



---

## IX CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

### Portugal, território de territórios

---

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

---

**ESPACIALIDADES DO ESPIRITUAL NA PINTURA PÓS-MODERNA. CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DO TRANSCENDENTAL MÍSTICO NA LINGUAGEM PICTÓRICA DA OBRA DE ARTE**

---

MARIVOET, Salomé

Doutorada em Sociologia; CPES - Centro de Pesquisa e Estudos Sociais da FCEA-ULHT;  
smarivoet@ulusofona.pt

---



### Resumo

Em cada época e cultura, a arte representa uma visão do mundo, de apreensão do real objectivo e subjectivo, 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 facto 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, a técnica, 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 abstracta, quântica e cosmológica da espiritualidade da Nova Era.

### 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 postart emphasizes art for art, the technique, and the fragmentation of the real, which signaling the loss of existential meaning 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 cosmological.

Palavras-chave: Nova Era; Espiritualidade; Espaço; Linguagem; Arte.

Keywords: New Age; Spirituality; Space; Language; Art.

[COM0417]

## Introdução

Como Durkheim (2000 [1912]) e Weber (1990 [1905]) demonstraram, 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. Consequentemente, a representação pictórica da imaterialidade e intemporalidade da realidade mítica ou espiritual tem assumido diferentes reelaborações decorrentes dos contextos sociais e culturais em que emanam, determinadas, quer pelas crenças religiosas ou capacidade cognitiva de aceder ao espiritual divino, quer pelas condições sociais da produção artística, incluindo os recursos técnicos e plásticos acessíveis ao artista nas suas criações.

Como evidencia a realidade dos factos históricos, ainda que de forma não esperada, o sistema de crenças religiosas constitui uma alavanca poderosíssima na acção social, e também na representação do mundo ou do real. Ao contextualizar histórica e culturalmente a arte nas diferentes civilizações, Herbert Read (1946) 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. Mais recentemente, Dawn Perlmutter & Debra Koppman (1999) 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, evidenciam o estado da arte do que designam de *reemergence* do sagrado na nossa cultura. A partir de noções como 'pós-modernismo', 'religião' e 'espiritualidade', os contributos reunidos por estes autores podem constituir-se pontos de partida para novas teorizações.

Certamente, que o aprofundamento sociológico do espiritual na arte constitui um espaço de saber com enormes potencialidades para o conhecimento da realidade. Como afirmava Herbert Marcuse, "a verdade da arte reside no facto de o mundo, na realidade, ser tal como aparece na obra de arte." (2007, p. 11). Mas o autor reconhece-lhe ainda o poder transformador ou revolucionário, não pelo seu potencial político, 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 objectivos radicais e transcendentais de mudança".

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 mesmo tempo 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 fenómeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais, tal como tínhamos aprofundado em anterior investigação, se manifestaria na arte, e em particular na pintura.

### 1. Arte, sociedade e espiritualidade

Como não poderia deixar de acontecer, se as sociedades humana foram determinadas durante séculos pelas crenças religiosas, 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. Mas como refere James Elkins "alguma coisa aconteceu na Renascença. O significado da arte mudou, e pela primeira vez começou a ser possível fazer objectos 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." (2004, p. 7). 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 no conhecimento científico por si produzido na explicação da realidade.

Como afirma Donald Kuspit, pessoas espirituais são nos tempos presentes consideradas *naive*, e como a ironia se tornou o actual desiderato na arte contemporânea de modo a resgatar o materialismo dominante, se não se agir desse modo "*you're not in*" (2003, pp. 1 e 4). Ainda assim, haverá de ter presente, como

argumenta Howard Becker (2010 [1983]), p.197) em *Mundos da Arte*, que esta não está apenas confinada ao que designa de "profissionais integrados" (os que reproduzem a arte legitimada), continuando esta a ser produzida pelos "mavericks", os artistas populares e os *naïfs*. Porém, neste debate, a teoria de campo de Bourdieu (1994) permite-nos compreender melhor o que Kuspit nos quis dizer com a expressão "não estás dentro", pois o processo de deslegitimação da arte não é pacífico, nem está ausente de interesses e valores dominantes.

Na realidade, o que sugere a realidade dos factos, é que o *nomos* do campo das artes se encontra actualmente determinado por uma visão técnica e positivista, e por isso 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. A este propósito Jean Baudrillard ironiza com perspicácia, ao afirmar: – "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." (2005, p. 87).

Na procura de argumentos da emancipação da arte, podemos trazer ainda ao debate a tese de Carlos Vidal. Este autor defende que a partir do Impressionismo "nasce[u] o primado da opticalidade sobre a identificabilidade", processo que terá culminado segundo afirma, "na defesa da arte abstracta 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 invisibilidade (2015, p. 252). São pois abordagens desta 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." (2004, p. 28).

De facto, encontramos hoje na academia da arte um pendor técnico-científico que espartilha a criatividade, ao cristalizar uma visão tecnicista da realidade como chancela da criação artística. Por exemplo, Rui Serra, em *VOX DEI. Metáfora(s) da Espiritualidade*, propõe-se como afirma, "criar um conjunto de trabalhos cuja dimensão visual possa elevar a fruição dos espectadores a uma dimensão emocional e, se possível, também espiritual" (2013, p. 10), tendo mobilizado para o efeito o referencial mítico da Tradição numa construção plástica com forte pendor na técnica.

Como defende Kuspit, a tecnologia tornou-se a grande inspiradora da arte na actualidade, pois "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 vídeo." (2004, p. 105). Esta afirmação corrobora a tese, de que nos encontramos na era da técnica, como defendem Bragança e Cruz (2002), marcada pela sua determinação em larga escala nas mudanças em curso, e de forma não esperada, em particular nas ligações entre as pessoas e nas suas próprias vidas, com maior evidência depois do surgimento da internet em meados dos anos noventa. Decorrentemente, Bragança de Miranda encontra uma estética na experimentação da vida pelo elo da técnica, afigurando-se-lhe mesmo esta constituir-se o elemento unificador do real nas sociedades em rede na presente era da "*machina ex deus*" (2008, p. 86). Já no lado oposto à visão tecnicista temos a visão espiritualista de Wouten Hanegraaff, que ao observar as mudanças nas crenças religiosas no mundo ocidental, defende que a ciência da Nova Era "procura uma visão unificada do mundo que inclua a dimensão espiritual." (1998, p. 63).<sup>1</sup>

Que vivemos hoje numa sociedade marcada pela tecnologia não oferece questionamento, pois podemos senti-la todos os dias nas nossas vidas; que o real representado na arte se tornou cada vez mais determinado pela técnica, também não oferece dúvidas, basta observar as produções artísticas trazidas a público nas inúmeras exposições e instalações que vão tendo lugar nos museus e galerias um pouco por todo o lado. Porém, também não oferece qualquer dúvida, que no devir social confluem efeitos não esperados! É que a técnica é na sua essência um meio, mas na exaltação da inovação que 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.

Como tem vindo a ser consensual, o enfraquecimento no Ocidente das crenças religiosas a partir do Renascimento levou à fragmentação do real, numa visão científica e tecnológica do mundo da matéria em que habitamos que, conseqüentemente, se reflectiu nas artes e na vida em geral. Ora, se a arte tem o poder de se afastar do real imediato, e nesse sentido ser revolucionária ao projectar novas tendências, tal como Marcuse defendeu e nós concordamos, haverá pois que as procurar nas produções artísticas.

## **2. O Problema e a estratégia de investigação**

Dando resposta à nossa questão inicial, que pretendia saber se o real à luz da espiritualidade da Nova Era se encontraria de algum modo representado na pintura, procedemos a uma análise exploratória sobre o tema nas criações pictóricas dos artistas consagrados. Ressaltaram-nos então as obras escritas e artísticas de Kandinsky e Rothko, justamente por encontrarmos nas suas criações plásticas uma dimensão espiritual, ainda que sem o apelo à contemplação da representação estética de divindades antropomorfizadas ou acessíveis através de símbolos ou imagens metafóricas, como foi característico na Tradição pré-Renascentista ou na Esotérica (Howard, 2015; Baal-Teshuva, 2003)<sup>2</sup>.

Tanto quanto nos foi dado observar nas propostas plásticas dos dois artistas em análise, encontra-se a objectivação do espiritual enquanto *coisa viva*, *i.e.*, a obra de arte constitui-se como espaço de fruição, de experimentação do transcendental no plano da imanência, na acepção de Deleuze (1995), de vivência, de movimento para o desconhecido, o não revelado, por isso invisível mas ainda assim tangível. Neste contexto, definimos como objecto de estudo, aprofundar a compreensão de uma nova expressão do transcendental místico na pintura abstracta de Kandinsky e Rothko, marcada pela vontade dos artistas em implicar o público no envolvimento imanente com o objecto de arte, enquanto artefacto de comunicação do *self* com o espiritual atemporal, que a todos permeia. Como opções metodológicas, recorreremos à análise das obras escritas dos dois artistas (Kandinsky, 1987 [1912]; Rothko, 2007 [1970]), mobilizando quatro dimensões de análise, subdivididas em variáveis quando necessário<sup>3</sup>.

A escolha destes dois consagrados artistas do século XX para o aprofundamento do nosso objecto de estudo, tornou-se então incontornável, justamente pela ruptura inovadora que estabeleceram, ainda que com particularidades diferenciadas, e pelo facto de ambos nos terem deixado uma obra escrita sobre as suas concepções de arte, e em particular da pintura. Como veremos, os dois pintores inovaram ao plasmar nas suas criações plásticas uma nova concepção da unidade do real no espaço pictórico. Esta constatação, levou-nos a reformular o nosso objecto de estudo, pois no percurso da investigação há um ir e vir entre a teoria e a prática. 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), sinalizam as novas concepções do real associadas ao movimento espiritual da Nova Era.

## **3. A representação abstracta 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 abstractas. 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", acrescentando, "na arte tudo pertence aos domínios da sensibilidade, sobretudo nos seus começos", afirmando mesmo que, "de início, só através da sensibilidade se atinge a verdadeira arte", o que o leva a concluir que "é a intuição que dá a vida à criação", pois, como adverte, "mesmo que se parta das mais exactas proporções, dos pesos e das medidas mais precisos, nem o cálculo nem a dedução podem proporcionar um resultado justo" (Kandinsky, 1987 [1912], p. 76).

Como vemos, o artista enfatiza a intuição na criação artística, determinada por um sentir interior consciente que designa de *Necessidade Interior* ou *Voz Interior*<sup>4</sup>, nas suas palavras: – "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 " (Kandinsky, 1987 [1912], p. 76).

Se recuarmos no tempo, e nos situarmos no início do século passado, onde o 'credo' no positivismo facilmente etiquetava de superstição qualquer julgamento subjectivo baseado em sensações ou estados de alma, bem podemos imaginar as dificuldades enfrentadas pelo artista face à incompreensão das suas ideias pelas pessoas do seu tempo. Mas à luz de uma nova concepção espiritual introduzida pelo Movimento 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* se tratasse, e que foi realizada com uma enorme integridade intelectual e artística, que hoje se lhe reconhece.

Kandinsky (1987 [1912], p. 39) era não só conhecedor da obra de Helena Blavatsky (1832-1891), co-fundadora da Sociedade Teosófica, e da de Rudolf Steiner da respectiva secção alemã, como partilhava as mesmas crenças, daí as suas palavras: – "É desta época que data o grande movimento espiritual, cuja Sociedade Teosófica é hoje o resultado visível". O conhecimento Teosófico de Blavatsky, que segundo a própria lhe terá sido transmitido pelos seus guias e mestres, funda-se na síntese das verdades fundamentais que sempre presidiram a todos os sistemas religiosos, defendendo-os como a base da religião do futuro ou de uma Nova Era (Spretnak, 2014, p. 55).

Helena Blavatsky considerava que o espírito e a matéria são aspectos complementares da realidade infinita. A evolução metafísica seria então guiada pela lei da mudança de ciclos e, sendo a alma humana um reflexo do Espírito Universal, teria como fim último adquirir virtudes e sabedoria que lhe permitisse o regresso à Unidade, caminho percorrido ao longo de várias reencarnações de aprendizagem kármica (em consequência da acção de cada um). Em *A Voz do Silêncio*, uma tradução de Fernando Pessoa de fragmentos da obra de Blavatsky *O Livro dos Preceitos Áureos*, a mensagem é elucidada pela seguinte metáfora: – "Não separarás o teu ser do Ser, mas fundirás o oceano na gota de água, e a gota de água no oceano." (Blavatsky, 2015 [1889], p. 74).

De facto, a viragem para o século XX foi marcada 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. 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.

Max Weber, que também não acreditava no sonho da felicidade materialista (1990 [1905], p. 136), 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 Vocaçào*, fez referência à exclusão do mágico no mundo decorrente do uso do cálculo e da previsão, levantando a questão: – "Se todo este processo de desmagificação, prolongado durante milénios 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 técnico." (1979 [1919], p. 122). No final da conferência respondeu à questão 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." (Weber, 1979 [1919], p. 150).



Para Kandinsky, o desmoronamento a que a sociedade estaria condenada pela força do materialismo, levaria as pessoas a voltarem-se para o seu interior. Movendo-se no meio artístico, o autor 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 – "*aí se reflecte a sombria imagem do presente*" – e, por outro, vislumbrando a objectivação das mudanças em germinação decorrente da "*grande viragem espiritual*" (1987 [1912], p. 40 [grifo nosso]). Então, através da observação das mudanças na literatura, teatro, música, pintura (Impressionista) e dança, identifica a tendência da *passagem do material para o espiritual* (1987 [1912], p. 41). Chega então à conclusão, que a palavra usada na literatura como imagem abstracta de objectos, 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 abstracta, capaz de ser percebida pela alma do público, que levou Kandinsky a abandonar a pintura figurativa da realidade exterior, ou das formas racionalmente objectiváveis, tornando-se pioneiro na introdução de uma nova representação pictórica abstracta intimista e cosmológica, pois como argumentou: – "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 (...) daí, a existência em pintura da actual procura de ritmo, da construção abstracta, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor." (1987 [1912], p. 50).

O artista defende aqui uma construção plástica cuja linguagem pictórica remete para uma realidade cósmica, cuja percepção ou tomada de consciência por parte do público se dá pela comunicação mística ou transcendental da alma, por isso remetendo ou projectando 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, tal como encontramos nos ensinamentos da espiritualidade da Nova Era. Como vemos, o artista tinha objectivos precisos para a pintura, e o papel que esta desempenhava 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.*" (Kandinsky, 1987 [1912], p. 104).

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 objectivos que se estilhaça no vazio*" –, mas 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, como afirmava, "*se a arte não está à altura desta tarefa, então nada pode preencher este vazio. Não existe poder que a possa substituir.*" (1987 [1912], pp. 114-115 [grifo nosso]).

Somos então levados a concluir, que os escritos e a obra artística de Kandinsky constituem um sinal, um prenúncio de uma nova concepção do real multidimensional, por isso uma realidade integradora ou unificadora do mundo das aparências e do mundo das ideias da alegoria platónica da caverna <sup>5</sup>, concepção que encontramos na Teosofia do seu tempo, e décadas mais tarde no movimento espiritual da Nova Era, no final dos anos oitenta, fortemente globalizado com o surgimento da internet em meados dos anos noventa, embora já latente nos movimentos da designada contracultura, surgidos na segunda metade do séc. XX.

#### **4. A construção plástica da infinitude imanente em Rothko**

Ao ler-se a obra escrita de Rothko, fica-se com a convicção que o artista tinha inquietações filosóficas de natureza existencial, que imbricavam directamente na sua pintura e no que ela representava, enquanto espaço de linguagem e comunicação do real. 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, nas suas palavras: – "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." (2007 [1970], p. 148).

Rothko reflecte 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. Tece também críticas a todos aqueles que defendem ou produzem uma pintura com ausência de objectivos, designando-a de "arte ineficaz" (2007 [1970], p. 148). Como vimos, mais recentemente Baudrillard (2005, p. 87) apelida esta arte de "nula", e anteriormente Kandinsky (1987 [1912], p. 114) de "vazia". Aqui, o enfoque da sua análise não são tanto os materiais e os métodos utilizados no processo criativo, mas "as motivações e os objectivos da criação". Facto, que se encontra intimamente relacionado com a concepção de belo que defende, 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." (Rothko, 2007 [1970], pp. 151 e 153).

Como vemos, o belo em Rothko aproxima-se da definição hegeliano de inspiração platónica, enquanto conceito abstracto remetido para o plano espiritual, mas também da concepção de sublime kantiana<sup>6</sup>. Porém, o que poderíamos designar de *belo-sublime* em Rothko, apesar de retomar o ideal platónico de beleza associada ao mundo das ideias, 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." (2007 [1970], p. 167), por isso representa o real unificado ou a totalidade una. Deste modo, o *belo-sublime* torna-se um vector de "comunicabilidade da arte", daí a complexidade com que o artista se depara quando movido pela vontade de querer implicar o público na sua experimentação, usando para o efeito os recursos plásticos ao seu alcance.

Rothko considera então, que a beleza de uma obra artística transpõe os aspectos meramente técnicos (forma, cor, perspectiva, luz/sombra, equilíbrio espacial, etc.), que em última análise diríamos nós, remetem para a contemplação cirúrgica 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" (Rothko, 2007 [1970], p. 153). Para Rothko, a reacção do sujeito é então a constante, e os estímulos da obra de arte as variáveis que contribuem para que as possamos considerar de 'belas', e sobre os quais o artista precisa de dar evidências da sua arte, acrescentaríamos nós.

Como vemos, a reflexão de Rothko sobre o belo na arte, do *belo-sublime* como o designámos, ou das Belas-artes em geral, dirige-se à procura de uma unidade plástica na pintura que implique o sujeito num processo de experimentação transcendental, de representação da totalidade do real, como denota a analogia que estabelece com o processo de criação, quando refere:

*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 abstracção, simbolizam-na, manifestando diferentes faces suas nas obras de arte. Portanto, sentir o belo é participar na abstracção através de um agente específico. Num certo sentido, isto é, um reflexo da infinitude do real.* (Rothko, 2007 [1970], p. 156).

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 argumentou, "Platão proclamava que as coisas não eram o que pareciam [Alegoria da Caverna], apesar de não ter concebido *a base física ou mecânica que servia de intermediária 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." (2007 [1970], p. 111 [grifo nosso]).

Deste modo, o autor conclui que até à Renascença o mito dava totalidade à existência – a pintura não distinguia o *mundo do real* do *mundo da fantasia* –, sendo que a partir daí se terá perdido a totalidade, ou como Weber assinalou, o mundo ficou *desmitificado* e *desmagificado*, por isso *desencantado* (1979 [1919], p. 150). Esta nova realidade terá então tido implicações na produção artística, encontrando-se a partir do Renascimento a fragmentação do espaço na representação do real. Facto, que veio dar primazia à representação das aparências, a realidade objectivável da natureza, que Rothko designa de *pintura ilusória*, daí considerar compreensível o facto 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 Cristão fervorosos." (2007 [1970], p. 147).

Rothko (2007 [1970], p. 98) acrescenta ainda, que desde Giotto a cor para os seus próprios fins sensuais e estruturais se foi deteriorando, dada a descoberta da perspectiva, mas que, com Leonardo da Vinci (1452-1519), se terá dado a articulação dos novos conhecimentos da técnica com o elemento plástico – a luz. Justamente a resposta à interrogação que Rothko procurou em Platão e não encontrou, *i.e.*, a luz é a *base física ou mecânica que servia de intermediária entre o parecer e o ser*, só que lhe faltava o mito para servir convictamente de elo unificador do real na pintura, tal como o encontramos na espiritualidade da Nova Era, em que a Luz é tida como o Todo, o Uno, o Criador, Deus. Na realidade, Rothko não tinha como identificar este mito, pois ele ainda se encontrava pouco revelado no seu tempo, ainda que em nosso entender o tenha conseguido representar na sua criação artística, mas para isso precisou de explorar outras dimensões da pintura, para que em articulação com a luz, dotassem a construção plástica da objectividade e subjectividade unificadora do real, nomeadamente através da tactilidade e do movimento.

Para Rothko, Cézanne (1839-1906), apesar de dar continuidade à tendência plástica do uso da luz como elemento portador do real visual, 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 factores novos. Segundo Rothko, estes vieram a determinar a orientação da pintura moderna, nomeadamente a relação dos objectos como construção plástica da totalidade, mas entendendo-os como abstrações, *i.e.*, ascendendo ao mundo das ideias, das representações mentais. Deste modo, Rothko acaba por concluir que, como o mundo das aparências é o mundo dos pormenores, as artes que não se ocuparam de nenhum mito nostálgico desde o Renascimento ocupam-se de detalhes, *i.e.*, o artista tenta transmitir o carácter geral a partir de coisas específicas que ele necessita de usar como encarnação das suas concepções plásticas. Porém, como adverte, para Cézanne tratava-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 o 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 por essas aparências. Porque a luz permite que um novo factor, a que chamamos emocionalidade, substitua a sensualidade aberta do mitológico* (Rothko, 2007 [1970], p. 102).

Como vemos, tanto na pintura de Rothko 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: – "*If you are only moved by color relationships, you are missing the point. I am interested in expressing the big emotions - tragedy, ecstasy, doom.*"<sup>7</sup>.

## **Apontamento final**

O estado da arte actual (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, o que terá levado Weber a afirmar que o mundo se tornou desencantado. Também, no final do século XX, apesar dos entusiastas da técnica lhe

encontrarem virtualidades deslumbrantes em prol da felicidade humana, já hoje sentidas, e porventura ampliadas no amanhã com as inovações tecnológicas que ainda estão para vir, a desilusão face às metanarrativas modernas do progresso científico e tecnológico, e das ideologias do materialismo histórico abriram um vazio sobre o futuro. É neste contexto, que em nosso entender, a relativização da importância da unidade do real enquanto problema teórico-filosófico na pintura, e na arte em geral, se poderá compreender.

Como vimos, o debate 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 actualmente é e não é arte. Os defensores da importância da procura da unidade plástica na construção estética, consideram que muita da produção artística actualmente legitimada pelas instituições que detêm esse poder, se insere na categoria de uma pós-arte (Kuspit, 2004, p. 105), de uma arte pela arte, falando-se mesmo no fim da arte, ou como vimos, numa arte "vazia" (Kandinsky, 1987 [1912], p. 114), "nula" (Baudrillard, 2005, p. 87) ou "ineficaz" (Rothko, 2007 [1970], p. 148). Já para os defensores das actuais tendências artísticas, este 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, embora, como vimos, desde que obtenha a chancela de um curador 'consagrado' no campo, na acepção de Bourdieu (1994).

O pano de fundo do debate, por vezes acérrimo, como ainda que de forma superficial aqui demos conta, radica justamente nas diferentes interpretações ou concepções do real ou "diferenças de fé espacial", como as designa Rothko, daí as suas ilações ao afirmar: – "Os que acham que o homem tem que acreditar numa unidade suprema para poder prosseguir minimamente enquanto indivíduo social irão, é evidente, rejeitar esta arte considerando-a anti-social. Os que negam que o homem possa procurar conforto em ilusões criadas por si próprio, defendê-la-ão" (2007 [1970], p. 148).

Pelos escritos que nos deixaram, quer Rothko quer Kandinsky estavam bem cientes das limitações do seu tempo na compreensão das suas respectivas obras de arte. Mas, enquanto em Kandinsky se encontra uma fé optimista 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.*" (2007 [1970], p. 107 [grifo nosso]).

Como anotámos, 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, num tempo posterior aos das vidas dos dois pintores em análise. Nos anos noventa, assistiu-se à descoberta 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 abstracta, *i.e.*, que se funda numa espiritualidade assente numa visão quântica e cosmológica do real imanente, marcada pela democratização do acesso à *verdade formular*, na acepção de Giddens (2000, p. 62), e por isso que transcende largamente as crenças religiosas tradicionais até então conhecidas.

Somos então levados a concluir, que a emergente espiritualidade da Nova Era coloca o *elo* unificador da totalidade numa nova abordagem, num novo mito do real que, no debate em aberto no mundo das artes, permite que a objectividade e a subjectividade se integrem no espaço pictórico plástico, transcendendo assim o parecer e o ser, ou o mundo das aparências e o mundo das ideias, *ainda que numa narrativa abstracta, quântica e cosmológica*, o que nos leva a perspectivar, que no limiar do século XXI — *o mundo parece ter ficado de novo encantado, tornando-se assim de novo misterioso!* De facto, na emergente espiritualidade da Nova Era encontramos uma narrativa mítica da existência que aponta um *Caminho*. Comporta por isso como em todos os mitos, uma nova profecia, ainda que sem profetas, pois apela à procura interior no processo

imane da experimentação da vida de cada um, sem fornecer roteiros, pois o caminho faz-se caminhando, tal como encontramos materializado na pintura de Kandinsky e Rothko.

## Referências

- Baal-Teshuva, J. (2003). *Rothko*. Colonia: Taschen.
- Baudrillard, J. (2005). *Le complot de l'art. Illusion et désillusion esthétiques*. Paris: Sens & Tonka.
- Becker, H. S. (2010 [1983]). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Blavatsky, H. (2015 [1889]). *A Voz do Silêncio*. Lisboa: Vega, 2015.
- Bourdieu, P. (1994). *O Poder Simbólico* (3). Lisboa: Difel.
- Deleuze, G. (1995). *L'immanence: une vie ...* In *Philosophie*: 47, 3-7.
- Durkheim, É. (2000 [1912]). *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Elkins, J. (2004). *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. London: Routledge.
- Giddens, A. (2000). “Viver numa Sociedade Pós-Tradicional”. In U. Beck, A. Giddens & S. Lash, *Modernização Reflexiva. Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno* (pp. 53-104). Oeiras: Celta.
- Guerriero, S. (2015). “A Nova Era em São Paulo: Questionamentos sobre o conceito de Religião”. In *Anais do I Congresso Lusófono de Ciência das Religiões – Simpósio Formas Religiosas do Movimento Espiritual na Nova Era* (pp. 25-38). Vol. XVI. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Hanegraaff, W. J. (1998). *New Age religion and western culture. Esotericism in the mirror of secular thought*. New York: State University of New York Press.
- Heelas, P. (1996). *The New Age Movement: The Celebration of the Self and the Sacralization of Modernity*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Heelas, P. & Woodhead, L. (2005). *The spiritual revolution. Why religion is giving way to spirituality*. London: Blackwell Publishing.
- Howard, A. (2015). *This is Kandinsky*. London: Laurence King.
- Hunt, S. J. (2004). *Alternative Religions: A Sociological Introduction* (2ed.). Guilford: Ashgate Publishing, 2004.
- Kandinsky, W. (1987 [1912]). *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Kant, I. (1995 [1790]). *Crítica da faculdade do juízo* (2.ª ed). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Kuspit, D. (2003). *Reconsidering the Spiritual in Art*. In *Blackbird*, vol. 2, n.º 1: 1-13.
- Kuspit, D. (2004). *The End of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marcuse, H. (2007). *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Marivoet, S. (2015). “A espiritualidade da Nova Era como fenómeno religioso emergente das sociedades contemporâneas reflexivas e pós-tradicionais”. In *Anais do I Congresso Lusófono de Ciência das Religiões – Simpósio Formas Religiosas do Movimento Espiritual na Nova Era* (pp. 6-24). Vol. XVI. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Miranda, J. (2008). *Envios. Uma experimentação filosófica na internet*. Lisboa: Nova Vega.

- Miranda, J. & Cruz, M. (org.) (2002). *Crítica das Ligações na Era da Técnica, Ligações\_Links\_Liasions*. Lisboa: Tropismos.
- Perlmutter, D. & Koppman, D. (1999). *Reclaiming the spiritual in art. Contemporary cross-cultural perspectives*. New York: SUNY Press.
- Platão (2001 [séc. IV aC]). *A República, Livro VII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rothko, M. (2007 [1970]). *A realidade do artista*. Lisboa: Cotovia.
- Read, H. (1946). *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Biblioteca Cosmos.
- Serra, R. (2013). *Vox Dei. Metáfora(s) da Espiritualidade*. Dissertação de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Pintura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Spretnak, C. (2014). *The Spiritual Dynamic in Modern Art. Art History, 1800 to the Present*. New York: palgrave macmillan.
- Sutcliffe, S. & Bowman, M. (eds.) (2000). *Beyond New Age: Exploring Alternative Spirituality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sutcliffe, S. & Gilhus, I. S. (2014). *New Age Spirituality: Rethinking Religion*. London: Routledge.
- Vidal, C. (2015). *Invisibilidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda Edições.
- Weber, M. (1979 [1919]). *O político e o cientista (A ciência como vocação)*. Lisboa: Editorial Presença.
- Weber, M. (1990 [1905]). *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença.

---

<sup>1</sup> Sobre o movimento espiritual da Nova Era veja-se: Heelas, 1996; Hanegraaff, 1998; Sutcliffe & Bowman, 2000; Hunt, 2004; Heelas & Woodhead, 2005; Sutcliffe & Gilhus, 2014; Marivoet, 2015; Guerriero, 2015.

<sup>2</sup> Ambos de origem russa, embora Rothko de ascendência judia.

<sup>3</sup> Dimensões da análise documental: – 1) O sentido do artista (1.1. O objectivo 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).

<sup>4</sup> Para Kandinsky (1987 [1912], p. 73-76), 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 segunda para as tendências do seu tempo, e a terceira para a especificidade da arte, para o que lhe é próprio.

<sup>5</sup> No Livro VII da obra de Platão (2001 [séc. IV aC], pp. 315-359): – *A República*.

<sup>6</sup> A estética kantiana concilia os princípios platónicos e os aristotélicos, remetendo os primeiros para a sua noção de sublime (ideal apreendido pela razão, conhecimento), que cria espanto, infinitude, e comporta prazer e dor; e os segundos para a sua noção de belo (apreensão pelos sentidos ou faculdade de imaginação), dirigido à contemplação do "sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer" (Kant, 1995 [1790], p. 47).

<sup>7</sup> MoMA, n.º 5/n.º22, 1950 (1949 no verso), óleo sobre tela, 297 x 272 cm; Veja-se também 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.