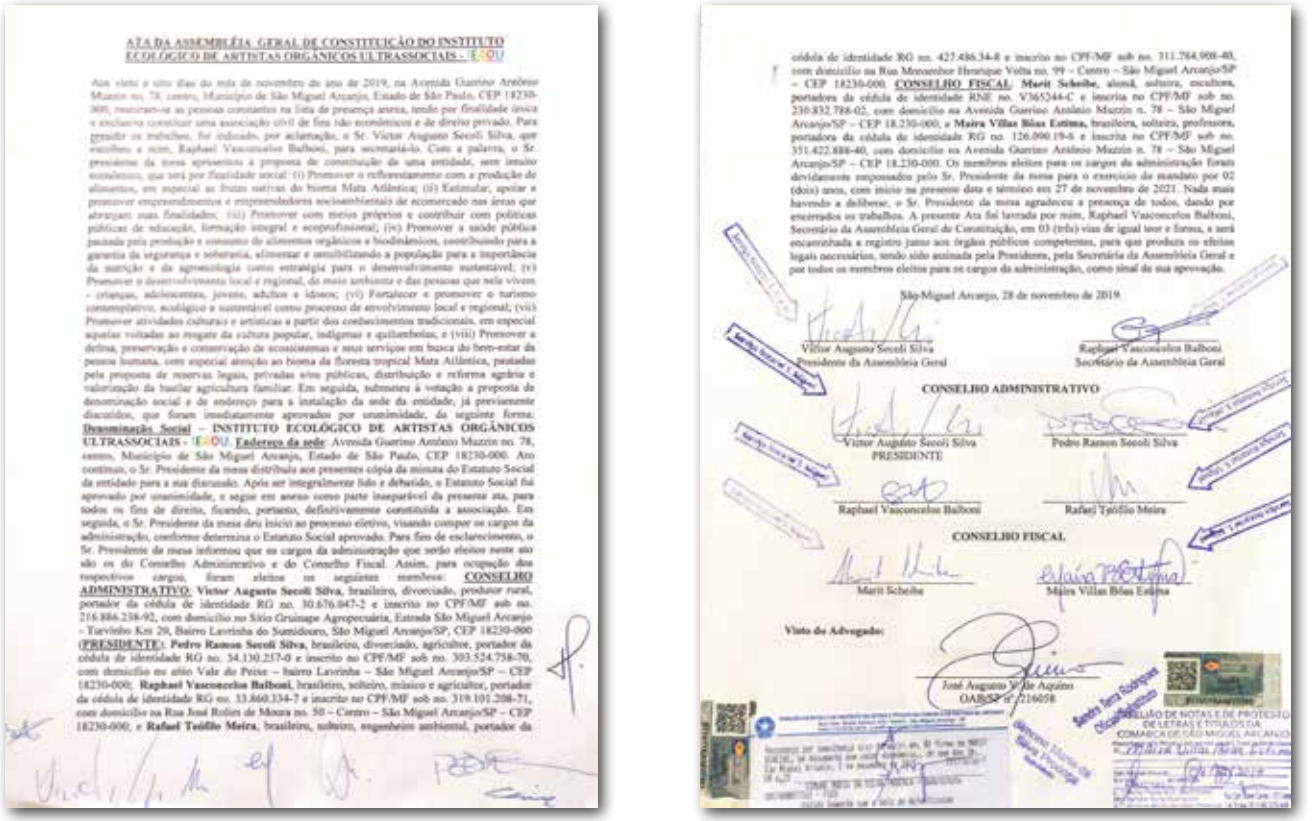
Foi elaborado um tecido pensamental que surgiu a partir dos fios de pensamentos que foram levantados logo na primeira conversa na Quitanda da Paula. Deixar a luz brilhar entre as tramas, entre os fios, foi de maior interesse entre nós.

A questão aqui é clara: como posso elaborar um conjunto de ideias que permita a maior colaboração e participação de todas as pessoas e, antes de tudo, a continuidade de uma potência ideal de quem se entusiasma pela causa do IEAOU?

Fundamentar e, ao mesmo tempo, criar espaço é um caminhar tenso que somente pode ser feito de mãos dadas, na troca consciente, no movimento das ideias e na elaboração da escrita como linguagem.

O estatuto é um tipo de manifesto. Como Walter Gropius, em 1919, elaborou o manifesto da Bauhaus, o estatuto do IEAOU, em 2019, é o manifesto dos artistas orgânicos ultrassociais.

No dia 28 de novembro de 2019 encontraram-se várias pessoas para a fundação, em um ato solene, no galpão industrial.



ATA DA ASSEMBLÉIA GERAL DE CONSTITUIÇÃO DO INSTITUTO ECOLÓGICO DE ARTISTAS ORGÂNICOS ULTRASSOCIAIS - IEAOU

Aos vinte e cinco dias do mês de novembro do ano de 2019, na Avenida Guerino Antônio Muzzin no. 78, centro, Município de São Miguel Arcanjo, Estado de São Paulo, CEP 18230-000, reuniram-se as pessoas constantes na lista de presença anexa, tendo por finalidade única e exclusiva constituir uma associação civil de fins não econômicos e de direito privado. Para presidir os trabalhos, foi indicado, por aclamação, o Sr. Victor Augusto Secoli Silva, que escolheu a mim, Raphael Vasconcelos Balboni, para secretariá-lo. Com a palavra, o Sr. presidente da mesa apresentou a proposta de constituição de uma entidade, sem intuito econômico, que terá por finalidade social: (i) Promover o reflorestamento com a produção de alimentos, em especial as frutas nativas do bioma Mata Atlântica; (ii) Estimular, apoiar e promover empreendimentos e empreendedores socioambientais de ecomercado nas áreas que abranjam suas finalidades; (iii) Promover com meios próprios e contribuir com políticas públicas de educação, formação integral e ecoprofissional; (iv) Promover a saúde pública pautada pela produção e consumo de alimentos orgânicos e biodinâmicos, contribuindo para a garantia da segurança e soberania, alimentar e sensibilizando a população para a importância da nutrição e da agroecologia como estratégia para o desenvolvimento sustentável; (v) Promover o desenvolvimento local e regional, do meio ambiente e das pessoas que nele vivem - crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos; (vi) Fortalecer e promover o turismo contemplativo, ecológico e sustentável como processo de envolvimento local e regional; (vii) Promover atividades culturais e artísticas a partir dos conhecimentos tradicionais, em especial aquelas voltadas ao resgate da cultura popular, indígenas e quilombolas; e (viii) Promover a defesa, preservação e conservação de ecossistemas e seus serviços em busca do bem-estar da pessoa humana, com especial atenção ao bioma da floresta tropical Mata Atlântica, pautadas pela proposta de reservas legais, privadas e/ou públicas, distribuição e reforma agrária e valorização da basilar agricultura familiar. Em seguida, submeteu à votação a proposta de denominação social e de endereço para a instalação da sede da entidade, já previamente discutidos, que foram imediatamente aprovados por unanimidade, da seguinte forma: **Denominação Social** – **INSTITUTO ECOLÓGICO DE ARTISTAS ORGÂNICOS ULTRASSOCIAIS - IEAOU. Endereço da sede**: Avenida Guerino Antônio Muzzin no. 78, centro, Município de São Miguel Arcanjo, Estado de São Paulo, CEP 18230-000. Ato contínuo, o Sr. Presidente da mesa distribuiu aos presentes cópia da minuta do Estatuto Social da entidade para a sua discussão. Após ser integralmente lido e debatido, o Estatuto Social foi aprovado por unanimidade, e segue em anexo como parte inseparável da presente ata, para todos os fins de direito, ficando, portanto, definitivamente constituída a associação. Em seguida, o Sr. Presidente da mesa deu início ao processo eletivo, visando compor os cargos da administração, conforme determina o Estatuto Social aprovado. Para fins de esclarecimento, o Sr. Presidente da mesa informou que os cargos da administração que serão eleitos neste ato são os do Conselho Administrativo e do Conselho Fiscal. Assim, para ocupação dos respectivos cargos, foram eleitos os seguintes membros: **CONSELHO ADMINISTRATIVO**: **Victor Augusto Secoli Silva**, brasileiro, divorciado, produtor rural, portador da cédula de identidade RG no. 30.676.047-2 e inscrito no CPF/MF sob no. 216.886.238-92, com domicílio no Sítio Gruinape Agropecuária, Estrada São Miguel Arcanjo - Turvinho Km 29, Bairro Lavrinha do Sumidouro, São Miguel Arcanjo/SP, CEP 18230-000 (**PRESIDENTE**); **Pedro Ramon Secoli Silva**, brasileiro, divorciado, agricultor, portador da cédula de identidade RG no. 34.130.257-0 e inscrito no CPF/MF sob no. 303.524.758-70, com domicílio no sítio Vale do Peixe – bairro Lavrinha – São Miguel Arcanjo/SP – CEP 18230-000; **Raphael Vasconcelos Balboni**, brasileiro, solteiro, músico e agricultor, portador da cédula de identidade RG no. 33.860.334-7 e inscrito no CPF/MF sob no. 319.101.208-71, com domicílio na Rua José Rollin de Moura no. 50 – Centro – São Miguel Arcanjo/SP – CEP 18230-000; e **Rafael Tsóffio Meira**, brasileiro, solteiro, engenheiro ambiental, portador da

cédula de identidade RG no. 427.486.34-8 e inscrito no CPF/MF sob no. 311.764.908-40, com domicílio na Rua Mercenbar Henrique Volta no. 99 – Centro – São Miguel Arcanjo/SP – CEP 18230-000. **CONSELHO FISCAL**: **Marit Scheibe**, alemã, solteira, escultora, portadora da cédula de identidade RNE no. V365244-C e inscrita no CPF/MF sob no. 230.832.788-02, com domicílio na Avenida Guerino Antônio Muzzin n. 78 – São Miguel Arcanjo/SP – CEP 18.230-000; e **Maira Villas Bôas Estima**, brasileira, solteira, professora, portadora da cédula de identidade RG no. 126.090.19-6 e inscrita no CPF/MF sob no. 351.422.888-40, com domicílio na Avenida Guerino Antônio Muzzin n. 78 – São Miguel Arcanjo/SP – CEP 18.230-000. Os membros eleitos para os cargos da administração foram devidamente empossados pelo Sr. Presidente da mesa para o exercício do mandato por 02 (dois) anos, com início na presente data e término em 27 de novembro de 2021. Nada mais havendo a deliberar, o Sr. Presidente da mesa agradeceu a presença de todos, dando por encerrados os trabalhos. A presente Ata foi lavrada por mim, Raphael Vasconcelos Balboni, Secretário da Assembléia Geral de Constituição, em 03 (três) vias de igual teor e forma, e será encaminhada a registro junto aos órgãos públicos competentes, para que produza os efeitos legais necessários, tendo sido assinada pela Presidente, pela Secretária da Assembléia Geral e por todos os membros eleitos para os cargos da administração, como sinal de sua aprovação.

São Miguel Arcanjo, 28 de novembro de 2019.

Victor Augusto Secoli Silva
Presidente da Assembléia Geral

Raphael Vasconcelos Balboni
Secretário da Assembléia Geral

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Victor Augusto Secoli Silva
PRESIDENTE

Pedro Ramon Secoli Silva

Raphael Vasconcelos Balboni

Rafael Tsóffio Meira

CONSELHO FISCAL

Marit Scheibe

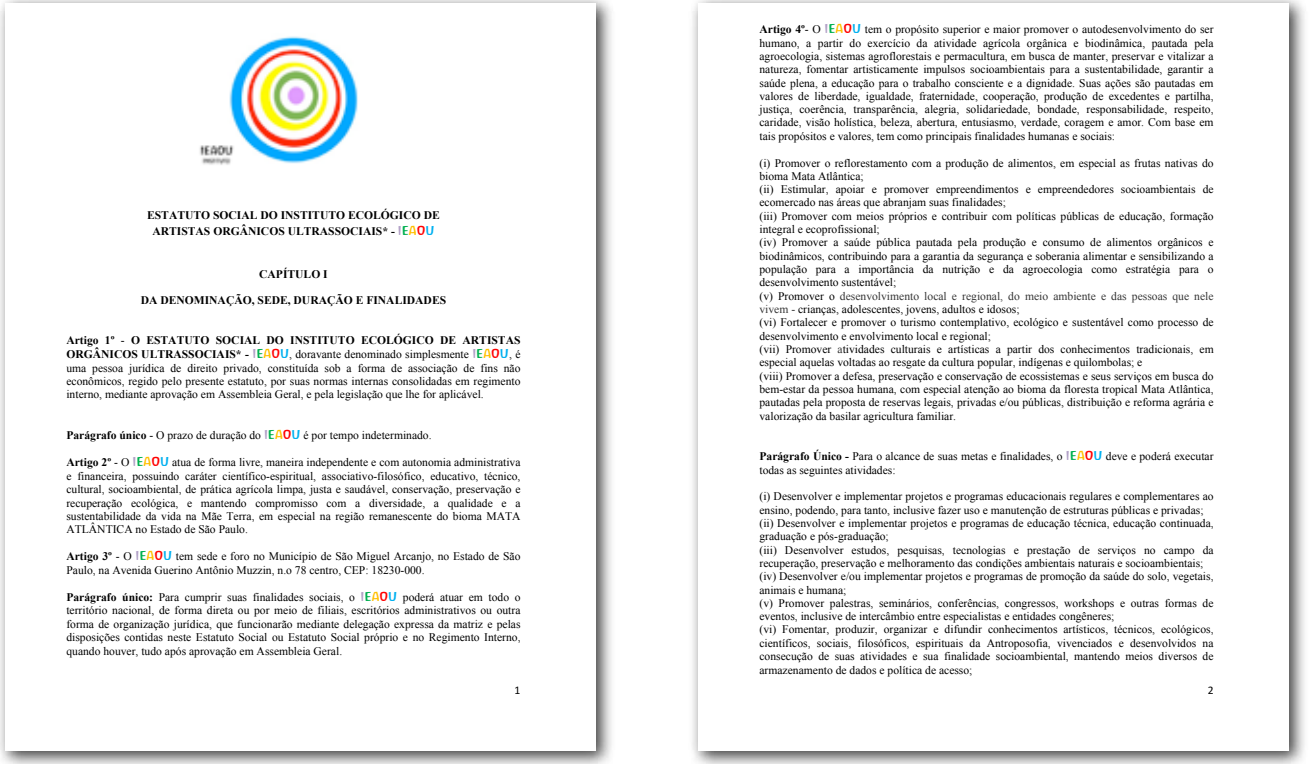
Maira Villas Bôas Estima

Visto do Advogado:

José Augusto V. de Aquino
OAB/SP nº 216058

TABELIÃO DE NOTAS E DE PROTESTO DE LETRAS E TÍTULOS DA COMARCA DE SÃO MIGUEL ARCANJO

Fig. 111: Ata da Assembléia da Fundação (frente e verso)



IEAOU

ESTATUTO SOCIAL DO INSTITUTO ECOLÓGICO DE ARTISTAS ORGÂNICOS ULTRASSOCIAIS* - IEAOU

CAPÍTULO I

DA DENOMINAÇÃO, SEDE, DURAÇÃO E FINALIDADES

Artigo 1º - O ESTATUTO SOCIAL DO INSTITUTO ECOLÓGICO DE ARTISTAS ORGÂNICOS ULTRASSOCIAIS* - IEAOU, doravante denominado simplesmente **IEAOU**, é uma pessoa jurídica de direito privado, constituída sob a forma de associação de fins não econômicos, regido pelo presente estatuto, por suas normas internas consolidadas em regimento interno, mediante aprovação em Assembleia Geral, e pela legislação que lhe for aplicável.

Parágrafo único - O prazo de duração do **IEAOU** é por tempo indeterminado.

Artigo 2º - O **IEAOU** atua de forma livre, maneira independente e com autonomia administrativa e financeira, possuindo caráter científico-espiritual, associativo-filosófico, educativo, técnico, cultural, socioambiental, de prática agrícola limpa, justa e saudável, conservação, preservação e recuperação ecológica, e mantendo compromisso com a diversidade, a qualidade e a sustentabilidade da vida na Mãe Terra, em especial na região remanescente do bioma MATA ATLÂNTICA no Estado de São Paulo.

Artigo 3º - O **IEAOU** tem sede e foro no Município de São Miguel Arcanjo, no Estado de São Paulo, na Avenida Guerino Antônio Muzzin, n.o 78 centro, CEP: 18230-000.

Parágrafo único: Para cumprir suas finalidades sociais, o **IEAOU** poderá atuar em todo o território nacional, de forma direta ou por meio de filiais, escritórios administrativos ou outra forma de organização jurídica, que funcionarão mediante delegação expressa da matriz e pelas disposições contidas neste Estatuto Social ou Estatuto Social próprio e no Regimento Interno, quando houver, tudo após aprovação em Assembleia Geral.

Artigo 4º- O **IEAOU** tem o propósito superior e maior promover o autodesenvolvimento do ser humano, a partir do exercício da atividade agrícola orgânica e biodinâmica, pautada pela agroecologia, sistemas agroflorestais e permacultura, em busca de manter, preservar e vitalizar a natureza, fomentar artisticamente impulsos socioambientais para a sustentabilidade, garantir a saúde plena, a educação para o trabalho consciente e a dignidade. Suas ações são pautadas em valores de liberdade, igualdade, fraternidade, cooperação, produção de excedentes e partilha, justiça, coerência, transparência, alegria, solidariedade, bondade, responsabilidade, respeito, caridade, visão holística, beleza, abertura, entusiasmo, verdade, coragem e amor. Com base em tais propósitos e valores, tem como principais finalidades humanas e sociais:

(i) Promover o reflorestamento com a produção de alimentos, em especial as frutas nativas do bioma Mata Atlântica;
(ii) Estimular, apoiar e promover empreendimentos e empreendedores socioambientais de ecomercado nas áreas que abranjam suas finalidades;
(iii) Promover com meios próprios e contribuir com políticas públicas de educação, formação integral e ecoprofissional;
(iv) Promover a saúde pública pautada pela produção e consumo de alimentos orgânicos e biodinâmicos, contribuindo para a garantia da segurança e soberania alimentar e sensibilizando a população para a importância da nutrição e da agroecologia como estratégia para o desenvolvimento sustentável;
(v) Promover o desenvolvimento local e regional, do meio ambiente e das pessoas que nele vivem - crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos;
(vi) Fortalecer e promover o turismo contemplativo, ecológico e sustentável como processo de desenvolvimento e envolvimento local e regional;
(vii) Promover atividades culturais e artísticas a partir dos conhecimentos tradicionais, em especial aquelas voltadas ao resgate da cultura popular, indígenas e quilombolas; e
(viii) Promover a defesa, preservação e conservação de ecossistemas e seus serviços em busca do bem-estar da pessoa humana, com especial atenção ao bioma da floresta tropical Mata Atlântica, pautadas pela proposta de reservas legais, privadas e/ou públicas, distribuição e reforma agrária e valorização da basilar agricultura familiar.

Parágrafo Único - Para o alcance de suas metas e finalidades, o **IEAOU** deve e poderá executar todas as seguintes atividades:

(i) Desenvolver e implementar projetos e programas educacionais regulares e complementares ao ensino, podendo, para tanto, inclusive fazer uso e manutenção de estruturas públicas e privadas;
(ii) Desenvolver e implementar projetos e programas de educação técnica, educação continuada, graduação e pós-graduação;
(iii) Desenvolver estudos, pesquisas, tecnologias e prestação de serviços no campo da recuperação, preservação e melhoramento das condições ambientais naturais e socioambientais;
(iv) Desenvolver e/ou implementar projetos e programas de promoção da saúde do solo, vegetais, animais e humana;
(v) Promover palestras, seminários, conferências, congressos, workshops e outras formas de eventos, inclusive de intercâmbio entre especialistas e entidades congêneres;
(vi) Fomentar, produzir, organizar e difundir conhecimentos artísticos, técnicos, ecológicos, científicos, sociais, filosóficos, espirituais da Antroposofia, vivenciados e desenvolvidos na consecução de suas atividades e sua finalidade socioambiental, mantendo meios diversos de armazenamento de dados e política de acesso;

Fig. 112: Estatuto do Instituto (primeiras duas páginas)

As reuniões aconteceram semanalmente a cada terça-feira às 19h no espaço do Instituto, até ser decretado o *lockdown* pela COVID em março de 2020. A partir do recolhimento instalado, aprendemos a realizar nossas reuniões de forma remota.

Um dos primeiros assuntos a ser trabalhado foi a ideia da ASCO – Agricultura que Sustenta uma Comunidade Organizada, não mais uma CSA como tinha sido até agora. A pandemia nos mostrou a importância de um alimento saudável e cheio de vitalidade. Tentamos compor entre os sítios "a melodia" das verduras e legumes, elaboramos um mapa temporal, pois mandioca leva 9 meses para se formar, e uma salada, 21 dias. O raio do círculo de pessoas interessadas era muito grande, pois as conversas aconteceram virtualmente. Depois de um mês de conversas e tentativas de *organizar uma comunidade*, paramos. A maior dificuldade era encontrar um lugar de entrega que fizesse sentido para todos, logisticamente.

Como em tudo, faz parte uma escuta sensível, uma escuta que capta o que está por vir a ser. As circunstâncias nos fizeram parar de elaborar uma ASCO.

Ao invés disso, nosso foco se voltou às capacidades de cada sítio. O que existe em termos de frutas, equipamentos, espaços e pessoas? Qual a substância primordial que nos une? Assim começamos a organizar nossa atuação. Consertamos uma antiga máquina de sorvete, processo que levou meses. Foram feitos testes com frutas da mata atlântica para chegar a um *sorbet* de cambuçi e jussara.

Paralelamente realizamos mutirões em cada sítio para conhecermos as capacidades dos locais, em termos de plantação. O açúcar do *sorbet*, por exemplo, é da cana que foi plantada no sítio Vale do Peixe.

Recentemente conseguimos uma parceria com o Parque Estadual Carlos Botelho. A grande questão é o escoamento de tudo que é criado e cultivado nos sítios. E a parceria com o Parque Estadual Carlos Botelho pôde trazer um ponto de venda e, com isso, um ponto de interlocução entre o IEAOU e as pessoas que passam pelo parque. O propósito é promover a conscientização para questões diversas através da Arte.

Foi criada uma marca que representasse nossa união como *Alquimística*. Apesar de cada produto ser cultivado em algum sítio específico, vimos a importância de fazer confluir nessa marca a nossa ação e nossos produtos.

Uma obra de arte significa tornar as pessoas conscientes da questionabilidade de sua existência e da sociedade, e estimulá-las a buscar o caminho para um futuro melhor.

Fig. 113: Cartaz ASCO, arte gráfica Marit Scheibe e Raphael Vasconcelos Balboni, 2020
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 114: Carta Aberta ASCO, arte gráfica Raphael Vasconcelos Balboni, 2020
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 115: Alquimística, logo criado por Raphael Vasconcelos Balboni, 2023
(Fonte: acervo da autora)

Produtos da ASCO Outono (Abril, Maio e Junho 2020)

alface americana
alface crespa
alface lisa
alface romana
alface roxa
berinjela
chingensai couve
chinesa
cebolinha
hortelã tempero
physalis fruta
rúcula hortaliça
salsa tempero
salsão
quiabo
pimentão verde
tomate grape
banana nanica
banana pão
goiaba
abacate
coração de banana PANC
inhame
tomilho
mandioca
banana prata
gengibre
curcúma raiz
alecrim tempero
manjericão tempero
manjerona tempero
orégano tempero
ora pro nobis PANC
abacate fruta
cebolinha tempero
feijão carioca grão
boldo tempero / chá maço
capuchinha (flores&folhas) PANC
peixinho da horta PANC
bálsamo erva medicinal
shissô tempero
babosa (aloe vera) erva medicinal
mil folhas (mil em ramas) erva medicinal
louro tempero
Sálvia tempero
pão caseiro de mandioca
doce abóbora côco fresco
mandioca descascada a vácuo
mandioca descascada a vácuo
araruta raiz
mamão verde (para doces)
cebolinha tempero
capim cidreira tempero
cidrão tempero
almeirão
almeirão roxo hortaliça
couve manteiga hortaliça hortelã tempero
abóbora descascada a vácuo
azedinha hortaliça
taioba folha PANC
pimenta cumari tempero
chuchu
Cerveja UOAEIdiana (produção de fermento caseiro natural com água classe especial da nascente e ingredientes integrais e frescos
Geleia fruta da estação
Mel silvestre Zizo puro
Doce de leite de búfala
Doce de leite de búfala
Pão BioUOAEI (farinha integral biodinâmico, moído fresco no moinho de pedra, fermentação natural e assado no forna de lenha)

Fig. 116: Lista de culturas, elaborada por Aline Yumi Inoue

A partir de agosto, vi a necessidade de uma pintura do muro que fazia a cerca entre a rua e o instituto IEAOU. Primeiro, ele foi pintado de branco, pois o cinza não conversava entre o dentro e o fora.

Depois, surgiu uma parceria com a Casa OPOCA (Observatório Popular da Cidade do Anjo), o ponto de cultura da cidade de São Miguel Arcanjo. O observatório foi instituído por Thiago Miguel Knob como desdobramento da sua tese de doutorado na universidade de Coimbra, Portugal. No site lê-se o seguinte:

> A pesquisa desenvolveu a metodologia e a pedagogia de ação do OPOCA; realizou uma crítica ética à realidade são-miguelense e instituiu o Observatório Popular Cidade do Anjo como uma alternativa factível e real às violências e desigualdades sociais, se integrando a redes de organizações nacionais e internacionais que atuam em suas distintas frentes pela afirmação da dignidade humana. (ASSOCIAÇÃO, s.d.)

A parceria com a casa OPOCA se estabeleceu através da participação nos encontros de diálogo ao longo do ano de 2022, sempre na última quinta-feira do mês. Como eu fazia o curso de apicultura pelo SENAR e as datas coincidiram, participei de vários encontros.

Em algum momento encontrei com a Débora Fernandez, artista visual que conduz o Coletivo Cacau nas oficinas Arte e Ativismo – Práticas e Poéticas de Rua em São Miguel Arcanjo. Esse coletivo é composto por jovens de diferentes bairros da cidade e realiza o trabalho da pintura de muros. Como primeiro contato entre os jovens e o nosso instituto, marcamos um encontro na nossa sede.

Esse encontro aconteceu dia 28 de setembro de 2022. O coletivo Cacau veio visitar o Instituto. Entre suco de cambuci e pipoca, falamos sobre o nosso trabalho com os agricultores e a urgência da atuação com as frutas da Mata Atlântica. A partir da nossa fala e desse diálogo com os jovens do coletivo, estes elaboraram desenhos simples, inspirados na conversa. Os elementos principais que foram lembrados da nossa conversa foram: terra, raízes, plantas e o agricultor.

Como grande inspiração a Débora trouxe o artista indígena Daniel Caboco, fruto da etnia Wapichana de Roraima. O artista desenvolveu um trabalho com a pintura de murais e seu trabalho chama a atenção pelas cores vivas, os elementos soltos e conectados ao mesmo tempo através da nossa leitura (veja Fig. 118 e 119).

Fig. 117: Opoca no IEAOU, 2022
(Fonte: acervo da autora, clique de Débora)

Fig. 118: Antropos, Projeto Mandala, cidade Curitiba Paraná
(Fonte: https://caboco.tv/work/ano2/)

Fig. 119: Eutribo, cidade Curitiba Paraná
(Fonte: https://caboco.tv/work/ano2/)

Os elementos que geraram um impacto nos jovens durante a nossa conversa foram a fruta do cambuçi, a palmeira jussara, o ser abelha, o agricultor e a agricultora, as ervas medicinais e a água. Foi elaborado, então, o seguinte esboço:

Fig. 120: O mural do IEAOU, composto por Débora Fernandes Medeiros e Valdir Heitkoeter de Melo Júnior
(Fonte: acervo da autora)

A pintura teve início no final de novembro e levou, com interrupções, um pouco menos de uma semana.

Fig. 121: Pintura Mural, 2022
(Fonte: acervo da autora, clique de Débora)

Fig. 122: Pintando, 2022
(Fonte: acervo da autora, clique de Débora)

Fig. 123: Detalhe da pintura
(Fonte: acervo da autora)

O trabalho do Instituto é um modelar constante entre pessoas, organizações, possibilidades, sonhos e encontros. Tudo isso lidando com os desafios impostos pelas diversas realidades e necessidades de cada membro, suas vidas particulares, em direção a uma ideia comum de esperança.

Dialogar com orgões públicos, investimentos em balanços, contador, inscrição municipal são gastos estruturais necessários para mover a união. A interferência do estado através dessas exigências na formação de uma associação é delicada, pois ela requer conhecimento, insistência e preparo financeiro para que seja possível arcar com os custos envolvidos.

Parece que "tudo" é organizado para desisitir da união, desistir de unir ideais e visões. Ao longo do nosso caminho percebemos que teria sido mais fácil fundar uma igreja, ao invés do Instituto Ecológico de Artistas Orgânicos Ultrassociais. As igrejas são isentas de pagamentos tributáveis – o estado brasileiro facilita a fundação de organizações religiosas, ao invés de associações, desconsiderando-se que o estado deveria ser laico.

Ao modelar e estruturar o nosso Instituto, estamos adentrando na trama do estado, o que fez surgir reflexões interessantes e importantes para olharmos de forma criteriosa a estrutura presente e, a partir desse olhar, investir toda força para a realização daquilo que nos une.

Interessante é observar e se perceber nessa trama estadual com os diferentes órgãos. Joseph Beuys comenta justamente isso da seguinte maneira, já em 1978, na "Chamada para uma Alternativa", publicado no jornal *Frankfurter Rundschau*

A maioria das pessoas se sente desamparada à mercê das circunstâncias que as cercam. Isto leva à aniquilação de sua interioridade também. Eles não podem mais ver qualquer significado nos processos de destruição aos quais estão sujeitos, no emaranhado inescrutável do estado e do poder econômico, nas manobras de diversão e distração de uma indústria de entretenimento barata. Os jovens, em particular, estão sendo vítimas do alcoolismo, do vício em drogas e do suicídio em número crescente. Centenas de milhares caem vítimas de fanáticos no disfarce religioso. O escapismo está florescendo. A contrapartida desta perda de identidade das pessoas é o slogan "depois de mim, o dilúvio", o viver implacável do princípio do prazer, a adaptação lisa, a fim de sair de toda a falta de sentido, pelo menos para si mesmo, enquanto a vida ainda durar, o que pode ser tirado dela, sem levar em conta qual letra de câmbio é emitida no processo. Estas são letras de câmbio que nosso meio ambiente, nosso mundo e nossa posteridade têm que pagar. É hora de substituir os sistemas de "irresponsabilidade organizada" por uma alternativa de equilíbrio e solidariedade. (RAPPMANN, SCHATA, HARLAN, 1984, p. 129 – 136, tradução da autora)[88]

A "Chamada para uma Alternativa" é o manifesto do artista, onde ele toma como base a importância de atuar para além daquilo que encontramos como estruturas. É um convite para pensar novos caminhos. Ao final do texto ele pede que o leitor entre em contato com a *FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY* – FIU, situada em Achberg, no sul da Alemanha, ou com ele mesmo.

A arte como ferramenta de modelar e esculpir a sociedade para criar o *"Gesamtkunstwerk"* – "A Obra de Arte Total" é o intuito dos pensamentos e da atuação de Joseph Beuys. O artista se reconecta neste sentido àquilo que Walter Gropius já percebia como necessidade, logo depois da Primeira Guerra Mundial, com a construção da catedral do futuro.

[88] Orig.: „Die meisten Menschen fühlen sich den Verhältnissen, die sie umgeben, hilflos ausgeliefert. Das führt zur Vernichtung auch ihrer Innerlichkeit. Sie können in den Destruktionsprozessen, denen sie unterworfen sind, in dem undurchschaubaren Knäuel staatlicher und ökonomischer Macht, in den Ablenkungs- und Zerstreuungsmanövern einer billigen Vergnügungsindustrie keinen Lebenssinn mehr erkennen. Insbesondere junge Menschen verfallen in wachsender Zahl dem Alkoholismus, der Drogensucht, begehen Selbstmord. Hunderttausende fallen religiös getarnten Fanatikern zum Opfer. Weltflucht hat Hochkonjunktur. Das Gegenstück dieses Identitätsverlustes der Persönlichkeiten ist die Losung „nach mir die Sintflut", das rücksichtlose Ausleben des Lustprinzips, der glatten Anpassung, um aus der ganzen Sinnlosigkeit wenigstens für sich, solange das Leben noch dauert, herauszuholen, was herauszuholen ist, ohne Rücksicht, auf wessen Rechnung dabei Wechsel ausgestellt werden. Es sind Wechsel, die unsere Umwelt, unsere Mitwelt und unsere Nachwelt zu begleichen haben. Es wird Zeit, die Systeme der „organisierten Verantwortungslosigkeit" abzulösen durch eine Alternative des Ausgleichs und der Solidarität."

4.1. Modelar é um processo escultórico – Escultura Social

No capítulo anterior, trouxe a fundação do Instituto como obra, como ferramenta que se articula no contexto da sociedade. Ele é movido pelos seus integrantes e estes se mantêm coesos através dos seus ideiais em comum. O estatuto como manifesto diz isso.

Compreender a modelagem em um sentido amplo, como modelagem e trabalho na sociedade, na natureza, aponta para a Escultura Social.

> A "Escultura Social" de Beuys não significa outra coisa senão que a própria sociedade é remodelada em uma mais ideal através daquela força que é essencial para as pessoas e imanente na arte, ou seja, que, ao contrário da concepção anterior da arte, a sociedade se vê a si mesma como o objeto da atividade artística e a molda à sua forma futura. (Veja nota 85, p. 37, tradução da autora)[89]
> O que significa agora a *forma futura* da sociedade?

[89] Orig.: „Die "soziale Plastik" von Beuys bedeutet nichts anderes, als dass man durch die für die Menschen wesentliche und der Kunst immanenten Kraft die Gesellschaft selbst zu einer idealeren umgestaltet, d.h. dass anders als in der bisherigen Kunstauffassung die Gesellschaft sich selbst als Gegenstand der künstlerischen Tätigkeiten ansieht und zur zukünftigen Form gestaltet."

Com certeza aponta para uma direção, não para algo pronto. Uma direção na qual o ser humano se questiona da sua própria dimensão de existência a partir da consciência de si mesmo. E essa consciência traz a possibilidade de se tornar ativo, de trabalhar com toda sua força, ativamente, para condições de vida melhores, mais justas, mais verdadeiras e, antes de tudo, condições que permitam que o ser humano consiga se desenvolver como ser humano.

Que sua formação e desenvolvimento seja um ato artístico que permita, entre abertura e horizonte, uma educação em diálogo. Essa seria a base para que o ser humano possa se atentar àquilo que precisa ser mudado, para que ele possa criar caminhos de atuação participativa a partir das suas percepções.

Participar da sociedade e não ser meramenente um indivíduo de uma massa inerente que apenas funciona.

Podemos aprender sobre a *forma futura* da sociedade olhando para a natureza, para o reino das abelhas.

A abelha é um guia para o futuro; altamente organizada, ela desenvolve seu trabalho em sociedade, poliniza e se torna responsável por nossa alimentação.

Meu trabalho com as abelhas, realizado desde 2019, trouxe associações e transformações cheia de significados valiosos.

Ao longo do seu desenvolvimento a abelha percorre um caminho evolucionário bem definido pela natureza.

Nos primeiros dias ela fica somente na colmeia, limpando e aprendendo; depois, torna-se abelha *nutriz*, recebendo o néctar das *campeiras* e produzindo "a geleia real", com a qual todas as larvas serão alimentadas até o terceiro dia.

Depois as pupas recebem o néctar das *nutrizes* trazidas pelas *campeiras* para a colméia. As *campeiras* dão o néctar para as *nutrizes*.

Assim que se desenvolveram as glândulas no abdômen da abelha nutriz, ela se torna "*engenheira*" ou "*operária*". Ela produz cera. A abelha somente produz cera ao longo da sua vida – em média, de 45 dias – por três dias!!!

Neste momento as abelhas constroem as células e tudo o que uma colônia precisa; favos menores e maiores. Essas "*engenheiras*" sentem o que é necessário para a colônia e moldam o berço para a rainha. Quanto mais células de favos existem, mais ovos a rainha consegue colocar e, consequentemente, mais abelhas poderão nascer.

Depois do estagio de "*engenheira*" ou "*operária*", ela se torna *guardiã* da colméia e trabalha na entrada da caixa, defendendo-a.

Assim que o veneno for produzido na glândula, ela se torna *campeira* e sai do ninho para o campo, passando a realizar seu trabalho de juntar néctar e pólen. Ela agora consegue defender sua colônia com a própria vida.

No ato da coleção do néctar e do pólen acontece a polinização entre flores que permite que a flor consiga se transformar em fruto.

Apesar de as funções na vida de uma abelha dentro de uma colmeia serem bem definidas, são ao mesmo tempo móveis. Isto significa que uma abelha pode mudar de função para equilibrar a situação da colônia.

Uma colônia é um matriarcado. A abelha masculina, o zangão, não faz nada na colônia a não ser consumir mel. E claro, eles irão fecundar a rainha para que ela consiga fazer postura dos ovos ao longo dos próximos 3 – 4 anos.

A fecundação acontece em um voô nupcial, que a rainha realiza em um dia ensolarado e de calor. Os zangões que voam mais alto, junto com ela, podem fecundá-la. São em média 6 ou 7 zangões que fecundam uma mesma rainha. Em sua espermateca, ela armazena os espermatozoides e se autofecunda depois de ter voltado para a colônia. No ato de colocar o ovo, ela introduz sua parte traseira na célula que aperta a rainha e a autofecunda.

As abelhas sempre equilibram a vida dentro da colônia. Elas realizam de forma altruísta o trabalho pela sobrevivência da colônia.

Abnegação absoluta ao serviço da realização!

A abelha retira somente uma gota do alimento trazido do campo e todo resto flui para o organismo da colônia.

A abelha é um ser de luz, altamente relacionada ao Sol. As culturas mais antigas das quais temos registros viram na abelha um ser divino.

Suas danças na frente da entrada da colméia são sua comunicação sobre o local onde se encontra o alimento. Ela se comunica com as outras dançando e pelos cheiros e sons que emite.

Calor e luz são as qualidades que a abelha representa. A temperatura dentro de uma colônia é adequadamente de 36 graus celsius, ou seja, a temperatura do corpo humano. Quando a temperatura tende a ser mais alta, a abelha, ao invés de voar ao campo, ventila com as asas a colônia, para que sempre seja mantida essa temperatura. Para essa ventilação ser possível, outros voam e buscam água.

Quando a temperatura tende a ser mais baixa, elas se recolhem dentro do ninho e se juntam umas com às outras em volta da rainha, mantendo neste núcleo uma temperatura de 36 graus. Para isso, ela precisa do alimento que traz do campo e, quando não tem acesso a este alimento, se alimenta do mel que foi estocado a mais, em cima do ninho.

A abelha é um ser ultrassocial. Um ser que produz mais do que realmente precisa, possibilitando que os seres humanos colham esse excesso. Sempre colhemos o excesso, nunca o alimento que ela precisa.

Neste sentido, uma colméia com uma colônia é uma escultura de calor, na qual podemos perceber sua peculiaridade calórica. Uma qualidade de amor, de consciência divina. Comparo essa qualidade com a qualidade humana.

Essa caraterística e a forma da organização de uma colônia de abelhas podem ser comparadas com a Escultura Social.

Todo meu conhecimento adquirido sobre as abelhas tem sua origem na maneira como eu conheci o sítio biodinâmico UOAEI.

Em 2012 recebi um vidro de mel deste lugar e, desde então, criei um interesse grande em conhecer. Com minha ida a este sítio em julho de 2019, fiz contatos com apicultores da região e, em fevereiro de 2020, escrevi o primeiro projeto "Santuário das Abelhas no Parque do Zizo" junto com Raphael Vaconcelos Balboni.

O nome "Santuário" veio na verdade no segundo ano do projeto e foi em conversas entre Raphael e o seu pai, Vital Fogaça Balboni, fundador do projeto Parque do Zizo.

O Parque do Zizo tem uma história muito impactante: na época da ditadura militar, Luiz Fogaça Balboni tinha sido torturado e morto pelos militares.

Na década de 1980, um dos irmãos, Vital Balboni, foi atrás de detalhes sobre a morte e, "sem querer", 'cutucou um ninho de vespas' com os fatos que ele levantou na época. O estado brasileiro pagou um valor alto de indenização e, com este recurso, a família investiu em uma área de Mata Atlântica virgem na Serra da Paranapiacaba, região sul de São Paulo, próximo a São Miguel Arcanjo.

Fig. 124: Pasto Apícola da Mata Atlântica, 2021, acervo da autora

Fig. 125: Ninho Jataí, 2021; acervo da autora

O Parque se tornou uma reserva particular, à qual todos podem ter acesso. Numa região sem telefone, sem energia elétrica e sem internet, no meio da floresta, com acesso difícil de carro comum, foi projetado um apiário de abelhas nativas da região.

Como justificativa:

> A Associação Parque do Zizo decidiu elaborar esse projeto pela importância desses animais em nossa fauna e flora da Mata Atlântica.
>
> São Miguel Arcanjo é uma região muito simples, uma região no estado de São Paulo que vive da agricultura e, infelizmente, os agricultores usam muito agrotóxico para garantir suas safras. É uma região de maior plantação de eucalipto das maiores indústrias de papéis no Brasil, como Suzano e Klabin.
>
> As abelhas são importantes polinizadores e, com o atual cenário, são ameaçadas de entrarem em extinção devido ao aumento das áreas de supressão

> vegetal e ao uso desordenado de agrotóxicos. Diante desse cenário exposto, a presente proposta tem como objetivo implantar um meliponário didático, local de multiplicação, conservação e preservação das abelhas, justamente numa área protegida que é o Parque do Zizo.[90]

E sobre o objetivo do projeto:

> As abelhas sem ferrão (ASF) são nativas das regiões tropicais e subtropicais, sendo o Brasil o país de maior ocorrência natural, chegando atualmente a quase 400 espécies catalogadas. São geralmente muito mansas e de fácil manejo, não havendo necessidade da utilização de roupas ou equipamentos especiais. As abelhas nativas sem ferrão são fundamentais para a polinização de cerca de 80% das plantas cultivadas e da maioria da flora nativa da Mata Atlântica. (...) Diante do exposto, a presente proposta tem como objetivo implantar um meliponário didático em uma área de 300 ha de Mata Atlântica, no Parque do Zizo, próximo à cidade de São Miguel Arcanjo, no estado de São Paulo. A criação racional é a metodologia ecológica para a conservação e preservação dessas abelhas.[91]

O Instituto Mahle está em seu terceiro ano de apoio financeiro.

Devido à pandemia, o projeto precisou ser adaptado à sua nova realidade, e contatos com instituições educativas para sua visita precisaram ser postergados.

Contatos com apicultores regionais foram de grande importância, antes de tudo com Ademar Cassú. Ele ajudou na implantação do meliponário e acompanhou comigo seu desenvolvimento. Em junho de 2020, instalamos oito enxames no espaço de convivência na sede do Parque.

Alguns anos atrás realizei uma instalação com "Mel e Sangue", na época impulsionada por Joseph Beuys e sua "Bomba de mel no lugar de trabalho". Uma instalação de 1977 no contexto da *Documenta VI*, no Museu Fridericanum. O artista mostrou o mel bombeado pelos tubos do porão até o telhado vidrificado: é o caminho do sangue em nosso corpo.

Aqui, de repente, alguns anos depois, os caminhos da vida me levaram ao Parque, que só existe porque uma pessoa deixou 'seu sangue' e, neste parque como espaço, atuo com as abelhas. É uma ligação intensa.

[90] Scheibe, M.; projeto para o instituto Mahle

[91] Veja nota anterior

Fig. 126: Every woman is an artist; cartaz com assinaturas, 2022
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 127: Marit Scheibe, escultora, autora, 2023
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 128: Instalação - Sangue e mel em tubos de vidro, 10 cm e 7 cm; 2018
(Fonte: acervo da autora)

[92] Veja nota 90

[93] Veja nota 90

Fig. 129: Uma das caixas da *Apis mellifera*
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 130: Um pote da geléia royal para Rainha
(Fonte: acervo da autora)

Naquele momento, o mel vinha da Amazônia. Eu o trouxe de uma viagem. O sangue é meu sangue menstrual.

> Ao longo do primeiro ano observei se as abelhas ficam em suas caixas "racionais" quadradas. Eu me fiz essa pergunta, pois com a floresta em volta, a chance poderia ser grande das abelhas voarem para seu *habitat natural*. Mas isso não aconteceu. Todos os oito enxames ficaram em suas caixas racionais.[92]

Em 2021 escrevemos novamente um projeto para essa Fundação e o projeto conseguiu apoio novamente. Instalamos as abelhas nativas no coração da floresta, além de 5 caixas de abelhas da *Apis mellifera* na beirada da floresta. Esse tipo de abelha é importada da Europa e da África, se cruzaram aqui no Brasil e se tornaram abelhas que têm uma alta produção de mel.

> As abelhas *Apis mellifera* e nativa, ou seja, sem ferrão, têm hábitos bem diferentes. Na construção dos seus ninhos, a *Apis mellifera* trabalha de forma vertical, e a abelha sem ferrão, de forma horizontal, para trazer apenas uma caraterística que as diferencia. Mas também são bem diferentes em seu comportamento. Enquanto a abelha nativa nem abre seu corredor voador e nem sai da sua casinha com temperaturas baixas, a abelha *Apis mellifera* continua trabalhando, não tanto quanto em dias de sol, mas continua.[93]

Esse trabalho com as abelhas foi, ao longo do processo do meu doutorado, o trabalho artístico mais impactante.

Ao longo de 2022 realizei um curso pelo Sindicato de Trabalhadores Rurais (Senar), em São Miguel Arcanjo, e me formei como apicultora. Deste curso participaram os agricultores da região de São Miguel Arcanjo. Estar no meio de homens agricultores, como mulher, tem sido um certo desafio. Ainda hoje esse trabalho é considerado um trabalho masculino e foi extremamente interessante observar como cada um reagiu. Para mim foi importante conhecer as dificuldades de cada sítio ao longo de várias conversas e, claro, eu sempre trouxe nosso Instituto e nosso trabalho com a agricultura orgânica e biodinâmica para a roda.

Atuar artísticamente para dentro da sociedade e criar estruturas que possibilitam maneiras mais saudáveis para agricultores e apicultores é a principal meta do trabalho. Isso tem como pano de fundo entender a complexidade da sociedade, compreender a dor que ela causa, e tentar alavancar e esculpir para dentro da sociedade um caminho a partir do sentir. Caminhos reais, no mundo real, não um caminho eventual numa galeria.

Artistas e agricultores/apicultores, uni-vos!

Fig. 131: Pote da geléia royal
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 132: Marit Scheibe, artista - apicultora - educadora
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 133: Favos de mel
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 134 e Fig.135: Apiário no Parque do Zizo
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 136 e Fig. 137: Embalagem do Mel
(Fonte: acervo da autora)

Fig. 138 e Fig. 139: Embalagem do Mel
(Fonte: acervo da autora)

5. Considerações Finais

Desde que o trabalho com a agricultura deixou de ser um gesto cultural e se tornou um gesto econômico, encontramo-nos mundialmente num dilema de convivência!

Estar conectado entre céu e terra de forma consciente, valorizando aquilo que ainda restou de florestas, águas e ar limpo parecem um sonho romântico no nosso tempo, mas na verdade é o fundamento para nossa vida, nossa existência. Mesmo que a natureza crie e recrie, se adapte e forme vida de outras maneiras, percebemos a importância de um alimento cultivado de maneira limpa, justa e sustentável no cotidiano.

Olhando o cenário mundial, os cabelos nos ficam em pé! Parece que nós não aprendemos nada nestes 500 anos de repressão e de exploração de terras e florestas.

Pesticidas proibidos na Europa central, estão permitidos na Ásia, África e na América Latina. Lá se cultiva aquilo que na Europa central não pode ser cultivado e é importado desses continentes. Assim se estabeleceu uma economia entre favorecidos e outros. Como assim? De que maneira olhamos para países agrícolas e países industriais?

Sem a agricultura, uma indústria não consegue seus trabalhadores, sua economia. A agricultura é o centro da vida humana; dela provêm todas as outras atividades que estão sendo excercidas hoje. Toda cultura, todo desenvolvimento provém da ocupação com a terra.

Mesmo sendo a agricultura o ponto de partida para a vida, damos pouca atenção a ela. O setor da educação se desvinculou completamente da terra e do seu tempo específico. Formamos intelectuais que compram seu alimento por um aplicativo.

Aqueles poucos que conseguem "escapar" da vida insana dentro da cidade se aglomeram nos campos e vilarejos alternativos, muitas vezes mantendo seu estilo de vida urbano. O

trabalho via *homeoffice* permite estar num ambiente agradável, movendo a vida da maneira que fazia-se antes, só que ocupando agora uma área agrícola, uma área rural.

Hábitos de compras continuam se direcionando para supermercados. Criar de verdade um vínculo com agricultores próximos acontece pouco. Pouco se sabe sobre as dificuldades que cada um deles passa.

No meio de todo este cenário há iniciativas incríveis, sim, iluminando essa escuridão com que estamos lidando. Hortas diversas surgindo na cidade, grupos de pessoas apoiando uma área agrícola e seus produtores, e institutos que fazem circular um cultivo orgânico ou biodinâmico. Há pequenas estrelas que iluminam a escuridão, mas são poucas, muito poucas em relação à grande massa que se submete às estruturas impostas.

Na Europa central, durante a idade média, quando se buscava o divino no alto, com a construção de catedrais e domos, o trabalho com a terra se tornou sujo. A terra, como organismo divino presente no aqui e agora, entrou num processo de desvalorização. A expansão dos territórios europeus para todas as direções do mundo e seus continentes, tinha um único sentido: fazer com que os *outros* trabalhassem naquilo que não queríamos mais trabalhar. Na e com a terra.

Este histórico paradoxo influencia fortemente a visão de mundo de hoje. O trabalho em si. Justamente num momento em que parece termos superado a repressão, percebemos que aqueles que trabalham com o cultivo de alimento são o tempo inteiro aqueles que menos conseguem ser valorizados.

Enquanto nossa sociedade valoriza uma bolsa feminina mais do que um maço de cenoura orgânico, algo está completamente fora do eixo.

O interessante disso tudo agora é que não é mais somente aquele outro lá de longe que é responsável por nosso presente. Não! Todas, todos e todes agora o são!

Quando participei da *Kassel 21* em comemoração dos 100 anos do artista Joseph Beuys, quatro perguntas foram norteadoras para o encontro virtual entre artistas:

O que significa sobreviver?

Quem pode sobreviver e às custas de quem?

Como a liberdade e a responsabilidade estão relacionadas?

Que tipo de futuro queremos?

Tomar essas perguntas como matéria de modelagem, de escultura e de trabalho artístico nos coloca num desafio interessante como artista. O que nos move é um ideal, uma visão. Os caminhantes não alcançam as constelações das estrelas, mas vão em sua direção. Talvez algo utópico, de certa maneira, no meio desse capitalismo virtual e real. Percebo que o mais importante é a reflexão e o movimento em direção àquilo que se idealiza.

Criar e manter espaços reais nos quais um ideal seja cultivado, nos quais uma educação voltada para a terra seja possível, são atos artísticos cheios de esperança.

O que os professores da escola Bauhaus pretendiam construir com sua formação deve fluir hoje para todos os ambientes escolares. Além de se aprofundar na metodologia pedagógica e nos conhecimentos diversos, as formações de professores deveriam procurar o vínculo de seus estudos com a vida real na terra, no ambiente agrícola. Pois estamos prestes a esquecer conhecimentos sobre o plantio, sobre a vida de animais e de plantas. Tornamo-nos cada vez mais indivíduos intelectuais, que sabem tudo na teoria e com celular na mão.

Criar espaços educativos onde o encontro com os reinos da natureza e os seus elementos seja possível se torna urgente.

Percebi todos os espaços que percorri durante os últimos quatro anos como fazendas, sítios e hortas como âncoras neste mundo veloz e superficial. O simples ato de dar água para animais e plantas dependia do ser humano consciente que organiza ao seu redor a partir dessa necessidade.

Aliás, a partir das águas se organiza uma convivência, se organiza uma aldeia educativa.

Por fim gostaria de exaltar mais uma vez a importância das abelhas neste contexto todo! A maioria do nosso alimento depende deste ser, pequeno e sutil, muitas vezes esquecido. Ao longo dos últimos anos, ter desenvolvido projetos que tinham seu foco no trabalho apícola na região da Mata Atlântica foi muito importante e fundamental. Realizei obras com elas! Cada colônia é uma obra de arte, uma esperança viva cheia de vida, regida pelo Sol.

REFERÊNCIAS

ALTHAUS, Karin (ed.); MÜHLING, Matthias (ed.). **World Receivers:** Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz. Münich: Hirmer Verlag, 2019. Catálogo da exposiçção de mesmo nome, nov. 2018-mar. 2019.

ASSOCIAÇÃO Sãomiguelense para Sustentabilidade (ASAS). **Site do Observatório Popular Cidade do Anjo.** São Miguel: Associação Sãomiguelense Para Sustentabilidade, c2010-2023. Disponível em: https://opoca.org/. Acesso em: 18 nov. 2023.

BERLINISCHE Galerie. **Berlinische Galerie:** Museum für Moderne Kunst. Disponível em: https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMP/eMuseumPlus. Acesso em: 18 nov. 2023.

BESANT, Annie Wood, LEADBEATER, Charles W., **Gedankenformen**. editora Hermann Bauer, Freiburg-Breisgau, 1994, 6. Edição.

BESANT, Annie Wood; LEADBEATER, Charles W. **Thought Forms**. Adyar, India; Wheaton, USA: The Theosophical Publishing House, s. d. [Versão online do livro autopublicado]. Disponível em: https://www.anandgholap.net/Thought_Forms-AB_CWL.htm. Acesso em: 18 nov. 2023.

CASSIRER, ERNST. **Philosophie der symbolischen Formen.** Erster Teil: Die Sprache. Editado por Birgit Recki. Revisado por Claus Rosenkranz. Hamburg: Meiner, 2010a.

CASSIRER, Ernst. **Philosophie der symbolischen Formen.** Zweiter Teil: Das mysthische Denken. Editado por Birgit Recki. Revisado por Claus Rosenkranz. Hamburg: Meiner, 2010b.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus:** Archiv Berlin 1919 -1933. Köln: Taschen, [2013].

FAIVRE, Antoine. **Esoterik im Überblick**: Geheime Geschichte des abendländischen Denkens. Freiburg: Herder, 2001.

GROHMANN, Will; KANDINSKY, Wassily. **Wassily Kandinsky:** Leben und Werk. Köln: M. DuMont Schauberg, 1958.

GUSTAV-LÜBCKE MUSEUM. **Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee.** Das Bauhaus und die Esoterik. Catálogo da exposição no museu Gustav-Lübcke em Hamm, ago. 2005-jan. 2006. Bielefeld; Leipzig: Kerber Verlag, 2005.

HIRAYAMA, Keiji. **Die Idee des ästhetischen Staates bei Friedrich Schiller und Joseph Beuys** [artigo]. Frankfurt am Main: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2003. p. 33–42. Disponível em: https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/43546. Acesso em: 18 nov. 2023.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. **Der Blaue Reiter**. München: R. Piper & Co. Verlag, 1912. (Livro composto por placas coloridas a 4 mãos.)

KANDINSKY, Wassily. **The Art of Spiritual Harmony.** Connecticut: Martino Fine Books, 2014. Reimpressão facsimile da edição de 1914.

KANDINSKY, Wassily. **Über das Geistige in der Kunst.** Bern: Benteli Verlag, 1952.

KLEE, Paul. **Briefe an seine Familie.** Editado por Felix Klee. Köln: DuMont, 1979. [2 Bände: 2 v.; v. 1893-1906 / v. 2 1907-1940]

KOLISKO, Lili. **Physiologischer physikalischer Nachweis der Wirksamkeit kleinster Entitäten.** Dornach: Verlag am Goetheanum, 1997.

NEUGEBAUER-WÖLK, Monika; GEFFARTH, Renko; MEUMANN, Markus. **Aufklärung und Esoterik:** Wege in die Moderne. Berlin: de Gruyter Verlag, 2013. (Volume 50 da série Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)

NIETZSCHE, Friedrich. **Also sprach Zarathustra.** Ditzingen: Philipp Reclam jun. Verlag, 1994.

RAPPMANN, Rainer; SCHATA, Peter; HARLAN, Volker. **Soziale Plastik.** Achberg: Achberger Verlag, 1984.

RINGBOM, Sixten. Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, v. 29, p. 386-418, 1966. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/750725. Acesso em: 18 nov. 2023.

SCHEIBE, Marit. **Thinking being an artist:** a lousa como objeto artístico na obra de Joseph Beuys. Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), São Paulo, 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/153968. Acesso em: 18 nov. 2023.

STEINER, Rudolf. **Kunst und Kunsterkenntnis.** Basel, Suíça: Dornach Rudolf Steiner Verlag,1985.

STEINER, Rudolf. **Die Wochensprüche des anthroposophischen Seelenkalenders im Doppelstrom der Zeit beider Hemisphären:** Synoptische Ausgabe. Basel, Suíça: Dornach Rudolf Steiner Verlag, 1998.

STEINER, Rudolf; WEGMAN, Ita. **Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen.** Dornach: Rudolf Steiner Verlag am Goetheanum, 1991.

TEL AVIV MUSEUM OF ART. **A New Age:** Spiritual in Art. Marina Abramovic, Hilma af Klint, Friedrich Kunath, Adam Rabinowitz, Emma Kunz, Muntean/Rosenblum, Maxime Rossi. Catálogo de exposição no Tel Aviv Museum of Art, 6 ago. 2019-1 fev. 2020. Curadoria: Ruth Direktor. Assistente de Curadoria: Galit Landau Epstein.

TUCHMAN, Maurice; FREEMAN, Judi. **Das Geistige in der Kunst:** Abstrakte Malerei 1890-1985. Stuttgart: Urachhaus, 1988. Catálogo de exposição, Museum of Art de Los Angeles, 1986.

WAGNER, Christoph. **Esoterik Am Bauhaus:** Eine Revision Der Moderne? Regensburg: Schnell & Steiner GmbH, 2009. Série *Regensburger Studien Zur Kunstgeschichte.*

WEISE, Anne. Fundstück XXXIII: Wie das Bauhaus Rudolf Steiner einladen wollte. **die Drei**, Stuttgart, v. 1-2, p. 56-58, 2018. Disponível em: https://diedrei.org/files/media/hefte/2018/Heft1-2_2018/09-Fundstueck-XXXIII-DD1801.pdf. Acesso em: 18 nov. 2023.

01. 02. 2020

ANARQUOMÍSTICO

Anarquomístico

CÍNTHYA

EODOXA

Zito

Incenso

Ouro

Mirrha

India

Pérsia

África

HUMANO

4

2.

1

0

Eu movo o mundo

o mundo se move

JACKSON

Pequena Primária

CÁLCIO ♀ ☿ ☾

SILÍCIO ♄ 4 ♂

Obersonnig

SOL

dos

HUMANISMO LOGOSÓFICO