



SEÇÃO TEMÁTICA

O renascimento do elo unificador do real na pintura de Kandinsky e Rothko – à luz da espiritualidade da Nova Era

The Rebirth of the Unifying Link of the Real in the Paintings of Kandinsky e Rothko in the Light of New Age Spirituality

Salomé Marivoet*

Resumo: Em cada época e cultura, a arte representa uma visão do mundo, de apreensão do real objetivo e subjetivo, fortemente determinado pelas crenças religiosas dominantes. Desde o Renascimento que a desmitificação do mundo levou ao seu desencantamento. Na arte, e em particular na pintura, este fato motivou a procura de novos elementos plásticos integradores da totalidade na leitura das obras de arte. Nos tempos presentes, a designada pós-arte enfatiza a arte pela arte e a fragmentação do real, sinalizando a perda do sentido existencial e do espiritual na apreensão do mundo. Ainda assim, tanto quando podemos concluir, encontramos nas obras de arte de Kandinsky e Rothko uma representação de real unificado, cuja plena compreensão só se torna possível à luz da narrativa mítica abstrata, quântica e cosmológica da espiritualidade da Nova Era.

Palavras-chave: Nova Era, Espiritualidade, Arte, Pintura, Mito do Real.

Abstract: In every age and culture, art represents a vision of the world, the apprehension of the real objective and subjective, strongly determined by the dominant religious beliefs. From the Renaissance the demystification of the world led to his disenchantment. In art, particularly in painting, this has motivated the search for new plastic integrating elements to reading the whole of artworks. In the present days, the entitled post art emphasizes art for art and the fragmentation of the real, which signaling the loss of existential meaning

* Doutora em Sociologia, especialidade de Sociologia da Cultura, Comunicação e Educação, professora associada da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) de Lisboa e investigadora do Centro de Pesquisa e Estudos Sociais (CPES) da Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração (FCSEA-ULHT), smarivoet@ulusofona.pt

and the spiritual in the apprehension of the world. Still, as much as we can conclude, we found in Kandinsky's and Rothko artworks a unified real representation, whose full understanding becomes possible only in the light of the mythic narrative of the New Age spirituality, that is abstract, quantum and cosmologic.

Keywords: New Age, Spirituality, Art, Painting, Myth of Reality.

Introdução

A humanidade sempre procurou representar pictoricamente a imaterialidade e intemporalidade da realidade mítica ou espiritual. Porém, essa representação tem assumido sucessivas reelaborações nos diferentes contextos sociais, determinadas pelas emergências culturais em que emanam, quer ao nível das crenças religiosas ou capacidade cognitiva de aceder ao espiritual divino, quer ao nível das condições sociais da produção artística, incluindo os recursos técnicos e plásticos acessíveis ao artista nas suas criações.

Como os clássicos da Sociologia evidenciaram, as religiões são um produto das sociedades em que emergem, e que inspiram e animam os seus crentes a agirem na construção de uma nova realidade. Deste modo, as crenças religiosas não são abstrações puras, pois não só advêm de contextos culturais concretos, como constituem a força mobilizadora dos povos na construção do seu futuro.

Émile Durkheim demonstrou nos seus estudos como não existem religiões falsas, pois, como afirmou, "*todas são verdadeiras a seu modo: todas correspondem, ainda que de maneiras diferentes, a condições dadas da existência humana*"¹. Esse foi o pressuposto que lhe serviu de orientação no estudo sobre os fenômenos religiosos totêmicos, defendendo que o investigador deve descobrir a verdade, por "mais estranhas" que sejam "as aparências".

Por exemplo, ao contextualizar histórica e culturalmente a arte nas diferentes civilizações, Herbert Read sublinha como as pinturas rupestres constituem testemunhos raros das civilizações que há muito deixaram de existir, trazendo até aos nossos dias a sua visão mítica da realidade. O autor identifica três tipos de arte primitiva, dois dos quais usando figuras geométricas, um para fins meramente decorativos, enquanto o outro, como afirmou, trata-se de uma "*arte geométrica de natureza simbólica produzida como resposta a exigências espirituais de uma comunidade*"², que, como sabemos, se veio a tornar inspiradora para os desenvolvimentos da pintura nas vanguardas do século XX, em particular na abstração das formas, como veremos, mas que continua a ser

¹ É. DURKHEIM, *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, p. VII.

² H. READ, *A Arte e a Sociedade*, p. 45.

reproduzida em comunidades étnicas tradicionais nos tempos presentes, como os índios no continente americano.

Também Max Weber demonstrou como a influência religiosa foi determinante nas mudanças sociais, que contribuíram para o estabelecimento da nova ordem moderna na civilização ocidental. Como concluiu, ainda que se tenha tratado de efeitos não esperados, assistiu-se à alteração da estrutura social e produtiva, ao estabelecimento do trabalho como vocação e à acumulação do lucro, ou seja, o espírito do capitalismo. No olhar do reputado sociólogo, a dramaticidade do cenário do futuro imposto pela tendência do que observou não lhe permitiu resguardar-se no espantalho da neutralidade axiológica que tanto defendeu, e ainda que informando o leitor de que se tratava de um "juízo de valor e de fé", exprimiu de forma clara o que lhe ia na alma, e que interessará aqui lembrar, pois somos habitantes da sociedade do futuro de Weber:

Ainda ninguém sabe quem habitará essa estrutura vazia no futuro e se, ao cabo desse desenvolvimento brutal, haverá novas profecias ou um renascimento vigoroso de antigos pensamentos e ideais. Ou se, não se verificando nenhum desses dois casos, tudo desembocará numa putrefação mecânica, coroada por uma espécie de auto-afirmação convulsiva. Nesse caso, para os "últimos homens" dessa fase da civilização, tornar-se-ão verdade as seguintes palavras: "especialistas sem espírito, folgazões sem coração: estes nada pensam ter chegado a um estágio da humanidade nunca antes atingido"]³.

Como evidencia a realidade dos fatos históricos, ainda que de forma não esperada, o sistema de crenças religiosas constitui uma alavanca poderosíssima na organização social e também na representação do mundo ou do real. Ora, sendo a arte uma manifestação cultural, esta só pode ajudar-nos a compreender melhor as sociedades em que emerge. Assim, numa perspectiva sociológica, aprofundar o espiritual na arte nas sociedades contemporâneas constitui um espaço privilegiado para se poder conhecer melhor a realidade que nos circunda. Como afirma Herbert Marcuse, "*a verdade da arte reside no fato de o mundo, na realidade, ser tal como aparece na obra de arte*". Mas o autor reconhece-lhe ainda o poder transformador ou revolucionário, não pelo seu potencial político, como afirma, mas, pelo contrário, pela sua dimensão estética, pois, como afirma, "*quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança*"⁴.

Partindo então destes pressupostos, *i.e.*, que a arte é um importante meio de conhecimento da concepção do real em cada sociedade, civilização ou cultura, ao

³ M. WEBER, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 136, grifo nosso.

⁴ H. MARCUSE, *A Dimensão Estética*, p. 11.

mesmo tempo em que detém um aporte revolucionário, na medida em que se pode distanciar da realidade do seu tempo e desse modo agir sobre ela, pretendemos saber, em que medida a espiritualidade da Nova Era, como fenômeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais, tal como tínhamos aprofundado em anterior investigação⁵, se manifestaria na arte, e em particular na pintura. De forma surpreendente, como veremos, os resultados transcenderam a compreensão do nosso objeto de estudo, levando-nos à sua redefinição, de modo a esclarecer ou dar resposta à essência do problema em análise.

Arte, sociedade e espiritualidade

Como não poderia deixar de acontecer, se as sociedades humanas foram determinadas pelas crenças religiosas durante séculos, que a arte que se foi produzindo no contexto cultural mítico-religioso, só poderia representar as visões integradoras do real decorrentes das crenças que as foram sustentando, e aí, arte e religião encontraram-se intimamente ligadas. Como refere James Elkins, crítico de arte norte-americano e professor de História de Arte na School of the Art Institute of Chicago –

EM TODO O LUGAR e em todo o tempo – arte era religião. Oito mil anos atrás, a Europa, Ásia e África eram ainda cheias de deuses esculpidos, deusas, e animais totêmicos,

mas, como afirma,

alguma coisa aconteceu na Renascença. O significado da arte mudou, e pela primeira vez começou a ser possível fazer objetos visuais que glorificam o artista, e muitas vezes levam os espectadores a pensar mais nas capacidades dos artistas, do que no conteúdo das obras de arte ⁶.

Elkins refere-se aqui às mudanças introduzidas pelos ideais do movimento renascentista, entre os finais dos séculos XIV e XVII, em particular a independência da organização social face às estruturas religiosas, a centralidade no Homem e o conhecimento científico por este produzido na explicação da realidade. Apesar da incompreensão que o tema da arte e religião tende a suscitar nos tempos presentes, justamente pelo enfraquecimento das crenças religiosas nas sociedades, Elkins esforça-

⁵ S. MARIVOET, A espiritualidade da Nova Era como fenômeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais. In *Actas do I Congresso Lusófona de Ciência das Religiões, – Simpósio Formas Religiosas do Movimento Espiritual na Nova Era*.

⁶ J. ELKINS, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, pp. 5 e 7.

se por passar a mensagem de que não o podemos ignorar, na medida em que a religião faz parte da vida, e daquilo que pensamos acerca dela, o que o leva a afirmar: "*parece absurdo não ter um lugar na conversa sobre a arte contemporânea*"⁷.

Porém, o autor advertiu que essa conversa deve ser muito lenta e cuidada para evitar mal-entendidos. Maugrado os preconceitos positivista e materialista ao tema da arte e religião, ou arte e espiritualidade, entendido para muitos como o regresso a um passado *morto e enterrado*, fomos animados pelo mesmo *ímpeto* que levou Elkins a afirmar, "*but it is irresponsible not to keep trying*" [*mas é irresponsável não continuar tentando*]⁸.

Ainda assim, tanto quanto podemos constatar, muitos outros autores têm vindo a ser tocados pelo mesmo *ímpeto*, assistindo-se a um crescente interesse científico e acadêmico do tema, ainda que por agora com uma tênue produção, pois os obstáculos existentes são ainda grandes e resistentes. Por um lado, encontramos as dificuldades do tema, quer na sua abordagem ou teorização, quer na suscetibilidade que eventuais juízos de valor [inevitáveis] possam causar, tal como adverte Elkins, e por outro, a força do *status quo* positivista instaurado na academia.

Dawn Perlmutter e Debra Koppman reuniram um conjunto de contributos, cujas reflexões alargadas às múltiplas manifestações artísticas no tempo e nas culturas das sociedades contemporâneas, incluindo as tradicionais ou ditas primitivas, apresentam o estado da arte do que designam de *reemergence* do sagrado na nossa cultura. A partir de noções como "pós-modernismo", "religão" e "espiritualidade", os contributos reunidos por esses autores podem constituir-se pontos de partida para novas teorizações ou, como manifestaram o desejo, "*que estas vozes forneçam ferramentas úteis para a investigação mais aprofundada do trabalho específico dos artistas e da arte contemporânea como um todo*"⁹.

Indo de algum modo ao encontro das conclusões da obra anterior, Donald Kuspit, um dos mais prestigiados críticos de arte e Professor de História de Arte e Filosofia da State University of New York, parece também determinado pelo mesmo *ímpeto*, colocando-o de um modo peculiar, quando diz: "*Agora, eu penso que há alguma coisa que é muito importante que está acontecendo hoje. Estou muito interessado em manter o que eu chamo o espiritual impulso na arte, e francamente penso que está desaparecendo*"¹⁰. Como afirma, pessoas espirituais são consideradas *naïves*, e como a ironia se tornou o atual desiderato na arte contemporânea, de modo a resgatar o materialismo dominante, quem não age em conformidade não fica dentro [*you're not in*].

⁷ *Idem*, p. 115.

⁸ *Ibidem*, p. 116, grifo nosso.

⁹ D. PERLMUTTER e D. KOPPMAN, *Reclaiming the spiritual in art. Contemporary cross-cultural perspectives*, p. 5.

¹⁰ D. KUSPIT, *Reconsidering the Spiritual in Art*. In *Journal of literature and the arts*, pp. 1 e 4.

Numa linguagem sociológica, podemos dizer por outras palavras que o que Kuspit nos quer dizer é que o *nomos* do campo das artes, na acepção de Pierre Bourdieu ¹¹, se encontra determinado por uma visão técnica e positivista, e que as concepções que aí se possam expressar à margem dos valores dominantes correm o risco de ser deslegitimadas, daí o debate aberto sobre a fronteira que determina a entrada ou não no campo, e que em última análise remete para o que é e o que não é considerado arte.

Na tendência dominante da arte pela arte e da racionalidade positivista da academia, as abordagens do espiritual na arte tornam-se limitadas, sendo porventura cauteloso que, caso se seja tocado pelo *ímpeto* acima referido, as possibilidades conceptuais se tornem dificultadas. Por exemplo, partindo de estudos anteriores sobre a "fórmula do silêncio" associada à forma de um sino, Rui Serra propõe transpor para a imagem (representação pictórica que designa de fenómeno artístico e estético) o espiritual. Para o efeito, ainda que se tenha debruçado sobre várias abordagens religiosas, incluindo a espiritualidade da Nova Era, o autor recorre ao referencial mítico da tradição religiosa judaico-cristã, numa orientação plástica figurativa (de representação, ou mimética como a denomina), conjugada com uma não figurativa ou abstrata, criada através da redução ou dissolução do objeto, tal como encontramos em Cézanne na viragem para o século XX.

Afirma então o artista e acadêmico que

o projeto de pintura não será visto nem como um ponto de partida, nem como um ponto de chegada, mas como algo que existe na condição de resultado simbiótico da investigação teórica e da práxis artística", acrescentando, "assim, procurarei criar um conjunto de trabalhos cuja dimensão visual possa elevar a fruição dos espectadores a uma dimensão emocional e, se possível, também espiritual¹².

¹¹ P. BOURDIEU, *O Poder Simbólico*, pp. 85-86. Para Bourdieu, as dinâmicas que se geram em cada campo, e que constituem o princípio do seu movimento, são as lutas que nele se travam, determinadas pelas próprias "estruturas constitutivas do campo" — ou seja, o seu *nomos* —, mas ao mesmo tempo reprodutoras dessas mesmas estruturas e hierarquias; isto é, residem nas "acções e nas reacções dos agentes", que, a menos que se excluam, "não têm outra escolha a não ser lutar para manter ou melhorar a sua posição no campo". Neste contexto, Bourdieu concluiu que a "submissão a certos fins, significações ou interesses transcendentais" — no sentido de serem "superiores e exteriores" aos interesses individuais — não advém, na maior parte dos casos, quer de uma "imposição imperativa", quer de uma "submissão consciente".

¹² R. SERRA, *VOX DEI. Metáfora(s) da Espiritualidade*, p. 10.

Tanto quanto nos é dado observar, o processo de criação subjacente elucida bem como a tecnicidade e a racionalidade teórico-positivista se cristalizaram na academia durante o século XX, criando um espartilho na criação artística.

Certamente que essa abordagem do espiritual funda-se em realidades míticas e construções plásticas sobejamente conhecidas, correndo por isso o risco de o tema do espiritual na arte surgir como um apelo conservador à tradição, um *déjà-vu* ou, para alguns, um mais do mesmo que fará pouco sentido. Já para outros, a ausência de sentido far-se-á de outro modo, *i.e.*, não encontram necessidade da arte se encontrar associada ao que quer que seja, e muito menos à religião ou espiritualidade, pois atingiu um estágio de emancipação face ao real. A esse propósito, Jean Baudrillard ironiza na crítica e, de forma perspicaz, afirma:

Toda a duplicidade da arte contemporânea está lá: reivindicar a nulidade, a insignificância o não-sentido, visando a nulidade enquanto se é já nula. Visar o não-sentido enquanto se é já insignificante. Pretender a superficialidade em termos superficiais. Ou a nulidade é uma qualidade secreta que pode ser reivindicada por não importa quem. A insignificância - a verdadeira, o desafio, o desafio vitorioso do sentido, a indigência do sentido, a arte do desaparecimento do sentido.¹³

Na procura de argumentos da emancipação da arte, torna-se elucidativa a tese de Carlos Vidal. O autor defende que, a partir do Impressionismo "*nasce o primado da opticalidade sobre a identificabilidade*", processo que terá culminado, segundo afirma, "*na defesa da arte abstrata e noutra tese fundamental: a de que não existe progresso em arte, precisamente porque a busca da especificidade é invariante*", o que o leva a defender a tese da opticalidade da pintura e da sua invisualidade¹⁴. São, pois, abordagens dessa natureza que terão levado Donald Kuspit a defender:

Arte não é mais belas-artes [*fine art*], isto é, a expressão e a mediação de experiências estéticas – Duchamp e Newman, em suas diferentes formas, sinalizam o fim das belas-artes, apesar dos vestígios delas sobreviverem e talvez continuarem –, mas sim uma psicossocial construção definida pela sua identidade institucional, valor de entretenimento, e brio [*panache*] comercial. [...] Claramente Duchamp quer negar a finalidade do julgamento estético [...] uma transformação estética abortiva do dado (como o redymade). [...] A arte pós-estética de Newman é o resultado da sua elevação da estética para o sétimo

¹³ J. BAUDRILLARD, *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*, 87.

¹⁴ C. VIDAL, *Invisualidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman*, p. 252.

céu da criatividade transcendental. [...] A questão central é que, para ambos, arte não é inerentemente estética, mas o registo do processo de uma não-arte, seja ela pessoal, como no caso de Duchamp, ou de universal existencial, como no caso de Newman¹⁵.

Marcel Duchamp (1887-1968), que foi um dos grandes impulsionadores do movimento Dadá nos Estados-Unidos, para onde emigrou pouco depois do seu surgimento (em 1914, no famoso cabaret Voltaire de Zurique), tornou-se um dos artistas das vanguardas do século XX mais influentes na arte contemporânea dos nossos dias. Famoso pela criação do conceito de *readymade*, objetos de uso quotidiano elevados a obras de arte (como o caso da sua peça mais provocadora, que intitulou de *Fontaine*¹⁶), a chamada arte em estado bruto (*l'état brut*), e o conceito de *assemblage* (montagem), tão atual nas exposições ou instalações dos nossos dias, como o seu célebre *Étant Donnés*¹⁷. Tendo por objetivo transpor uma pintura visual ou retiniana, produziu uma arte mental e técnica (daí a influência no expressionismo americano, e mais recentemente na arte conceitual), num misto de pintura e escultura onde introduz materiais vulgares ou de uso quotidiano.

Como defende Kuspit, a tecnologia tornou-se a grande inspiradora da arte na atualidade, e assim

tem vindo a substituir a teoria, a crítica social, e o inconsciente na pós-arte, é por isso que parece cada vez mais impossível ser-se um artista sem também ser – na verdade, ser primeiro – um engenheiro, especialista em computador, ou um técnico de vídeo¹⁸.

De fato, vivemos numa sociedade marcada pela técnica e a arte reflete justamente isso. José Bragança de Miranda defende mesmo que a técnica se tornou o elemento unificador do real nas sociedades tecnológicas dos nossos dias, *i.e.*, na era da "*machina ex deus*"¹⁹.

Ainda assim, haverá que ter presente que a técnica é na sua essência um meio criado pela Humanidade e, por isso, não sabemos até quando ela se irá deixar dominar por essa sua criação. De fato, a história tem nos mostrado que no devir social confluem

¹⁵ D. KUSPIT, *The End of Art*, pp. 28-30.

¹⁶ A peça encontra-se no Museu de Arte de Filadélfia, Urinol de porcelana, 60 cm de altura, 1917.

¹⁷ *Étant Donnés: 1e La Chute d'Eau, 2e Le Gaz d'Eclairage*. Mixed media assemblage, encontra-se no Museu de Arte de Filadélfia, 242,5 x 177,8 x 124,5 cm (vários materiais). Óleo sobre tela, 114 x 146 cm, 1946-1966.

¹⁸ *Idem*, p. 105

¹⁹ J. BRAGANÇA DE MIRANDA, *Envios. Uma experimentação filosófica na internet*, p. 86.

efeitos não esperados, mas na exaltação da inovação que a tecnologia tem vindo a provocar, nos estímulos e nas mudanças rompantes que provoca, pode criar uma ilusão inebriante no observador, que o leva a tomar a parte pelo todo, por isso a requerer cautela por parte do investigador social.

Barnett Newman (1905-1970), o segundo artista apontado por Kuspit como exemplo da pós-estética, que segundo o autor terá marcado o fim da arte como bela arte, tornou-se um dos impulsionadores do movimento que ficou conhecido como expressionismo abstrato, surgido nos anos 40 do século XX nos EUA, de resto considerada uma vanguarda especificamente norte-americana, que marcou a deslocação do centro da arte contemporânea de Paris para Nova York. Mark Rothko, um dos pintores seleccionado em análise na presente investigação, foi também inicialmente um dos impulsionadores deste movimento, embora se tenha vindo a distanciar dele no início dos anos cinquenta. Como veremos, a arte como experiência estética foi uma das suas grandes inquietações, sendo que defendeu uma concepção de pintura e do papel que esta representa na sociedade, que se distancia largamente das tendências desta vanguarda. De resto, tanto quanto podemos observar, a compreensão da sua proposta artística só se torna completamente clara à luz da espiritualidade da Nova Era.

O movimento espiritual da Nova Era

De tradição ocidental, o movimento espiritual da Nova Era, cujo advento se encontra associado a uma espiritualidade latente nos movimentos da designada contracultura, surgidos na segunda metade do séc. XX, transporta ensinamentos místicos, esotéricos e espiritualistas que foram ganhando visibilidade no advento da Modernidade, alguns fortemente influenciados pela tradição religiosa oriental.

Como assinala Wouten Hanegraaff, a designada *oriental renaissance* no Ocidente deve ser compreendida no contexto da

gradual emancipação académica do estudo das religiões, e a emergência de estudos comparados que tem estado estreitamente entrelaçada com a crítica Iluminista do Cristianismo, e a emergência da relativista 'consciência histórica' associada com a sua reacção 'Contra-Iluminismo'²⁰.

Como conclui este autor, a ciência da Nova Era "*procura uma visão unificada do mundo que inclua a dimensão espiritual*"²¹. Procura que se manifesta igualmente na arte desde a ruptura imposta no pensamento ocidental desde a Renascença, como veremos,

²⁰ W. HANEGRAAFF, *New Age Religion and Western Culture*, p. 443.

²¹ *Idem*, 63.

que terá levado ao que Max Weber designou de desmagificação do mundo ou desencantamento, imposto justamente pela compreensão do real a partir unicamente do conhecimento racional com base na experimentação científica.

Porém, a Teosofia de Helena Blavatsky, no final do século XIX, ao recuperar a essência das religiões de todos os tempos, terá constituído uma primeira síntese de um novo olhar holístico sobre o mundo, restituindo-lhe a totalidade perdida após o Renascimento Ocidental. Como é sobejamente conhecido, vários artistas e intelectuais da sua época se sentiram inspirados por essas revelações, como foi o caso de Kandinsky ou de Fernando Pessoa na literatura portuguesa.

Como é consensual entre os autores da área, as concepções em que se fundamenta o movimento espiritual da Nova Era são subsidiárias do conhecimento teosófico. Também Stephen Hunt sinaliza que este movimento pode ser visto "*como uma extensão das novas religiões*" dos anos sessenta e setenta, "*cujas origens podem ser encontradas na cultura esotérica da segunda metade do século XIX, quando o espiritualismo e ocultismo floresciam na Europa Ocidental e Norte da América*"²².

Ainda assim, Hunt considera que o termo "Nova Era" descreve uma ampla expressão da espiritualidade, que se tornou crescentemente popular desde os finais da década de oitenta. Como veremos, Rothko tece considerações sobre a representação do real e os objetivos que devem nortear a pintura, que sugerem ser conhecedor dos ensinamentos esotéricos e orientalistas colocados em circulação no seu tempo, e, apesar do surgimento do movimento da espiritualidade da Nova Era ter se dado uma década depois da sua morte, a sua obra artística sugere-nos constituir um seu prenúncio, como aprofundaremos.

Com a emergência da internet, em meados dos anos noventa, podemos seguramente afirmar que o movimento espiritual da Nova Era ganhou expressão no mundo ocidental, tendo-se globalizado. No início do séc. XXI, o espaço virtual da internet passou, então, a ser o meio de excelência de divulgação da promissora Nova Era. Tanto quanto nos foi dado observar nas investigações que temos vindo a desenvolver sobre o tema, o movimento da espiritualidade da Nova Era introduz um novo paradigma, que rompe com a tradição religiosa tal como a conhecíamos até aí, provocando, conseqüentemente, reacções de disputa no campo religioso, na acepção de Bourdieu.

Esse novo paradigma caracteriza-se pela democraticidade do acesso à *verdade formular* em que se alicerçam as suas crenças, na acepção de Anthony Giddens²³,

²² S. J. HUNT, *Alternative Religions*, p. 131.

²³ A. GIDDENS, *Viver numa Sociedade Pós-Traducional*, p. 62.

remetendo-o para o interior dos indivíduos – o *self* – em observância com o seu livre-arbítrio, e desse modo suprimindo o papel mediador das tradicionais hierarquias eclesiais ou "guardiães" das estruturas religiosas institucionalizadas²⁴. Deste modo, entra em ruptura com as formas religiosas tradicionais no Ocidente, o Cristianismo, ou, como referem Paul Heelas e Linda Woodhead, com a autoridade externa de Deus na orientação para o superior"²⁵, que coloca os seres humanos a agir tão só em conformidade para serem salvos, e por isso, sem um comprometimento assumido das suas próprias vidas.

Nas formas religiosas da Nova Era, o comprometimento do *self* é essencial no processo de elevação espiritual, bem elucidado nas palavras de Robert Segal, quando afirma, "*encontrar Deus é realmente encontrar-se [grifo nosso]*"²⁶, e aí experimentar o próprio mundo sem ser filtrado pelo inconsciente. Como referem Steven Sutcliffe and Marion Bowman, "*a linguagem da espiritualidade alternativa nos anos oitenta e noventa enfatiza 'tomar responsabilidade pela sua própria vida espiritual', 'fazer o que vos parecer certo', i.e., encontra-se 'uma dinâmica interativa entre crenças, práticas, atitudes, racional, narrativas, percepções de eficácia da experiência pessoal'*"²⁷.

Na procura de categorias centrais na espiritualidade da Nova Era, Liselotte Frisk assinala a "cura" como a mais central e a "energia" como sendo bastante central, e nas práticas mais comuns a meditação, cristologia, massagens e Reiki. A noção de "corpo" e "reencarnação" são também categorias identificadoras, enquanto alguns conceitos se apresentaram periféricos, como por exemplo "deus" e mesmo a noção de "Nova Era"²⁸. Como vemos, a nova espiritualidade assume formas mundanas de cura ou purificação geridas pelas pessoas e para as pessoas, por isso centradas nas suas vivências, e na relação que estabelecem com a vida numa visão cosmológica, que se funda na unidade do real material e espiritual ou corpo e alma. Conceção que encontramos já em Espinosa, no século XVII, quando defendeu: *Aquele que tem um Corpo apto para um grande número de coisas, tem uma Alma que, considerada só por si mesma, possui grande consciência de si mesma, de Deus e das coisas*²⁹.

Segundo Anthony Giddens, a "verdade formular" encontra-se na Tradição (religiosa) reservada a certas pessoas, sendo que a sua compreensão está para além da linguagem, pois ela assume a natureza de idioma de ritual, *i.e.*, de representação sagrada.

²⁴ S. MARIVOET, A espiritualidade da Nova Era como fenómeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais, p. 11.

²⁵ P. HEELAS e L. WOODHEAD, *The spiritual Revolution*, p. 61.

²⁶ R. A. SEGAL, *Jung's Psychologising of Religion*, p. 69.

²⁷ S. SUTCLIFFE e M. BOWMAN, *Beyond New Age*, p. 7.

²⁸ L. FRISK, *Towards a New Paradigm of constructing "Religion"*, p. 63.

²⁹ B. ESPINOSA, *Ética*, p.478, grifo nosso.

A concepção religiosa da Nova Era, do re-ligare humano ao divino, também designada de *ascensão* pelo movimento, recoloca a espiritualidade no *self* como um todo, daí a sua natureza quântica, e no decurso do processo de vida imanente, na aceção de Gilles Deleuze ("*um campo transcendental, um plano de imanência, uma vida, das singularidades*" [grifo nosso])³⁰, com uma unidade maior de infinitude inominável, reconhecida como "Luz", "Deus(a)", "Universo", "Cosmos".

Poderíamos também apelidar essa nova forma religiosa da espiritualidade da Nova Era como sendo de uma natureza mundana e intimista, iminentemente emocional e sentimental na expressão dos estados de alma. Deste modo, encontramos uma narrativa mítica de natureza abstrata, que na alegoria da caverna de Platão³¹, tão usada no mundo das artes, como veremos, recentra o real na luz da fogueira, transcendendo por isso a dualidade do real, dos dois mundos divididos pela subjetividade e objetividade – o das aparências (somas), e o das ideias, das formas que se projetam. Como Steven Sutcliffe e Ingvild Gilhus concluem, as "*elementares formas da 'Nova Era' referem-se a ideias e práticas incorporadas e distribuídas dentro do processo social e cultural mais amplo*"³².

Apesar da tendência de "egregorização" em torno de "gurus" canalizadores de seres angélicos ou entidades cósmicas, os crentes, seguidores ou interessados na espiritualidade da Nova Era tendem a ser estimulados à auto-reflexividade, na busca do ser divino que em si habita (presença Eu Sou ou Eu Superior), tal como concluímos em trabalho anterior (*cf.* nota 25). É por isso cósmica a relação espaço-temporal em que o *self* se projeta, numa concepção imanente de unidade divina de natureza quântica, abstrata, atemporal e absoluta, de todos em Um, na Luz, em Deus(a), não havendo por conseguinte lugar à criação de qualquer tipo de imagens (ilustrativas ou retóricas), ou invocação de narrativas ou tradições reificadas em cultos ou rituais místicos. Deste modo, o culto estrutura-se em torno de novas práticas participativas (através dos sentidos, do corpo), linguagens e espacialidades emergentes das atuais sociedades pós-tradicionais, reflexivas e globalizadas, em que se destacam as estruturas periciais na aceção de Giddens³³ e a internet.

³⁰ G. DELEUZE, *L'immanence: une vie ...*, pp. 1 e 4. Como refere o autor: – "O transcendente não é o transcendental. Sem consciência, o campo transcendental é definido como um puro plano de imanência, uma vez que escapa a toda transcendência do sujeito como objeto".

³¹ PLATÃO, *A República, Livro VII*, pp. 315-359.

³² S. SUTCLIFFE e I. GILHUS, *New Age Spirituality*, p. 257.

³³ A. GIDDENS, *A. Viver numa Sociedade Pós-Tradiciona*, p. 88.

O Problema e a estratégia de investigação

Dando resposta à nossa questão inicial, que pretendia saber em que medida se encontrariam representadas na pintura as novas formas de espiritualidade da Nova Era, procedemos a uma análise exploratória sobre o tema na pintura dos artistas consagrados, ressaltando-nos as obras artísticas e escritas de Kandinsky e Rothko. Definimos então como objeto de estudo aprofundar a compreensão de uma nova expressão da transcendência mística na pintura abstrata de Vassily Kandinsky e Marc Rothko, marcada pela vontade dos artistas de implicar o público no envolvimento imanente com o objeto de arte, enquanto artefato de comunicação do *self* com o espiritual atemporal que a todos permeia.

Pareceu-nos que as suas obras artísticas encerram uma dimensão espiritual não através da contemplação da representação estética de divindades antropomorfizadas ou acessíveis através de símbolos ou imagens metafóricas, como na tradição pré-renascentista ou esotérica, mas através de propostas plásticas de objetivação do espiritual enquanto *coisa viva*, em que o consumo se torna espaço de experimentação do transcendental, na acepção de Deleuze (*cf.* nota 31), de vivência espiritual, de movimento para o desconhecido, o não revelado, por isso invisível, mas ainda assim tangível.

No caso de Kandinsky, expondo abertamente as suas ideias, em particular, na obra que intitulou *Do Espiritual na Arte*, publicada em 1912, num esforço argumentativo e justificativo da sua orientação artística, embora sem a explicar. Por seu lado, Rothko deixou-nos os seus escritos, que vieram a ser publicados em 2004, por isso de forma póstuma, na obra *A realidade do artista*. Tal como Kandinsky, Rothko também não faz qualquer referência à sua criação artística.

Como opções metodológicas, recorremos então à análise dessas duas obras escritas, mobilizando quatro dimensões de análise, subdivididas em variáveis quando necessário³⁴, ainda que os resultados só em parte tenham sido mobilizados para o presente artigo. A escolha desses dois artistas do século XX para o aprofundamento do nosso objeto de estudo tornou-se incontornável pela ruptura que estabeleceram, ainda que com particularidades diferenciadas.

Como veremos, os dois pintores plasmaram nas suas criações plásticas uma nova concepção da unidade do real, assim como deixaram uma obra escrita. Essa constatação levou-nos a reformular o nosso objeto de estudo, pois o aprofundamento do

³⁴ Dimensões da análise documental: 1) O sentido do artista (1.1. O objetivo ou vontade; 1.2. As condições e os meios de produção); 2) A linguagem da pintura (forma, cor, composição, planos, textura, movimento, etc.); 3) Comunicação da obra de arte (3.1. Implicação do público e, 3.2. Recepção transcendental).

conhecimento resulta de um ir e vir entre os fatos empíricos e a teorização metodológica mobilizada para a análise da realidade em estudo. Redefinido o nosso objeto de estudo, pretendemos então saber em que medida as rupturas introduzidas na pintura de Wassily Kandinsky (1866-1944) e continuadas pela pintura de Mark Rothko (1903-1970)³⁵ sinalizariam as novas concepções do real associadas ao movimento espiritual da Nova Era.

Na obra escrita de Rothko encontramos o estilo acadêmico e, não raras vezes, o uso do discurso sociológico, fazendo recurso à análise e ao debate das ideias, dos fatos e das teorias, enquanto Kandinsky adota no seu livro um estilo de manifesto. Certamente que a formação acadêmica de cada um dos artistas antes de se tornarem pintores, as épocas em que escreveram as suas obras e as suas próprias crenças religiosas terão contribuído para estas diferenças.

Rothko³⁶, tal como Kandinsky³⁷, não tinha em mente uma carreira artística. No caso do primeiro, depois de estudar música e humanidades, frequentou as aulas do famoso pintor norte-americano Max Weber, de quem se tornou amigo (ambos eram russos de ascendência judia e tinham imigrado para os EUA com 10 anos de idade).

³⁵ Ambos de origem russa, embora Rothko de ascendência judia.

³⁶ J. BAAL-TESHUVA, *Rothko*, pp. 24 e 79. Marcus Rothkovich, seu nome original, nasceu em 1903 em Dvinsk na Rússia. Em 1913, emigrou com a sua família para os EUA. Em 1940, adquiriu a nacionalidade norte-americana, e tal como muitos russos de ascendência judia residentes nos EUA (devido ao avanço do nacional socialismo na Alemanha e o ressurgimento do anti-semitismo nos EUA), abreviou o seu nome para Mark Rothko, ainda que só plenamente oficializado em 1959, ano em que pediu o passaporte. Os seus interesses começaram por ser a música (tocava bandolin e piano de ouvido), tendo continuado os estudos em Humanidades na Yale University, com uma bolsa de estudos que ganhou por ter sido um bom aluno. Porém, no final do segundo ano em Yale, regressou a Nova York, não tendo por isso concluído os estudos superiores em Humanidades, pois tinha ficado sem bolsa a partir do segundo ano, tendo mesmo chegado a trabalhar numa lavandaria. Passados alguns meses depois de se ter instalado em Nova York, em 1924, inscreveu-se pela primeira vez numa escola de artes, à qual se sucederam outras, tendo participado pela primeira vez numa exposição coletiva em 1928, na Opportunity Gallery, quando ainda tinha 25 anos. Entre 1929 e 1952, foi professor no Center Academy, uma escola pertencente a um centro de formação judia, no Brooklyn.

³⁷ A. HOWARD, *This is Kandinsky*, pp. 5-78. Wassily Kandinsky nasceu em 1866 em Moscou, e até aos 30 anos de idade dedicou-se ao estudo do Direito e da Economia. Apesar de se lhe antever uma carreira de sucesso, dado ter sido convidado para assumir uma cátedra na Estônia, acabou por recusar para se dedicar à pintura, tendo-se mudado para Munique em 1896. Com a passagem por Paris em 1933, e de volta a Moscou no rebentar da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), regressou à Alemanha em 1921, tendo aí permanecido até à sua morte, em 1944, em plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Durante o último período da sua permanência na Alemanha, as dificuldades económicas levaram-no a aceitar a direção da disciplina de pintura mural (*mural painting*) na famosa escola Bauhaus em Weimar (na época, capital da Alemanha) e mais tarde em Dessau, a convite de Walter Gropius, por intermédio do pintor Paul Klee. Foi então professor até ao encerramento da escola pela Gestapo (1922 e 1931).

Max Weber estudou pintura em Paris (1905-1908), tendo tido como professores, entre outros, Cézanne e Matisse. Quando regressou aos EUA, desenvolveu o seu próprio estilo expressionista, sendo seu objetivo, segundo Jacob Baal-Teshuva, "*traduzir a sua visão espiritual interna num sistema de formas e cor. Nas suas classes, Weber sempre destacou o espírito divino que residia nas obras de arte e a força emocional do trabalho. A arte não é só representação, mas também 'revelação', 'profecia'*"³⁸, sem dúvida, uma concepção de pintura que encontramos continuidade em Rothko.

Como veremos, Rothko lança um olhar sociológico pela História da Arte, numa procura inquietante sobre o desenvolvimento da plasticidade da pintura, e do papel da arte na sociedade, fornecendo a sua visão de artista, e por essa via de crítico de arte. Foi justamente por esse viés que a análise que realizamos à sua obra escrita se tornou profícua no aprofundamento do nosso objeto de estudo, não só porque nos permitiu uma maior compreensão da sua pintura, das suas sublimes criações artísticas, como nos permitiu refletir sobre a desconstrução de narrativas tecnicistas ou ahistóricas, tão habituais no campo das artes, e de um modo geral, nas manifestações da cultura.

A representação abstrata do real em Kandinsky

Wassily Kandinsky norteou toda a sua obra artística na recolocação do espiritual na representação pictórica, tendo sido pioneiro na construção plástica com recurso unicamente a formas abstratas. A concepção de criação artística que defendeu funda-se na sua experiência plástica, como refere,

na arte, a teoria nunca precede a prática, mas o contrário [...] na arte tudo pertence aos domínios da sensibilidade, sobretudo nos seus começos [...] de início, só através da sensibilidade se atinge a verdadeira arte,

concluindo que

é a intuição que dá a vida à criação", pois, como adverte, "mesmo que se parta das mais exatas proporções, dos pesos e das medidas mais precisos, nem o cálculo nem a dedução podem proporcionar um resultado justo"³⁹.

A intuição de que fala Kandinsky é um sentir interior consciente, a que designa de *Necessidade Interior*⁴⁰ ou *Voz Interior*, nas suas palavras:

³⁸ *Ibidem*, p. 23.

³⁹ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, p. 76.

⁴⁰ Para o Kandinsky, a *Necessidade Interior* que deve orientar o artista é constituída por três necessidades místicas que criam a unidade da obra da sua arte, em que a primeira remete para o interior do artista, a

O artista deve ser cego para as formas "reconhecidas" ou "não reconhecidas", surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. Os seus olhos devem abrir-se para a vida interior, e os seus ouvidos estar atentos à voz da Necessidade Interior. Só então se poderá servir impunemente de todos os processos, mesmo dos interditos. É este o único caminho para exprimir a necessidade mística que é o elemento essencial de uma obra. Todos os processos são sagrados, se são interiormente necessários. Todos os processos são sacrílegos, se não são justificados pela *Necessidade Interior*.⁴¹

Se recuarmos no tempo e nos situarmos no início do século passado, quando o "credo" no positivismo facilmente etiquetava de superstição qualquer julgamento subjetivo baseado em sensações ou estados de alma, certamente que temos de admitir a coragem do artista em expressar o que lhe ia na alma, pois sabia de antemão que essa sua honestidade iria ser objeto de depreciação da sua pessoa e da sua obra, tal como veio a acontecer, como veremos. Porém, à luz de uma nova concepção espiritual introduzida pelo Movimento Espiritual da Nova Era no final do século passado, compreende-se-lhe o *ímpeto*, a força do seu sentir, que o impelia a seguir em frente como se de uma *missão*⁴² se tratasse, e que foi realizada com uma enorme integridade intelectual e artística, que hoje se lhe reconhece.

Kandinsky era não só conhecedor das obras de Helena Blavatsky, co-fundadora da Sociedade Teosófica, e de Rudolf Steiner, da secção alemã, como partilhava as mesmas crenças, como atestam as suas palavras: – "*É desta época que data o grande movimento espiritual, cuja Sociedade Teosófica é hoje o resultado visível*"⁴³. Como vimos, o conhecimento Teosófico de Blavatsky (1832-1891), que segundo a própria lhe teria sido transmitido pelos seus guias e mestres, funda-se na síntese das verdades fundamentais que sempre presidiram todos os sistemas religiosos, defendendo-os como a base da religião do futuro ou de uma Nova Era⁴⁴.

Helena Blavatsky considerava que o espírito e a matéria são aspectos complementares da realidade infinita, que a evolução metafísica é guiada pela lei da

segunda para as tendências do seu tempo e a terceira para a especificidade da arte, para o que lhe é próprio.

Idem, pp. 73-74.

⁴¹ *Ibidem*, p. 76

⁴² Como afirmava: "Mas o espírito, como o corpo, desenvolve-se e fortalece-se através do exercício. Tal como o corpo que se negligencia, também o espírito que não é cultivado enfraquece e acaba impotente. O sentimento inato no artista é o talento, no sentido evangélico do termo, que não se deve enterrar. O artista que não utiliza os seus dotes é um escravo indolente". *Ibidem*, p. 77.

⁴³ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁴ C. SPRETNAK, *The Spiritual Dynamic in Modern Art*, p. 55.

mudança de ciclos e, sendo a alma humana um reflexo do Espírito Universal, tem como fim último adquirir virtudes e sabedoria que lhe permita o regresso à Unidade, caminho percorrido ao longo de várias reencarnações de aprendizagem kármica (em consequência da acção de cada um), como afirma de forma metafórica em *A Voz do Silêncio*: – “Não separarás o teu ser do Ser, mas fundirás o oceano na gota de água, e a gota de água no oceano”⁴⁵.

Já Rudolf Steiner (1861-1925), inicialmente membro da secção da Alemanha da Sociedade Teosófica, afastou-se desta em 1912-1913, por considerar que a sucessora de Helena Blavatsky, Annie Besant, enfatizava as religiões orientais, e fundou a designada Antroposofia (Ciência do Espiritual), baseada num sistema esotérico de orientação cristã (incluindo do Rosacruzianismo alemão), com influências da filosofia idealista alemã, da abordagem fenomenológica da ciência de Goethe e, naturalmente, da Teosofia de Blavatsky⁴⁶. Steiner considerava, então, que na sua época a humanidade se encontrava no quinto de sete níveis de consciência, correspondente ao quarto ciclo no qual os humanos são propensos ao *materialismo*.

De fato, o período de viragem do século XIX para o XX foi marcado pelo progresso tecnológico, a crença de que a ciência salvaria a humanidade de todos os males, e o materialismo reinante traria a felicidade por todos desejada, de resto “sonho” sub-repticiamente explorado nas técnicas de marketing da sociedade de consumo em que vivemos. Tal como outros intelectuais do seu tempo, Kandinsky vislumbrava já a degradação social a que tal “sonho” levaria. Poucos no seu tempo partilhariam a sua visão, como ele próprio fez questão de salientar, mas, ainda assim, os que partilhavam, terão sido alertados pelo olhar atento sobre a realidade à sua volta, e a procura de novo conhecimento.

O sociólogo Max Weber, que, como vimos, não acreditava no sonho da felicidade materialista, falava também no desencantamento do mundo. Na conferência que proferiu em 1919 a convite da Associação Livre dos Estudantes de Munique, intitulada *A Ciência como Vocação*, fez referência à exclusão do mágico do mundo decorrente do uso do cálculo e da previsão, interrogando:

se todo este processo de desmagificação, prolongado durante milênios na cultura ocidental, se todo este 'progresso' em que a ciência se insere como elemento integrante e força propulsora, tem algum sentido que transcenda o puramente prático e técnico⁴⁷.

⁴⁵ H. BLAVATSKY, *A Voz do Silêncio*, p. 74.

⁴⁶ C. SPRETNAK, *The Spiritual Dynamic in Modern Art. Art History*, p. 56. Na sua obra encontra-se o desenvolvimento de métodos biológicos na agricultura, abordagens terapêuticas de *healthcare*, incluindo através da arte, a designada Eurytmia.

⁴⁷ M. WEBER, *O político e o cientista* (A ciência como vocação), p. 122.

Chegado ao final da conferência, deu a resposta à sua interrogação inicial, afirmando que, no seu entender:

O destino do nosso tempo, racionalizado e intelectualizado e, sobretudo, desmitificador do mundo, é que precisamente os valores últimos e mais sublimes desapareceram da vida pública e se retiraram, ou para o reino ultra-terreno da vida mística, ou para a fraternidade das relações imediatas dos indivíduos entre si.⁴⁸

Para Kandinsky, o desmoronamento a que a sociedade estaria condenada pela força do materialismo levaria as pessoas a se voltarem para o seu interior, nas suas palavras:

quando a religião, a ciência e a moral são sacudidas (esta última pela mão rude de Nietzsche), e os seus apoios exteriores ameaçam ruir, o homem afasta o seu olhar das contingências exteriores, e transporta-o para dentro de si mesmo⁴⁹.

Trata-se, pois, de uma procura espiritual interior, numa consciência da existência cósmica do ser humano que transpõe a sua mente ou racionalidade, em que o conhecimento se adquire pela comunicação da alma com o mundo espiritual de seres angélicos, mestres e guias espirituais, daí a ênfase que coloca nos ensinamentos da Teosofia, no entreabrir do caminho de uma nova direcção da humanidade para uma nova espiritualidade, defendendo:

Ainda que a tendência dos teosóficos para construir uma teoria e a sua alegria possam parecer prematuras à possibilidade de responderem ao imenso e eterno ponto de interrogação, e inspirar um certo cepticismo ao observador, este grande movimento espiritual é real. Mesmo sob esta forma, é um grito de libertação que tocará nos corações desesperados, dos que estão perdidos nas trevas e na noite. É uma mão salvadora que se estende e que lhes aponta o caminho.⁵⁰

Movendo-se no meio artístico, Kandinsky investiga pelos meios de observação ao seu alcance as artes do seu tempo, tendo presente, por um lado, a realidade retratada como imagem de uma época, como afirma – "*ai se reflete a sombria imagem do presente* [grifo nosso]" – e por outro, vislumbrando a objetivação das mudanças em germinação decorrente da "*grande viragem espiritual*", como a designa. Apesar dos sinais serem ainda tênues, Kandinsky considera-os promissores, como deixam antever as suas palavras, ao

⁴⁸ *Idem*, p. 150.

⁴⁹ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, p. 40.

⁵⁰ *Idem*, p. 40-41.

afirmar: – "*a grandeza deixa-se pressentir, ainda que sob a forma de um ponto minúsculo, que só uma ínfima minoria descobrirá e que a grande massa ignora*"⁵¹.

Através da observação das mudanças na literatura, teatro, música, pintura (impressionista) e dança, o artista encontra a tendência da *passagem do material para o espiritual*, como refere: "*Quando não se vê o objeto, mas apenas o seu nome, forma-se no cérebro do auditor uma representação abstrata, o objeto desmaterializado, que imediatamente desperta uma 'vibração' no coração*"⁵². Chega então à conclusão de que a palavra usada na literatura como imagem abstrata de objetos não só estimula a imaginação do leitor, como exerce uma comunicação em dois sentidos, um imediato e outro interior (no sentido de "*tocar a alma*"), encontrando aí o indicador das artes do futuro.

É justamente esta vontade de usar uma linguagem abstrata capaz de ser percebida pela alma do público, que levou Kandinsky a abandonar a pintura figurativa da realidade exterior, ou das formas racionalmente objetiváveis, tornando-se pioneiro na introdução de uma nova representação pictórica abstrata intimista e cosmológica, como afirma:

Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música, o consegue. Compreende-se, assim, que o artista se volte para ela e que se esforce por descobrir e aplicar processos similares. Daí a existência em pintura da atual procura de ritmo, da construção abstrata, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor.⁵³

Numa perspectiva hermética e à luz dos ensinamentos da espiritualidade da Nova Era, tratou-se da construção plástica numa linguagem pictórica de uma realidade cósmica, cuja percepção ou tomada de consciência por parte do público se dá pela

⁵¹ *Ibidem*, p. 40 grifo nosso.

⁵² *Ibidem*, p. 41. Kandinsky refere-se ao "teatro do futuro" e à "literatura do futuro" apoiado nas obras de Maeterlinck e Alfred Kubin (pp. 41-42). Na "música do futuro", apoia-se na obra de Arnold Schönberg (p. 44). Nas mudanças na pintura do seu tempo, dá o exemplo de alguns impressionistas, como refere: "todos estes artistas [Rossetti, Burne-Jones, Boecklin, Stuck e Segantini] procuram nas formas exteriores o conteúdo interior" (p.45). Por fim, considera a necessidade de se criar uma nova dança, a "dança do futuro", fundada no sentido interior do movimento como elemento principal (p. 106), que, como sabemos, veio a surgir no início da segunda metade do século XX nos EUA, a designada dança contemporânea.

⁵³ *Ibidem*, p. 50.

comunicação mística ou transcendental da alma, por isso remetendo ou projetando o ser para o seu interior e, desse modo, levando-o a tomar consciência de si próprio, do seu *self*, e através dele o seu lugar num mundo multidimensional, concepção que justamente encontramos na espiritualidade da Nova Era. De forma metafórica, Kandinsky afirma, que "*a nossa alma possui uma fenda que, quando se consegue tocar, lembra um valioso vaso descoberto nas profundidades da terra*" e, por isso, as potencialidades da pintura nesse desígnio, a que a sua *Necessidade Interior* o leva a desenvolver, como concluiu:

A vida espiritual, à qual a arte também pertence, sendo um dos seus mais poderosos agentes, traduz-se por um movimento complexo mas límpido, para cima e para a frente, e que se pode reduzir a um simples elemento. É o próprio movimento do conhecimento. Qualquer forma que adquira, conserva sempre o mesmo sentido profundo e a mesma finalidade⁵⁴.

Kandinsky compara a vida espiritual a um triângulo dividido em secções desiguais, com a menor e a mais aguda no cume, considerando que, o que no seu tempo é apenas compreensível para quem se situa no "*vértice mais alto, amanhã aparecerá à parte mais próxima com um sentido carregado de emoções e de novos significados*"⁵⁵. De fato, o artista tinha objetivos precisos para a pintura e o seu papel na sociedade como meio de representação do real, como refere:

O *essencial da linguagem* é a comunicação das ideias e dos sentimentos. Não se deveria adoptar uma atitude diferente face a uma obra de arte. Seríamos, assim, sensíveis ao seu efeito imediato e abstrato. Sem dúvida que, com o tempo, a expressão através dos meios exclusivamente artísticos tornar-se-á possível. A linguagem interior não terá necessidade de se servir da do mundo exterior que ainda nos permite, ao empregar a forma e a cor, aumentar ou enfraquecer o valor interior. O contraste pode ter um poder infinito. Mas deve permanecer no mesmo plano moral.⁵⁶

Kandinsky expõe de forma convicta as suas ideias, crenças e ideais sobre o papel de pintura na sociedade, ainda que esse fato lhe tenha trazido consequências penosas. A esse propósito, torna-se elucidativo o artigo publicado no periódico alemão *Das Kunstblatt*, em 1919, em que Kandinsky terá sido convidado a escrever na terceira

⁵⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 104.

pessoa acerca do seu papel inovador na concepção da arte abstrata, em que começa por relatar:

Ele foi progredindo com passos lógicos e precisos sobre o caminho que o levou à pintura pura, e, gradualmente, removeu objetos dos seus quadros... Durante os anos 1908-1911 ⁵⁷ ele ficou quase sozinho cercado por desprezo e ódio. Colegas, a imprensa, e o público chamaram-no de charlatão, impostor [*trickster*], ou louco... Em 1911 ele pintou o primeiro quadro abstrato, e em 1912 fez *inter alia* uma série de gravuras não-objetivas (*dry-point*)... A teoria de Kandinsky está baseada no princípio da "necessidade interior", a qual ele define como um princípio orientador em todos os domínios (*realms*) da vida espiritual. ⁵⁸

De fato, o esforço de Kandinsky em transmitir aos outros o seu processo criativo permitiu que a sua mensagem fosse chegando às gerações vindouras. Apesar de não se encontrar um enaltecimento da sua obra pelos artistas que deram origem ao movimento do expressionismo abstrato, incluindo por Mark Rothko - também objeto da presente pesquisa -, e do seu reconhecimento não lhe ter chegado em vida, fortemente marcada pelas duas grandes guerras do século XX, o seu legado, a sua obra artística inovadora entrou na história da pintura do séc. XX, e o seu nome figura hoje na lista dos grandes artistas da pintura ocidental.

Kandinsky tinha uma concepção utilitária da pintura na sociedade, como se tornam elucidativas as suas palavras: "A pintura é uma arte, e a arte, no seu conjunto, não é uma criação sem objetivos que se estilhace no vazio" [grifo nosso]. Pelo contrário, entendia ser *uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana (o movimento do triângulo)*", considerando ser *"a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que pode compreender"*, pois *"se a arte não está à altura desta tarefa, então nada pode preencher este vazio"*, concluindo: – *"Não existe poder que a possa substituir. É nas épocas em que a alma humana vive mais intensamente, que a arte se torna mais viva, porque elas compenetraram-se e aperfeiçoaram-se mutuamente"*⁵⁹.

Porém, estava ciente das dificuldades na passagem desta mensagem no seu tempo, embora otimista quanto ao futuro, como se tornam elucidativas as suas palavras:

⁵⁷ Neste período, o artista criou com quatro amigos a Associação dos Novos Artistas de Munique (NKVM), e conjuntamente trabalharam na organização de uma exposição, sendo que entre 1910 e finais de 1911 escreveu a obra "Do Espiritual na Arte". Em 1911, como refere, pintou o seu primeiro quadro abstrato, que intitulou *Composição IV*, óleo sobre tela, 159,5 x 250,5 cm (63 x 98 in), que pode ser visto no Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, em Dusseldorf.

⁵⁸ C. SPRETNAK, *The Spiritual Dynamic in Modern Art*, pp. 81-82.

⁵⁹ W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, pp. 114-115.

Nas épocas em que a alma está como que entorpecida pelas doutrinas materialistas, pela incredulidade e pelas tendências meramente utilitárias consequentes, nas épocas em que a alma é insignificante, vemos espalhar-se a opinião de que a arte realiza qualquer objetivo definido, mas que, sem objetivo algum, a arte apenas existe pela arte. Aqui o lado que liga a arte à alma encontra-se parcialmente anestesiado. Mas não tarda que chegue a desforra.⁶⁰

De fato, estas palavras de Kandinsky escritas há um século parecem ser esclarecedoras do atual estado da arte! Somos então levados a concluir que os escritos e a obra artística de Kandinsky constituem um sinal do prenúncio de uma nova concepção do real multidimensional da Humanidade, por isso uma realidade integradora ou unificadora do mundo das aparências e do mundo das ideias da alegoria platônica da caverna, concepção que encontramos na Teosofia do seu tempo e, décadas mais tarde, na espiritualidade do movimento da Nova Era.

A construção plástica da infinitude imanente em Rothko

Ao ler-se a obra escrita de Rothko, fica-se com a convicção de que o artista tinha inquietações filosóficas de natureza existencial, que imbricavam diretamente sua pintura e o que ela representava, enquanto espaço de linguagem e comunicação do real. Apesar de aprofundar as condições e meios da criação colocados ao dispor do artista, nomeadamente as possibilidades plásticas de representação, os meios e as técnicas existentes, encontramos uma procura insistente sobre a historicidade da representação do real na pintura que, em última análise, radica numa inquietação sob a sua própria orientação no processo criativo. Como refere: – "Todas as épocas têm que formar de alguma maneira a sua própria unidade à luz dos conhecimentos que possuem, de outro modo a vida não progrediria"⁶¹.

Rothko refletiu essencialmente sobre a pintura como *bela-arte*, e o papel que esta desempenha na compreensão da humanidade, distinguindo-a da pintura das artes decorativas ou aplicadas. Teceu também críticas a todos aqueles que defendem ou produzem uma pintura com ausência de objetivos, designando-a de *arte ineficaz*. Como vimos, mais recentemente Baudrillard apelida essa arte de *nula*, e anteriormente Kandinsky considerava-a *vazia*. Nas palavras de Rothko:

só se pode dizer que uma abstração não utilizou um conteúdo quando essa abstração não tem rigorosamente nada a dizer sobre nada. Aí podemos afirmar

⁶⁰ *Idem*, p. 115.

⁶¹ M. ROTHKO, *A realidade do artista*, p. 148, grifo nosso

que tanto o assunto [subject] quanto o conteúdo estão ausentes, como acontece na arte ineficaz.⁶²

Na sua análise, encontra-se uma preocupação não tanto com os materiais e os métodos utilizados no processo criativo, mas "as motivações e os objetivos da criação". Tanto quanto nos foi dado observar, essa sua inquietação está intimamente relacionada com a sua concepção de belo. Nas suas palavras:

A percepção do belo é, sem dúvida, uma experiência emocional. Essa exaltação é composta habitualmente de sentimentos, sensações e, no seu estado mais elevado, aprovação intelectual [...]. Reafirmando o seu caráter indefinível, poderíamos dizer que o belo se acomoda às exigências do espírito. A experiência do belo pode também ser um sinal de recepção do impulso criativo.⁶³

Como vemos, o belo em Rothko aproxima-se do belo hegeliano de inspiração platônica, enquanto conceito abstrato do plano espiritual, mas também da concepção kantiana de sublime, distinta do belo segundo este filósofo⁶⁴. Porém, ainda que retome o ideal platônico de beleza associada ao mundo das ideias, da imaginação, o *belo-sublime* em Rothko, produz exaltação ao transcender a dualidade do real, permitindo assim a compreensão de "*que o belo é também composto de dor, que o Bem tem que incluir o Mal, etc.*"⁶⁵.

O *belo-sublime* em Rothko, como o designamos, coloca-se então ao nível da "comunicabilidade da arte", e desse modo a complexidade com que se depara o artista, decorrente da sua vontade em querer implicar o público nessa experimentação, através dos recursos plásticos ao seu alcance. Considera então, que a beleza de uma obra artística transpõe os aspectos meramente técnicos (equilíbrio espacial, composição, etc.), que, em última análise, remetem para a contemplação passiva ou o deleite do belo, enquanto apelo à sensualidade e ao prazer. Ao seu invés, afigura-se-lhe como algo dinâmico, de modo a "*criar lugar para o ajuste entre prazer e dor na experiência do belo*"⁶⁶. Para Rothko, a reação do sujeito é então a constante, e os estímulos da obra de arte as variáveis que

⁶² *Ibidem*, p.183.

⁶³ *Idem*, pp. 151 e 153.

⁶⁴ I. KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, p. 47. A estética kantiana concilia os princípios platônicos com os aristotélicos, remetendo os platônicos para o sublime (ideal, apreendido pela razão, conhecimento), que cria espanto, infinitude e comporta prazer e dor; e os aristotélicos para o belo (apreensão pelos sentidos ou faculdade de imaginação) dirigido à contemplação do "sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer".

⁶⁵ M. ROTHKO, *A realidade do artista*, p. 167.

⁶⁶ *Idem*, p. 153.

contribuem para que as possamos considerar “belas”, e sobre os quais o artista precisa de dar evidências da sua arte, do seu talento, acrescentaríamos nós.

Rothko coloca então a experimentação do *belo-sublime* num plano em que a *"excitação pelo processo em si existe apenas enquanto promessa de fruição e, nesse sentido, participa na tensão sem promessa de equilíbrio final"*⁶⁷. Partindo então desse pressuposto dinâmico, Rothko remete a perfeição da obra para o protótipo ideal do belo, de abstração da beleza, tal como Platão. Mas, enquanto Platão dava uma conotação ética a esse ideal ao associá-lo ao bem, à verdade e ao imutável, Rothko coloca-o ao nível do *gênero*, *i.e.*, como representação abstrata, como se tornam elucidativas as suas palavras:

Ora, a perfeição é um ato sintético que a aparência não engloba, mas que é deixado à responsabilidade do homem. E entender esta noção de perfeição ao consentimento comum não a altera em nada — pois, mesmo que argumentemos que as noções gerais de belo ou de perfeição variam consoante as épocas, podemos muito simplesmente afirmar que todas elas contribuem para o gênero da perfeição, ou são a manifestação concreta desse gênero na sua natureza múltipla — tal como o indivíduo é a confirmação do gênero humano, mesmo nas suas aparências mais díspares e variadas⁶⁸.

Como vemos, a reflexão de Rothko sobre o belo na arte ou belas-artes dirige-se à procura de uma unidade plástica no caso da pintura, que implicasse o sujeito num processo de experimentação transcendental, de representação da totalidade do real, como denota a analogia que estabeleceu com o processo de criação, ao referir:

De novo como no caso de Deus, só podemos conhecer as suas manifestações através das obras, que, muito embora nunca revelem completamente a totalidade dessa abstração, simbolizam-na, manifestando diferentes faces suas nas obras de arte. Portanto, sentir o belo é participar na abstração através de um agente específico. Num certo sentido, isto é, um reflexo da infinitude do real⁶⁹.

Assim, para Rothko *"a pintura é, em si mesma, o veículo para a manifestação da continuidade plástica"*, afirmando que *"os objetos, ou separações, que conseguimos identificar quando analisamos uma pintura formam os vários membros deste organismo,*

⁶⁷ *Ibidem*, p. 169.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 156.

*através de cujas funções aquela manifestação consegue retratar o princípio da vida*⁷⁰. Partindo justamente deste pressuposto, o artista argumenta:

A existência de arte sem conteúdo é tão impossível quanto o é o conteúdo não refletir algum aspecto do meio envolvente [...]. Pode ser que a arte abstrata não utilize um conteúdo tão óbvio como o são um relato curioso ou os objetos que nos são familiares; ainda assim, terá que apelar à nossa experiência, de uma maneira ou de outra. Em vez de apelar ao nosso sentido do que nos é familiar, ela pura e simplesmente funciona noutra nível: apela à nossa experiência abstrata no que diz respeito às relações familiares existentes entre o espaço e as formas. E assim apresenta o seu próprio relato, pois qualquer relação implica um relato — não no sentido de uma história (que é apenas um relato de acções humanas), mas no sentido de uma narrativa filosófica que reúne todos os elementos relacionados, juntando-os para um único fim⁷¹.

A unidade ou totalidade da representação do real no espaço pictórico, e por consequência para o indivíduo marcado pela cultura ocidental, constituiu assim uma das inquietações de Rothko. Como refere ao longo da sua obra, o mito nas sociedades ditas primitivas, os mitos da sociedade politeísta helênica até a Filosofia começar a questionar o mundo sensível das aparências, e com isso a tangibilidade dos seus deuses, ou o mito cristão, criaram uma representação unitária do real, na qual o objetivo e o subjetivo ou sensível se conjugavam, realidade que encontra representada na pintura ocidental até o Renascimento, tal como foi anotado por Weber e Elkins (*cf.* respectivamente, notas 48 e 7).

Como afirma, "*Platão proclamava que as coisas não eram o que pareciam* [Alegoria da Caverna⁷²], *apesar de não ter concebido* a base física ou mecânica que servia de intermediário entre o parecer e o ser", acrescentando que o "Cristianismo aceitou a distinção platónica e incorporou-a num mito humano mítico. O Renascimento, é claro, rejeitou o Platonismo, juntamente com a concepção cristã do real, e cometeu o pecado cristão de tomar a aparência como realidade" [grifo nosso]⁷³. Deste modo, o autor concluiu que, até a Renascença⁷⁴, o mito dava totalidade à existência – a pintura não

⁷⁰ *Ibidem*, p. 179.

⁷¹ *Ibidem*, p. 182.

⁷² PLATÃO, *A República*, Livro VII, pp. 315-359.

⁷³ M. ROTHKO, *A realidade do artista*, p. 111.

⁷⁴ É curioso na análise de Rothko sobre as mudanças quinhentistas que deram lugar a uma nova interpretação do mundo, designado de Renascimento, o fato de considerar que o movimento da Reforma tenha levado às alterações na representação do mesmo na pintura, dada a condenação da adoração de figuras de representação sagrada. Este fato, afirma, "é, sem sombra de dúvida, muito

distinguiu o *mundo do real* do *mundo da fantasia* – e, conseqüentemente, a partir daí, perdeu-se a totalidade, ou, como o sociólogo Max Weber assinalou, o mundo ficou *desmitificado* e *desmagificado*, por isso *desencantado*, como já referimos (cf. nota 48), e a pintura refletiu essa nova realidade, nas palavras de Rothko: "*Do Renascimento em diante essa síntese já não existe. Os homens começaram a descobrir as discrepâncias entre o mundo das sensações e o mundo da objetividade, ao qual as sensações iam buscar os seus estímulos*"⁷⁵. Como vemos, segundo Rothko essa nova realidade teve implicações na produção artística, encontrando-se a partir do Renascimento a representação de uma fragmentação do espaço⁷⁶ e, conseqüentemente, da representação do real, com forte ênfase para a representação das aparências, a realidade objetivável da natureza, que designa de *pintura ilusória*. Daí que Rothko considere compreensível o fato de que a "*arte nunca mais, dali em diante, tenha conhecido a unidade da filosofia do espaço que é característica dos primitivos, dos gregos arcaicos e dos cristãos fervorosos*"⁷⁷.

Acrescenta ainda o pintor que desde Giotto a cor para os seus próprios fins sensuais e estruturais se foi deteriorando, pois, como refere, "*a perspectiva desalojou a utilização das qualidades orgânicas das cores, que antes tinham produzido, sozinhas, o efeito tátil do recuo e da progressão*", fato que, em sua opinião, teve como consequência a diminuição da coloração na pintura:

As cores podiam servir, com certo brilhantismo, para representar certa matéria local, mas tinham sempre que participar no cinzento geral da tonalidade [...] Alguns mestres antigos cobriam a tela depois dos trabalhos terminados com um verniz de uma só cor, para assim obter uma tonalidade cromática única.⁷⁸

Na sua argumentação, lembra então as tonalidades cinzenta e castanha das pinturas holandesas, inglesas e francesas, e no caso de Delacroix, que não tendo conseguido transpor esta situação, se limitou a usar os tons vermelhos de fundo, e a criar tonalidades mais sensuais e mais fortes. Segundo Rothko, essa limitação terá sido superada pelos

responsável pelo fato de os holandeses se terem virado para a arte de gênero, pois devem ter sentido esse purismo próprio do Antigo Testamento acerca da representação das coisas espirituais. Tal mudança constituiu um tipo específico de vandalismo na medida em que contribuiu grandemente para o declínio da grande arte clássica". *Idem*, p. 59.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 146.

⁷⁶ Entendido como a "principal manifestação plástica da concepção de real do artista. A categoria mais inclusiva da sua afirmação artística, e, podemos muito bem dizer que é a chave para o significado do quadro. Constitui uma profissão de fé, uma unidade *a priori*, face à qual todos os elementos plásticos estão num estado de subserviência". *Ibidem*, p. 147.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 147.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 108-109.

artistas florentinos, porventura por terem sentido a inadequação entre a representação pictórica e o uso apenas da perspectiva linear, ficando assim privados da presença do elemento sensual que eles sabiam por experiência ser um fator *sine qua non* da realização artística - nas suas palavras:

Por instinto ou sabedoria, compreenderam que, ao demonstrar tão só uma lei física, falhavam relativamente à finalidade última da arte, que consiste em reduzir essa lei aos termos da sensualidade humana mais profunda. [...] Miguel Ângelo conseguiu resolver o problema, e a ilusão da sensualidade teve que ser substituída pelo seu equivalente plástico imediato (figuras com a aparência de força muscular e energética), por isso uma substituição⁷⁹.

Porém, Rothko considera que só com Leonardo da Vinci (1452-1519) se deu a articulação dos novos conhecimentos da técnica com o elemento plástico, tendência que se veio a afirmar como a base do romantismo plástico segundo a sua opinião, o que o levou a concluir, que *"nos cinco séculos seguintes, esse artifício plástico serviria de base à expressão da subjetividade"*, pois, *"plasticamente, o 'impressionismo' da luz permitiu que se empurrasse o espaço para trás e que se conferisse alguma tutilidade à atmosfera intermédia"*⁸⁰, concluindo:

Podemos, então, afirmar que Leonardo e os venezianos desenvolveram um método graças ao qual o quadro, no seu todo, conservava a unidade, permitindo ao artista representar não apenas ilusões de objetos, mas também ilusões da própria tutilidade. A luz, portanto, é o instrumento da nova unidade.⁸¹

Ora, parece-nos que Leonardo terá dado, justamente, a resposta que Platão não terá dado à interrogação de Rothko: a luz é *a base física ou mecânica que servia de intermediário entre o parecer e o ser*, só que lhe faltava o mito para servir convictamente de elo unificador do real na pintura. Rothko não tinha como identificar este mito, pois ele ainda se encontrava pouco revelado no seu tempo, ainda que o tenha conseguido representar na sua criação plástica, como veremos mais adiante. Para isso, o artista precisou explorar outras dimensões plásticas, para que em articulação com a luz dotassem a construção plástica da objetividade e subjetividade unificadora do real, nomeadamente através da tutilidade, justamente por considerar que o tato é o sentido humano mais determinante na apreensão da matéria.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 97

⁸⁰ *Ibidem*, p. 98

⁸¹ *Ibidem*, p. 101

Na análise dos efeitos plásticos da luz na pintura barroca, o autor dá o exemplo de Rembrandt (1606-1669), pois, em sua opinião, o pintor "*conseguiu ampliar a emocionalidade humana, elevando-a até ao plano do emocionalismo universal*"⁸². Rothko refere ainda El Greco (1541-1614) na tradição da pintura veneziana renascentista e do maneirismo da Alta Renascença, e mais tarde o pintor romântico Delacroix (1798-1863), como exemplos de pintores que enfatizaram os valores do Humanismo, pois, como argumenta, "*conseguiram evocar plasticamente a emocionalidade da excitação impondo nuances cromáticas aos ritmos plásticos existentes e ao conteúdo, ainda que sem um mito que atribua um lugar simbólico a essa interação no enquadramento de uma unidade final contemporânea da obra de arte*", o que o leva a concluir: – "*na verdade, ambos exprimem o que é emocionalmente trágico por via das nuances da luz*"⁸³.

Segundo Rothko, entre os séculos XVI e meados do século XIX os pintores renascentistas, barrocos e românticos conseguiram, através da luz e da cor, aumentar a tatilidade plástica da pintura na representação do real, induzindo-lhe movimento, e, desse modo, expandiram a expressão dos sentimentos humanos e da própria emocionalidade que lhe está associada, incluindo o sensualismo ou voluptuosidade de que a pintura de Rubens (1577-1640) se tornou expoente máximo. Mas, segundo Rothko, só com o movimento impressionista na viragem do século XIX para o século XX vir-se-ia a assistir à introdução de novas concepções plásticas de aproximação à representação da totalidade do real na pintura.

Considera então que Cézanne, apesar de dar continuidade à tendência plástica do uso da luz como elemento portador do real visual (de que Leonardo foi pioneiro), e por isso o agente por via do qual o homem conhece o real no mundo das aparências (alegoria da caverna), constituiu um marco de mudança na pintura, introduzindo-lhe fatores novos. Segundo Rothko, esses vieram a determinar a orientação da pintura moderna, nomeadamente a relação dos objetos como construção plástica da totalidade, mas entendendo-os como abstrações, *i.e.*, ascendendo ao mundo das ideias, das representações mentais, como refere:

Cézanne não se interessava pela aparência dos detalhes dos objetos. A sua pintura era uma demonstração da nossa sensação, ou a percepção, da abstração

⁸² O autor avança com uma definição de "sentimento" como representação ilusória de um estado de alma, enquanto "sentimentalismo" associa à representação excessiva, logo banal, do sentimento. *Ibidem*, p. 104. Por exemplo, no teatro, refere que a iluminação é usada para estimular associações de piedade, alegria ou outras nuances da emoção. *Ibidem*, p. 109.

⁸³ O estilo dramático e expressivo da pintura de El Greco tornou-se inspiradora das vanguardas modernistas do século XX, em particular para os expressionistas e cubistas. Também Delacroix se terá tornado fonte de inspiração para as vanguardas modernistas, ao ter afirmado que "*...nem sempre a pintura precisa de um tema*". *Ibidem*, p. 107.

da verdadeira existência do peso dos objetos enquanto unidades. Isto era uma reação à dissolução da unidade de determinadas formas, tal como ela surgia no Impressionismo de Monet. Daí podermos dizer que a sua pintura mostra a abstração das diferenças de peso, pois só através da representação pictórica de sólidos relativos é que ele conseguia conferir uma corporização desse tipo aos detalhes. Em resultado disto, reduziu formas particulares a abstrações e foi assim que conseguiu transmitir melhor uma imagem nítida do relevo estrutural. E assim, de modo inusual, Cézanne indicou a direção em que a arte posteriormente havia de se desenvolver: no sentido de um equivalente plástico da noção platônica das ideias abstratas. Como também ele empregava a cor estruturalmente para reforçar a percepção que tinha da existência de cor, teve que descobrir a função estrutural da cor⁸⁴.

Rothko considera então que Cézanne, apesar se ter mantido um pintor impressionista⁸⁵ por reafirmar uma realidade visual do mundo, da realidade das coisas que nós aceitamos como reais na nossa experiência visual, serviu-se de fatores abstratos tendo por objetivo aumentar a sensação do mundo das aparências. Contudo, o autor considera que muitos dos seus seguidores utilizaram este uso plástico como fim e não como meio, nas suas palavras: *"Ora isto é o exato oposto daqueles que desenvolveram os métodos dele para provarem a participação da experiência nas generalizações do mundo das ideias"*⁸⁶.

Desse modo, Rothko acaba por concluir que, como o mundo das aparências é o mundo dos detalhes, as artes que não se ocuparam de nenhum mito nostálgico desde o Renascimento ocupam-se de detalhes, *i.e.*, o artista tenta transmitir o caráter geral a partir de coisas específicas que ele agora tem de usar como encarnação das suas concepções plásticas. Já para Cézanne, trata-se de *"ampliar as implicações que as suas impressões deixam no mundo da aparência – e ampliá-las até serem relevantes no mundo humano da sensualidade"*, concluindo:

E, neste esforço, a luz é o elo, pois é graças a ela que o artista faz com que as aparências que estimulam participem numa categoria geral da observação visual, e não só: é dentro dessa categoria que ele encontra o meio para simbolizar os sentimentos que nutre pelas aparências. Porque a luz permite que um novo

⁸⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁸⁵ Rothko refere que o impressionismo "continuou a integração do fator luz no quadro, e nessa perspectiva não abandonou os interesses que são os da pintura desde o fim do mito [...] o denominador comum que mantém a atmosfera resultante como fonte emocional do quadro. Inovaram ao mostrarem como este efeito podia ser conseguido sem usarem as tonalidades". *Ibidem*, p. 109.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 115.

fator, a que chamamos emocionalidade, substitua a sensualidade aberta do mitológico⁸⁷.

De fato, na pintura de Rothko, tal como na espiritualidade da Nova Era, a *Luz* é o elo de unidade do real. O artista explora ainda a emocionalidade humana e o movimento, reforçando a capacidade expressiva das suas criações plásticas, o que o terá levado a afirmar: "*Se você é movido apenas pelas relações de cores, você está faltando o ponto. Estou interessado em expressar as grandes emoções — tragédia, êxtase, desgraça*"⁸⁸.

Renascimento do elo perdido da unidade mítica do real

Os movimentos vanguardistas modernos no campo das artes utilizaram os recursos plásticos até então ao seu dispor, no caso da pintura, em particular, resultantes das inovações renascentistas e dos movimentos romântico e impressionista na representação das percepções captadas através do mundo das aparências, *i.e.*, uma abordagem empirista da interpretação do real na base da experimentação, recorrendo para o efeito aos métodos e conhecimento científico, tal como começamos por anotar.

Como é consensual, o estado da arte atual (ocidental, refira-se), resultou da perda da apreensão da totalidade do real, tal como na vida, após a desmitificação do mundo a partir do Renascimento, em que este se tornou desencantado, como afirmava o sociólogo Max Weber. Também, no final do século XX, a desilusão face às metanarrativas modernas do progresso científico e tecnológico, assim como às ideologias do materialismo histórico, deixaram um vazio sobre o futuro. É nesse contexto que a relativização da importância da unidade do real, enquanto problema teórico-filosófico na pintura e na arte em geral, se pode compreender - em nosso entender.

O debate em aberto no campo das artes em torno deste problema tem vindo a radicalizar-se desde o final do século XX. Em última instância, o estado da arte do debate radica justamente em saber o que atualmente é e o que não é arte. Os defensores da importância da procura da unidade plástica na construção estética consideraram que muito da produção artística atualmente legitimada pelas instituições que no campo detêm poder para isso se insere na categoria de uma pós-arte, de uma arte pela arte, falando mesmo no fim da arte. Já para os defensores das atuais tendências artísticas, esse problema não se coloca mais, pois não faz mais sentido limitar ou criar condicionantes estéticos ou de qualquer outra ordem à criação artística - tudo pode ser arte!

⁸⁷ *Ibidem*, p. 102

⁸⁸ Veja-se: MoMA, n.º 5/n.º22, 1950 (1949 no verso), óleo sobre tela, 297 x 272 cm; Os Murais na capela de Houston, espaço usado para meditações; e na Tate Gallery, Mural, secção 3, 1959, óleo sobre tela, 266,7 x 457,2 cm, e sala Mark Rothko.

O pano de fundo do debate, por vezes acérrimo, como ainda que de forma superficial aqui fomos dando conta, radica, justamente, nas diferentes interpretações ou concepções do real, ou "*diferenças de fé espacial*", como as designou Rothko, daí as suas ilações ao afirmar:

A arte moderna voltou a manifestar esta falta de unidade, como já se suspeitava, quando foi levada à sua conclusão lógica. Com o dadaísmo e o surrealismo produziu uma filosofia de cepticismo – essencialmente um cepticismo plástico. Não será em si mesma inútil essa pesquisa para alcançar a unidade última?, perguntam estes artistas modernos. Não será uma ilusão comparável aos milhares de outras crenças ilusórias que futilmente entretiveram a humanidade ao longo da sua história? E assim temos uma arte evoluída que, ironicamente e por capricho sádico e masoquista, se põe a misturar tipos de fé e crença discrepantes e antagônicos – que fazem expressamente troça dessa unidade maior e são os frutos amargos do ceticismo [...] Os que acham que o homem tem que acreditar numa unidade suprema para poder prosseguir minimamente enquanto indivíduo social irão, é evidente, rejeitar essa arte considerando-a anti-social. Os que negam que o homem possa procurar conforto em ilusões criadas por si próprio, defendê-la-ão.⁸⁹

Claramente situado entre os defensores da necessidade da apreensão de uma unidade para a existência individual e social da Humanidade, Rothko mais não faz do que procurar esse elo perdido na pintura para, como criador, como artista, o expressar. Com esse objetivo, Rothko empreende uma busca incessante nos meios plásticos capazes de lhe permitirem expressar uma totalidade plástica do real objetivo e subjetivo imanente ao espectador. Então, numa postura deontológica, visível na forma como faz referência aos artistas que o antecederam, por isso analisando o que já foi feito, significados, meios pictóricos e plásticos mobilizados, concluiu:

O estado de alma foi, em última instância, o fator subjetivo que, aliado à participação objetiva no universo da luz, produziu a nova unidade entre subjetivo e objetivo. E quando esta unidade assegurou uma generalização já suficientemente ampla para ser uma expressão abrangente da concepção de real do artista – ou seja, quando a mecânica objetiva do quadro criou um sentimento de infinitude que a remetia para uma ordem mecânica maior, e quando o sentimento do estado anímico atingiu as proporções da universalidade, do simbolismo (e já não da ilustração sentimental) – aí

⁸⁹ M. ROTHKO, *A realidade do artista*, p. 148.

tínhamos uma generalização mais ou menos equivalente, pelo menos, aos domínios da realidade mítica ⁹⁰.

Ora, é justamente essa criação plástica que tanto quanto nos é dado observar Rothko conseguiu materializar na sua obra artística, na sua pintura, só que lhe faltou a narrativa mítica unificadora.

Apontamento conclusivo

Pelos escritos que nos deixaram, quer Rothko quer Kandinsky estavam bem cientes das limitações existentes no tempo em que viveram, na compreensão das suas obras. Enquanto em Kandinsky se encontra uma fé otimista no futuro, em Rothko encontramos uma inquietação profunda, como deixam antever as suas palavras: “A procura de um mito revela uma insatisfação com verdades parciais e segmentadas, bem como um desejo de mergulhar na felicidade de uma unidade toda abrangente. Esta procura continua ainda, neste preciso momento”⁹¹.

Somos então levados a imaginar o quanto lhe deve ter sido angustiante a incapacidade de explicar as suas obras, pois, ao observá-las, terá certamente encontrado algo de magnânime, de *belo-sublime!* Como ele próprio estava ciente, o que os seus quadros expressavam era algo de mágico, transcendental, místico, e por isso mítico na sua revelação, daí os seus silêncios quando se tratava de fornecer explicações sobre as suas criações artísticas, como sugerem as suas palavras:

Há alturas em que o poeta ou o pintor tropeça numa metáfora que prognostica, para os mil anos seguintes, os próximos frutos da verdade. Todavia, como ele não pode formular essa profecia ou coincidência causal, diremos que se trata apenas de uma ebulição lírica. Talvez ele tenha suspeitado, através de algum meio obscuro, de como os corações se agitariam com a força nostálgica da ilusão e a tenha deixado entrar sorrateiramente na sua obra, mesmo sendo inteiramente estranha ao seu propósito⁹².

Essas palavras são reveladoras da surpresa que a obra criada suscita no criador, neste caso, no artista! Trata-se de algo imanente ao processo criativo, em que a obra final parece transcender o próprio criador, como encontramos no mito judaico-cristão, na

⁹⁰ *Idem*, p. 142.

⁹¹ *Ibidem*, p. 107.

⁹² *Ibidem*, p. 142, grifo nosso.

narrativa da criação em Gênesis: a história da criação dos céus e da terra - Deus, vendo toda a Sua obra, considerou-a muito boa⁹³.

Como vimos, o movimento da espiritualidade da Nova Era surgiu no final dos anos oitenta do século XX, ainda que subsidiário de ideais e crenças já conhecidas, por isso numa época que já não foi a de Rothko. Nos anos noventa assistiu-se à emergência da internet, e desde aí o *movimento* tem-se disseminado pelo mundo, tocando pessoas com diferentes heranças culturais e civilizacionais, etnias, grupos sociais, sendo, por isso, partilhada nos dias de hoje à escala global, e, nesse sentido, trata-se da primeira crença religiosa global, desterritorializada, sem *governança* e sem *profetas*. Ainda assim, podemos encontrar nas suas revelações uma narrativa mítica, mas de natureza abstrata, *i.e.*, que se funda numa espiritualidade assente numa visão quântica e cosmológica do real imanente, fato que transcende largamente as crenças religiosas tradicionais até então conhecidas.

Chegados a este ponto, somos então levados a concluir que a concepção em que assenta a espiritualidade da Nova Era restitui o *elo perdido* da unidade, ao introduzir um novo mito unificador do real, que, no debate em aberto no mundo das artes desde a Renascença no mundo Ocidental, precise-se, fornece suporte mítico à integração da objetividade e subjetividade no espaço pictórico plástico, transcendendo assim o parecer e o ser, ou o mundo das aparências e do real objetivo, *ainda que numa narrativa abstrata, quântica e cosmológica*, o que nos leva a afirmar de forma entusiástica, e por isso saindo dos espartilhos axiológicos da neutralidade científica tão atuante na sociologia, que no início do século XXI — *o mundo tornou-se de novo encantado, misterioso!*

Essa *revelação* pode bem ser a resposta às inquietações de Weber⁹⁴ na viragem do século XX, tal como anotamos na introdução deste artigo. De fato, na emergente espiritualidade da Nova Era, encontramos uma narrativa mítica da existência que nos aponta um *Caminho*. Comporta por isso, como em todos os mitos, uma nova profecia, ainda que sem profetas, reservando a cada um a procura interior no decurso do processo imanente de experimentação da vida, só que sem roteiro, pois - o caminho faz-se caminhando!

⁹³ Gênesis (2-4; 1-31).

⁹⁴ M. WEBER, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 136

Referências bibliográficas

BAAL-TESHUVA, J. *Rothko*. Colonia: Taschen, 2003.

BAUDRILLARD, J., *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*. Paris: Sens & Tonka, 2005.

BLAVATSKY, H. *A Voz do Silêncio*. Lisboa: Vega, 2015.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico* (3). Lisboa: Difel, 1994.

BRAGANÇA DE MIRANDA, J. *Envios. Uma experimentação filosófica na internet*. Lisboa: Nova Vega, 2008.

DELEUZE, G., *L'immanence: une vie ...* In *Philosophie* (1995): 47, 3-7.

DURKHEIM, É. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1912].

ELKINS, J. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. London: Routledge, 2004.

ESPINOSA, B. *Ética*, Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

GIDDENS, A., *Viver numa Sociedade Pós-Tradiciona*. In U. Beck, A. Giddens e S. Lash, *Modernização Reflexiva. Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno* (pp. 53-104). Oeiras: Celta, 2000.

HANEGRAAFF, W. J. *New Age religion and western culture. Esotericism in the mirror of secular thought*. New York: State University of New York Press, 1998.

HEELAS, P. e WOODHEAD, L. *The spiritual revolution. Why religion is giving way to spirituality*. London: Blackwell Publishing, 2005.

HOWARD, A. *This is Kandinsky*. London: Laurence King, 2015.

HUNT, S. J. *Alternative Religions: A Sociological Introduction* (2ed.). Guilford: Ashgate Publishing, 2004.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Edições 70, 1987.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Porto: Imprensa Nacional, 1997.

KUSPIT, D., Reconsidering the Spiritual in Art. In *Blackbird*, vol. 2, n.º 1 (2003): 1-13.

KUSPIT, D. *The End of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MARCUSE, H. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.

MARIVOET, S., A espiritualidade da Nova Era como fenômeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais. In *Actas do I Congresso Lusófono de Ciência das Religiões, – Simpósio Formas Religiosas do Movimento Espiritual na Nova Era*, 2015.

PERLMUTTER D. e KOPPMAN D. *Reclaiming the spiritual in art. Contemporary cross-cultural perspectives*. New York: SUNY Press, 1999.

PLATÃO *A República Livro, VII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

READ, H. *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Biblioteca Cosmos, 1946.

ROTHKO, M. *A realidade do artista*. Lisboa: Cotovia, 2007.

SEGAL, R. A. Jung's Psychologising of Religion. In: SEGAL, R. *Theorizing about myth*. Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1999, p. 69.

SERRA, R. *Vox Dei. Metáfora(s) da Espiritualidade*. Dissertação de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Pintura. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2013.

SPRETNAK, C. *The Spiritual Dynamic in Modern Art. Art History, 1800 to the Present*. New York: palgrave macmillan, 2014.

SUTCLIFFE, S. e BOWMAN, M. (eds.) *Beyond New Age: Exploring Alternative Spirituality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

SUTCLIFFE, S. e GILHUS, I. S. *New Age Spirituality: Rethinking Religion*. London: Routledge, 2014.

VIDAL, C. *Invisibilidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda Edições, 2015.

WEBER M. *O político e o cientista (A ciência como vocação)*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

Recebido: 08/10/2016

Aprovado: 10/11/2016