

A evocação do mistério pela figuração do vazio na pintura ocidental

Etienne Alfred Higuete*

RESUMO

Ao tentar alcançar a contemplação do mistério divino, o místico procura libertar-se da representação das imagens na consciência, deixando apenas subsistir a representação do vazio como figuração do mistério. Como fica isso na arte pictórica? O vazio é geralmente representado plasticamente pela cor pura, livre de toda forma, cor pura que culmina no branco. Assim procedeu Casimir Malevitch, no começo do século XX, quando tentou pintar uma espécie de representação original do Absoluto, vazia de toda determinação, como na série “Branco sobre branco”. Essa experiência ilumina de certo modo o Mistério cristão da Ressurreição do Deus-Homem, no episódio do sepulcro vazio. A experiência do vazio é um convite a viver segundo dois mundos, um visível, aqui embaixo, o outro invisível, no além, segundo a lógica da Encarnação. Encontramos essa função do vazio representado pela cor branca na Ressurreição do retábulo de Issenheim, de Matthias Grünewald, e no afresco da Anunciação de Fra Angelico. O branco permite ao pintor *virtualizar* um mistério que ele se sabe incapaz de representar. Do seu lado, Paul Tillich encontra na arte do século XX a presença de um “vazio sagrado”, através da qual se manifesta o que nos toca de modo incondicionado, ou um *Ultimate Concern*. Além de Jean-Jacques Wunenburger, que fornece a base das minhas reflexões, incluí comentários inspirados em Yves-Alain Bois, Andréi Nakov, Guitemie Maldonado, Georges Didi-Huberman, Michel Henry, Jean-Luc Nancy, Paul Tillich e John Dillenberger.

Palavras-chave: pintura, mistério; vazio; branco; abstração; *Ultimate Concern*.

* Doutor em Ciências teológicas e religiosas. Professor aposentado do PPGCR da Universidade Metodista de São Paulo. Presidente da Associação Paul Tillich do Brasil.

The evocação of mystery by the figuration of emptiness in western painting

ABSTRACT

In trying to achieve the contemplation of the divine mystery, the mystic seeks to free himself from the representation of images in consciousness, leaving only the representation of emptiness as a figuration of the mystery. How does that look in pictorial art? The emptiness is usually represented plastically by the pure color, free of all form, pure color that culminates in white. So did Casimir Malevitch, at the beginning of the 20th century, when he tried to paint a kind of original representation of the Absolute, empty of all determination, as in the series “White on White”. This experience illuminates in a certain way the Christian Mystery of the Resurrection of the God-Man in the episode of the empty tomb. The experience of emptiness is an invitation to live according to two worlds, one visible, down here, the other invisible, in the beyond, according to the logic of the Incarnation. We find this function of the emptiness represented by the white color in the Resurrection of Matthias Gruenwald’s Altarpiece of Issenheim and in the fresco of the Annunciation of Fra Angelico. White allows the painter to *virtualize* a mystery he knows himself unable to represent. On his side, Paul Tillich finds in the art of the twentieth century the presence of a “sacred emptiness”, through which manifests what touches us in an unconditioned way, or *an Ultimate Concern*. In addition to Jean-Jacques Wunenburger, who provides the basis of my reflections, I include comments inspired by Yves-Alain Bois, Andréi Nakov, Guitemie Maldonado, Georges Didi-Huberman, Michel Henry, Jean-Luc Nancy, Paul Tillich, and John Dillenberger.

Keywords: painting; mystery; empty; white; abstraction; *Ultimate Concern*.

No seu livro sobre “A vida das imagens”, Jean-Jacques Wunenburger dedica um capítulo à imaginação do vazio (p. 163-174). Segundo o nosso autor, ao tentar alcançar a contemplação do mistério divino, o místico procura libertar-se da representação das imagens na consciência, deixando apenas subsistir a representação do vazio como figuração do mistério. Trata-se de alcançar uma espécie de estado interior de vacuidade, que não seria mais fixado em nenhum conteúdo determinado. Esse trabalho de “des-criação” de si mesmo aparece essencialmente

nos fenômenos místicos, quando se quer alcançar a pura contemplação divina. Esse vazio psíquico pode ser atingido por um trabalho paradoxal de “desimaginação”. Assim, Mestre Eckhart convida a alma a livrar-se de todas as imagens formadas nela, para alcançar uma espécie de estado ascético e extático de vazio.

De fato, o vácuo tornou-se uma categoria da interpretação do real, presente nas mais antigas teologias e cosmologias. As hermenêuticas das origens colocam no princípio um vazio, a partir do qual apareceu a organização material do universo. Mas o vazio cosmogônico não é verdadeiramente um não ser, nem para a ciência nem para a teologia. O vazio designa então a imagem de um mundo em gestação, ainda virtual, cuja criação será apenas uma atualização no múltiplo e no visível. “A emanção da luz, que dá à extensão a sua realidade (o que identifica o vazio com a escuridão) faz do vazio algo e do que não era ainda, o que é (BENOIST, 1981, p. 80). “

A imagem do vazio só pode ser elaborada a partir de uma imagem prévia do cheio, da presença do Ser, da doação de uma coisa, que condicionam precisamente o próprio ato da representação. O espírito só pode ter uma experiência do vazio quando opera o esvaziamento do próprio ser das coisas. Aliás, toda representação já é imagem na ausência da coisa representada. A imagem só surge lá onde o ser mesmo das coisas se retrai, se dobra, perde consistência e presença.

Pode-se começar com um trabalho de desmaterialização ou desencarnação contínua e crescente dos dados sensíveis, presentes ou fictícios. Trata-se de usar o que G. Bachelard chama de imaginação ascensional, aérea, que valoriza no objeto a leveza, o livrando do que constitui o peso dos corpos terrestres. O mundo aéreo torna-se a maior aproximação do vazio e o céu o mundo mais próximo do vazio. Pode-se também desmaterializar as coisas ao penetrar no seu interior para esvaziá-las, a partir de um espaço cavado nelas, chegando assim ao seu centro. A extração que libera o vazio pode também suscitar uma espera perante um buraco sem fundo, um abismo, quando o vazio desvela a possibilidade de um “sem fundo”. Em suma, o vazio apresenta-se geralmente mais como um resultado que como um ponto de partida, o resultado da transformação de uma presença plena, de uma doação de ser.

Há diversas maneiras de tentar esvaziar as imagens de todo conteúdo, mas a imagem, sendo representação, nunca pode esvaziar-se de toda determinação. É que a própria imagem do vazio absoluto, da ausência total de realidade, é irrepresentável em si mesma. O vazio corresponde apenas a imagens relativas, de uma tendência ao vazio, ou de um vazio aproximado, mas não absoluto. O espírito não pode criar uma imagem da ausência total de realidade. Sobra sempre um *lugar*, um vazio delimitado por contornos precisos, isto é, uma espécie de *coisa*. Por isso, o vazio é geralmente representado plasticamente pela cor pura, livre de toda forma, cor pura que culmina no branco. A brancura torna-se assim a imagem analógica mais adequada do nada. Aí se encontra uma das significações da busca artística dos suprematistas russos, no começo do século XX, quando tentaram pintar uma passagem ao limite, uma espécie de representação original do Absoluto, vazia de toda determinação.

Assim, para Malevitch: “O quadrado branco, além do movimento puramente econômico da forma de toda a sua nova construção do mundo branca, aparece ainda como ação pura considerada como sendo conhecimento de si na perfeição puramente utilitária do ‘homem universal’ (MALEVITCH, 1920 *apud* BRUN, 1979, p. 167).” Jean Brun comenta esse texto: “O quadrado branco sobre fundo branco é como a aurora do desvelamento do Ser subindo lentamente desde o fundo do seu abismo; mergulhar no branco é imergir-se no infinito” (ID., *IBID.*; Cf. WUNENBURGER, 2002, p. 163-170; Cf. HIGUET, 2015, p. 57-58).

Nascido em Kiev em 1878 numa família de origem polonesa, Kasimir Malevitch (1878-1935) parte para Moscou em 1902, onde recebe os primeiros rudimentos de educação artística, enquanto participa ativamente da revolução fracassada de 1905. Até 1913, suas obras carregam a marca da sua aprendizagem dos códigos da vanguarda europeia: simbolismo, impressionismo, *art nouveau*, neoimpressionismo, arte Nabi, Cézanne, fauvismo, cubismo, primitivismo, futurismo. Malevitch descobre, então, que um quadro não pode ser um “pedaço de natureza”, mas um conjunto de signos arbitrários articulados se-

gundo uma gramática específica. O signo pictural não se define mais pela relação com o seu referente, mas por um jogo de oposições internas ao conjunto do qual participa. Daí, deve ser possível isolar os signos “puros”, que aboliriam ao mesmo tempo a oposição entre forma e conteúdo, que está no fundamento da estética clássica e da pintura figurativa.

Para Malevitch, deve-se procurar o sentido além do que é representado. Podemos notar no itinerário dele um afastamento progressivo da representação realista do mundo. Primeiro, suas telas se compõem apenas de formas geométricas simples e coloridas flutuando num espaço branco. Em seguida, Malevitch chega à ideia de que a própria superfície do quadro constitui o grau zero da pintura. É a base do suprematismo, que surge na exposição *Última exposição futurista:0,10* em São Petersburgo, em 1915. Uma nova forma de pensamento se traduz na pintura por formas não objetivas, liberadas de todo vínculo representativo ou simbólico.

Vários críticos consideram o *Quadrado negro*, apresentado nessa exposição, como um ícone apofático – « revelação negativa do que é, manifestação do que não aparece (J.-C. Marcadé). » A partir daí, o pano de fundo do suprematismo seria a teologia negativa, cujos mistérios se revelam « na treva mais que luminosa do silêncio », uma treva que brilha com a mais fulgurante luz, « permanecendo, contudo, perfeitamente intangível e perfeitamente invisível ». Os mistérios da teologia negativa se revelam « na Treva mais que luminosa do silêncio, uma Treva que « deixa brilhar a mais fulgurante luz », ao passo que ela mesma « fica perfeitamente intangível e invisível ». A respeito dessa treva, Dionísio Areopagita diz que « ela enche com esplendores mais belas que a beleza, as inteligências que sabem fechar os olhos (NAKOV, 2022). »



K. Malevitch : Quadrado negro sobre fundo branco (1915) – Galeria Tretyakov, Moscou.
Óleo sobre tela, 79,5 cm X 79,5 cm
Acesso Wikipédia Commons, 22 de julho de 2022.

Na exposição suprematista de 1918, ele leva ao extremo a economia de meios : na tela *Branco sobre branco* , apenas as nuances de branco e as variações do toque permitem distinguir uma forma na tela, frente à qual o espectador realiza uma experiência tão visual quanto espiritual, e até mística : a experiência do vazio e do absoluto. Malevitch procura definir, não a abolição da oposição figura/fundo, mas o seu grau zero: o branco sobre branco, porque contém teoricamente em si todas as cores do espectro.

Malévitch estigmatiza, então, a « via figurativa » e preconiza uma « filosofia da criação pictural que alcança o sem-objeto ou o absoluto ». Em 1919, apresenta em Moscou uma série de obras brancas, entre

outras o famoso *Quadrado branco sobre fundo branco*, que, apesar do título, deixa claramente aparecer um quadrado. De um branco frio, levemente azulado, o quadrado se distingue do fundo, também branco, mas, mais quente, tingido com um pouquinho de ocre. No catálogo da exposição, ele não esconde o seu entusiasmo : « Furei o abajur das limitações coloridas, saí no branco, navegai comigo, camaradas aviadores, no abismo, estabeleci os semáforas do suprematismo. Venci a dobra do céu colorido após tê-la arrancada, coloquei as cores no saco assim formado e o fechei com um nó. Navegai ; o abismo branco, o infinito estão na nossa frente ».

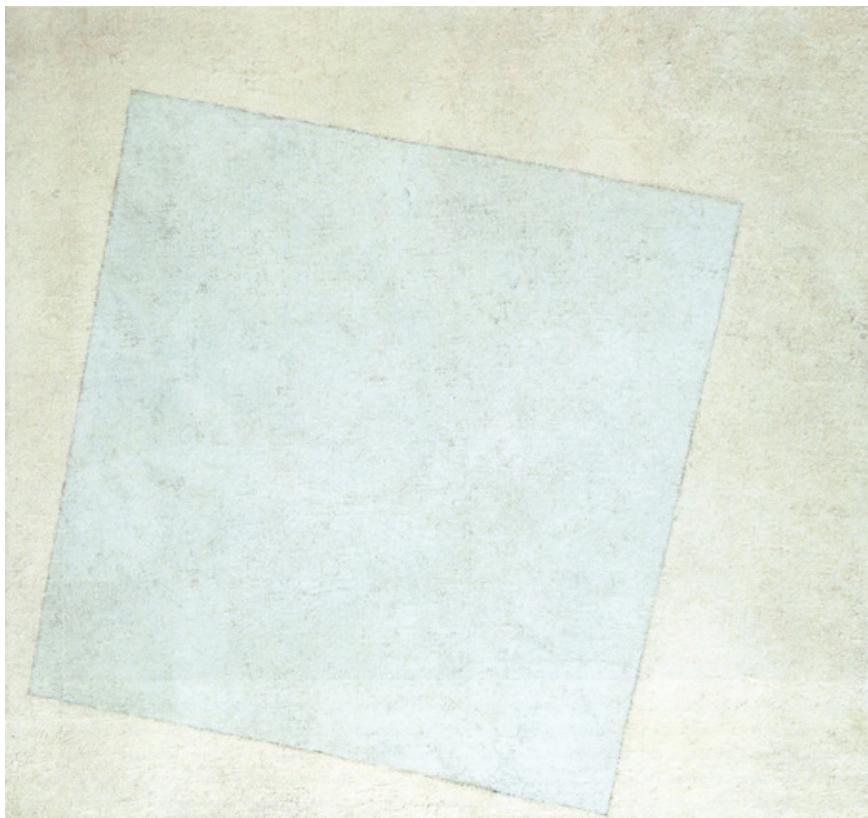
Ao contrário dos seus antigos discípulos, que se tornaram materialistas e construtivistas, Malevitch persiste na procura de uma simbólica da cor não objetiva (pura). Ele vai dar às suas telas uma significação metafísica da cor pura e do infinito do branco (fronteira espiritual indeterminável por excelência), cor limite, cor infinita. No texto *Criação não objetiva e suprematismo* (1919), o seu misticismo assume dimensões panteístas. Sua argumentação espiritualista se amplifica e leva o suprematismo ao campo de uma simbólica místico-religiosa, que se afirma em 1920 numa série de quadros nos quais a cruz reencontra o seu valor de símbolo religioso. Para Malevitch, a monocromia anuncia o fim da pintura. Na sua coletânea *O suprematismo, 34 desenhos* (1920), Malevitch afirma : « Há muito tempo que a pintura esgotou o seu tempo, e o próprio pintor é um preconceito do passado. »



K.Malevitch Cruz : cruz negra sobre oval vermelho (cerca 1921-27).
Óleo sobre tela, 100 cm × 60 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. <https://www.amazon.fr/Malevich-Reproduction-Beaux-arts>. Acesso em 22/07/2022.

A dimensão religiosa se confirma num ensaio publicado em 1922, *Deus não está destronado. A arte, a igreja, a fábrica*, no qual podemos ler : « O ser humano dividiu sua vida em três vias : espiritual (religiosa), científica (a fábrica) e a arte. O que designam essas vias ? Elas designam a perfeição, é por elas que o ser humano se move, que ele move o seu eu como princípio perfeito na direção da representatividade final, isto é, a direção do absoluto ; são três vias pelas quais o ser humano se dirige para Deus ». Numa estrutura trinitária que não deixa de lembrar a divisão espiritual do cristianismo (pai, filho, espírito), Malevitch afirma o estímulo da força da subjetividade, que se recusa a se submeter ao julgamento da razão. Nesse sistema do ilimitado, o « ser humano é cosmos e Hércules ». Apesar dos seus esforços para atender às exigências materialistas da nova sociedade comunista, Malevitch continuará sendo, até o fim da vida, um pensador espiritualista e até místico, o que o levará à condenação social. (Cf. BOIS, NAKOL, MALDONADO, 2002)

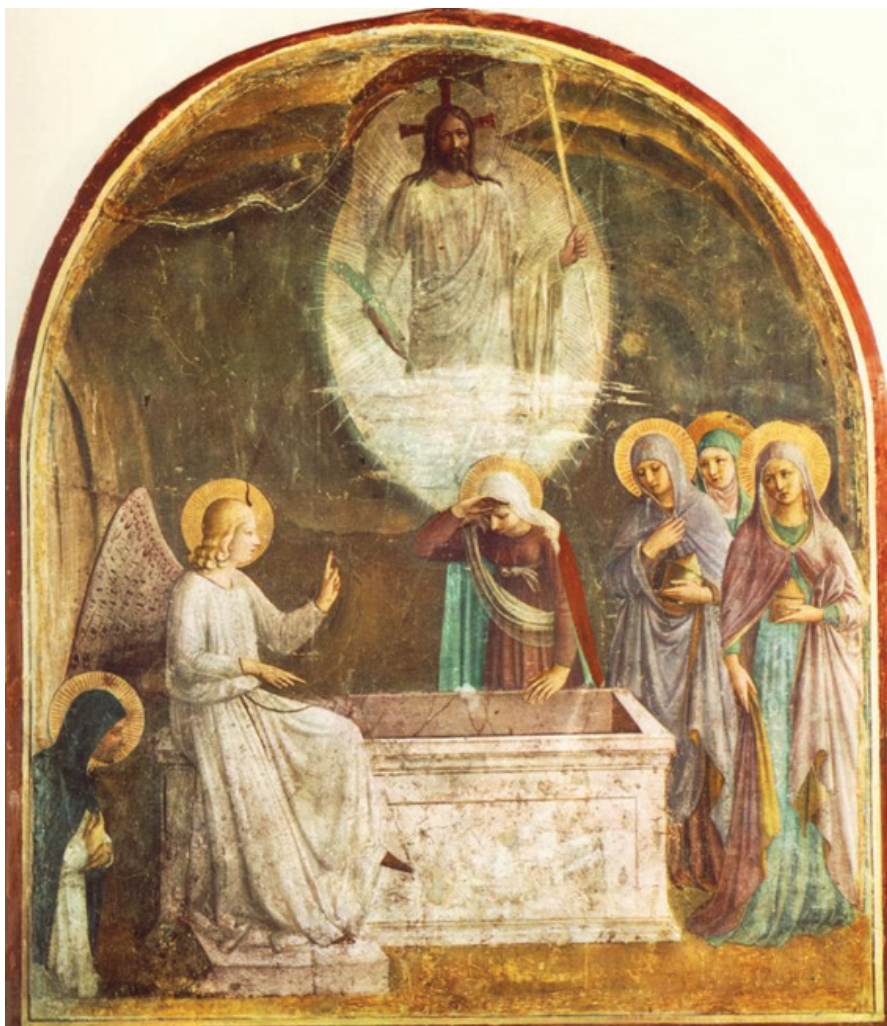
Graças ao vazio, o sujeito consegue distanciar-se do ser onipresente e sufocante, sem, contudo, negar o real. Essa experiência ilumina de certo modo o Mistério cristão da ressurreição do Deus-Homem, no episódio do sepulcro vazio. A estupefação dos discípulos do Cristo, quando descobrem, na manhã da Páscoa, o desaparecimento do corpo do Cristo, pode ser lida simbolicamente como convite a passar do mundo visível, ao qual se limitam ainda os seus espíritos, para outro mundo invisível, sobrenatural, onde devem se desenrolar doravante os acontecimentos da salvação da humanidade. O cristianismo liga a experiência do vazio (o desaparecimento do Deus-Homem) a uma conversão psíquica que deve levar o crente a mudar de identidade, a viver segundo dois mundos, um aqui embaixo, o outro no além. Podemos ver uma ilustração desta função do vazio na cena da Ressurreição de Fra Angelico no convento San Marco de Florença ou de Grünewald pertencendo ao Retábulo de Issenheim no museu de Colmar (França) (WUNENBURGER, 2002, p. 171-174).



K. Malevitch : Quadrado branco sobre fundo branco (1918, Museum of Modern art, New York). Óleo sobre tela. 97 cm x 70 cm. Acesso : Wikipedia Commons, 22 de julho de 2022.

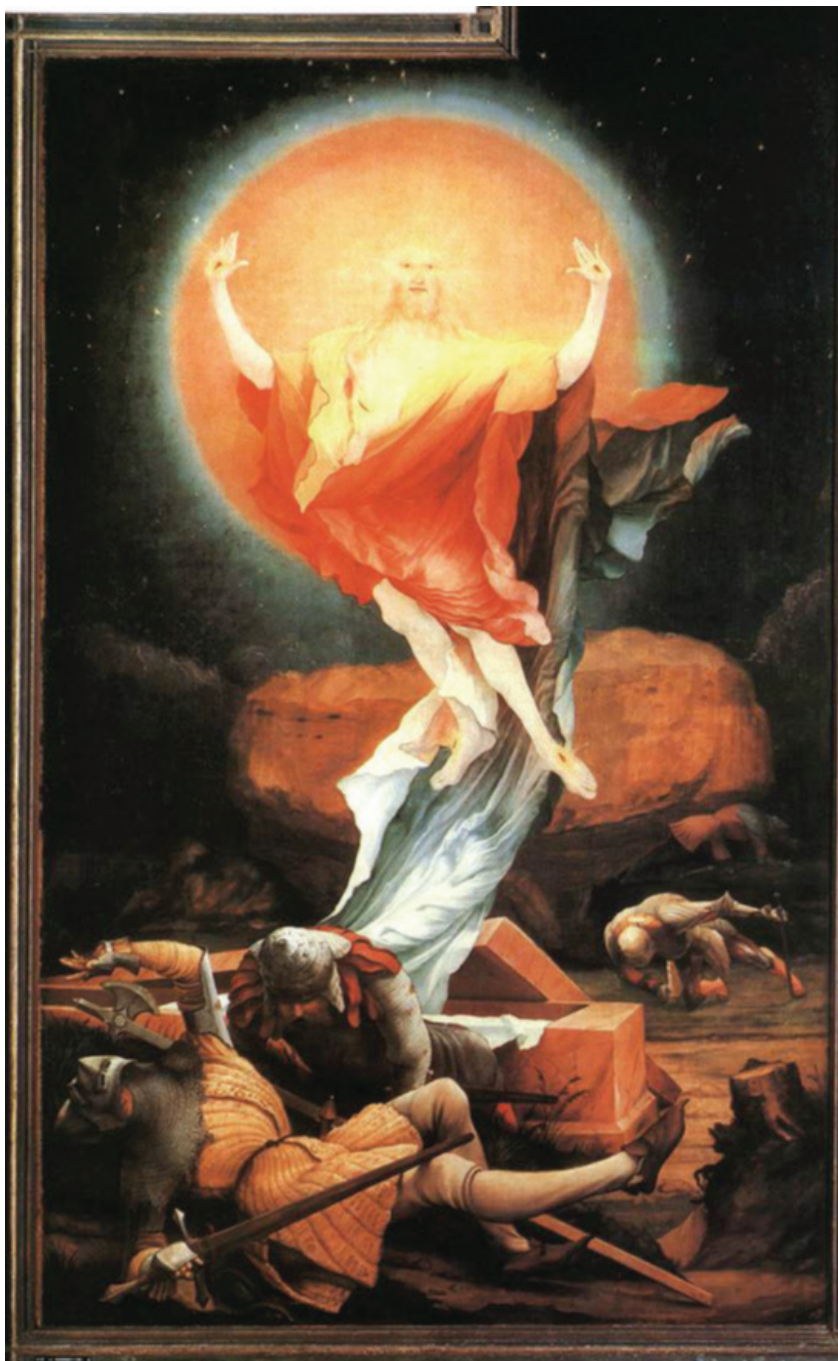
As mulheres fixam o olhar no sepulcro vazio, enquanto o pintor representa atrás delas o Cristo em glória, imagem que não lhes é acessível. Assim, o afresco nos traz a presença de uma ausência. O túmulo não é uma passagem, é um não-lugar que abriga uma ausência, o esvaziamento de uma presença. Agora, o corpo de Jesus não está mais presente enquanto tal. Trata-se de “não tocar o seu corpo, mas de tocar a sua eternidade, de não entrar em contato com a sua presença manifesta, mas de aceder à sua presença real, que consiste na sua partida” (NANCY, 2008, p. 15). A ressurreição não é um processo de regeneração, mas é a relação de fé com aquele que diz: “Eu sou a ressurreição” (Jo, 11,25).

A revelação não é a aparição repentina de uma glória celestial. Ao contrário, ela consiste na partida do corpo elevado à glória. É ao se ausentar, ao se tornar ausente, que o corpo revela, mas não é aquele



Fra Angelico: Ressurreição de Cristo e mulheres no túmulo (cela 8). Afresco do convento dominicano de São Marcos, em Florença. Altura: 181 cm; largura: 151 cm. WGA00542.jpg. Wikipedia Commons. Acesso em 22/07/2020.

que se afasta que revela; são aquelas que receberam a incumbência de ir anunciar a partida dele. (Cf. Mc 16, 6-7 e paralelos). A ressurreição não é a volta à vida, é a glória no coração da morte. Ao contrário da crença, a fé vê e escuta lá onde não há nada de extraordinário a ser visto e ouvido. Ela sabe ver e ouvir sem tocar. Na pintura, o mistério da ressurreição não é evocado por alguma glorificação da carne reconstituída, mas é iluminado lá onde está escondido, num ponto de tangência sem contato, de comunidade sem mistura, de proximidade sem intimidade (Cf. NANCY, 2008, *passim*).



Matthias Grünewald: Ressurreição do retábulo de Issenheim. Wikipedia Commons.
Acesso em 22/07/2022. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ressurreicao>.

Na ressurreição de Grünewald,

podemos ver Jesus saindo do túmulo, ascendendo sobre este e sobre os guardas. Jesus é tomado por um halo de luz poderoso e de cores vivas e belas. É como se a ressurreição ocorresse em uma *explosão de energia*, numa epifania divina. A imagem é tão impressionante que até mais parece uma ascensão ao céu. Podemos perceber essa manifestação divina em poder no reflexo de luz e na brancura de seu pano e na cor laranja de sua capa e da roda de luz que o circunda na parte de cima de seu corpo. [...] É interessante que a explosão de luz e a saudação triunfante do Cristo não ocultam as marcas de sua morte. Suas mãos trazem as marcas dos pregos e seu peito traz a marca da lança. Há algo de divino e de humano nessa representação. Podemos imaginar como os enfermos (doentes de peste) do hospital de Issenheim contemplariam essa representação de um morto que retorna à vida. Após identificar-se com os sofrimentos de Cristo, ao contemplar o painel da crucifixão, que faz parte do mesmo retábulo, podiam viver em imaginação na esperança da própria ressurreição (NOGUEIRA, 2011, p. 231-232).

Para Paul Tillich, em *The Demonic in Art*, essa obra é a única grande pintura da Ressurreição. É porque Mathias Grünewald é capaz de mostrar a Ressurreição como uma transformação do finito em infinito, simbolizado pelo sol no qual o corpo do Cristo desaparece. Para Tillich “É uma ideia fabulosa. Muitas vezes, nas pinturas da Ressurreição, Cristo volta simplesmente ao mundo dos corpos, das árvores, das almas e outros seres humanos e conversa com eles, como se nada tivesse acontecido antes. Isto não é Ressurreição» (TILLICH, 1987, p. 117).

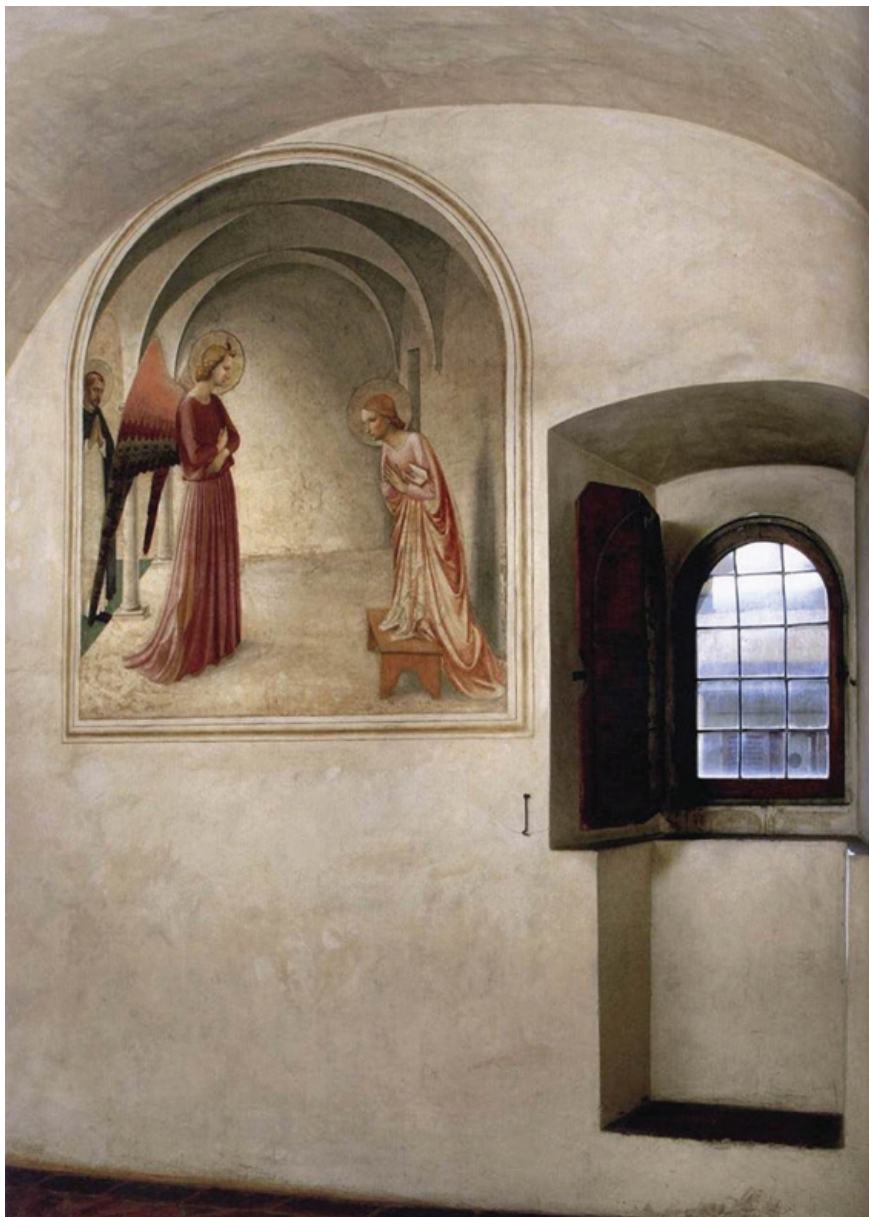
Michel Henry comenta também o painel da Ressurreição de Grünewald, no livro dele sobre Kandinsky: *Voir l'invisible*, no tópico intitulado: “Toda pintura é abstrata”. Percebemos os objetos do mundo real por meio de suas cores e de suas formas sensíveis. Não é o caso no retábulo. O lençol (mortalha) do Cristo, que sobe com ele em oposição a todas as leis da gravidade, não é uma coisa que pode ser definida por sua cor. Essa se transforma magicamente debaixo dos nossos olhos: passa progressivamente de um branco azulado a um roxo cada vez mais intenso, à medida que vai subindo em volutas aéreas, e ao vermelho cor de fogo quando veste a pessoa de Cristo, e afinal a uma espécie de amarelo que parece abolir-se quando, caindo nos ombros e no torso do corpo glorioso, confunde-se com ele e é apenas luz pura.

O branco era, conforme Kandinsky, a cor de antes das coisas, o lugar do possível, onde tudo pode nascer, onde tudo vai nascer. O azul indica um recuo, a curva do lençol que se afasta de nós antes de reerguer-se de repente, aspirado acima de nós pelo corpo vitorioso, que é vermelho como fogo. O vermelho é a cor da vida, ele dá testemunho, dizia Kandinsky, de “uma imensa e irresistível potência”, de “uma maturidade máscula voltada para si e para a qual o exterior não tem valor”.

Ver significa, conforme os princípios da abstração, experimentar o *pathos* da cor vista, ser a realidade deste *pathos*, ser a Vida. O retábulo de Issenheim não representa a vida, ele nos faz sentir a vida em nós, lá onde ela está adormecida desde sempre, enquanto queima em si mesmo, queima em nós o vermelho da Ressurreição. Mas este vermelho clareia e torna-se amarelo quando, ao rasgar-se, o lençol deixa surgir o corpo nu do Ressuscitado. [...] “Força, entusiasmo, energia, decisão, alegria, triunfo, é tudo isso que ele evoca. Ele ressoa como uma fanfarra, onde domina o som forte, obstinado, inoportuno do trompete” (KANDINSKY, 1954, p.131). Os braços abertos e solenes do Cristo enfim inscritos no círculo da eternidade – tem a única função de exaltar o jorramento irresistível, a irrupção triunfal da Vida (HENRY, 1988, p. 226-227).

Segundo Wunenburger, podemos pensar que o vazio é sempre uma imagem, uma espécie de imagem-limite, de imagem primordial, no sentido de um arquétipo. A imagem do vazio nos indica também que o vazio nunca pode alcançar a pureza do seu conceito – o não ser – nem a radicalidade da sua percepção possível, o nada. O vazio está sempre um pouco cheio ou, pelo menos, ele é vazio de algo, ausência de matéria no interior de uma forma. É precisamente esse inacabamento, essa impureza da imagem do vazio que pode mostrar a sua fecundidade intelectual. Apresentando-se como uma semi-realidade, uma realidade virtual ou assintótica, o vazio é capaz de tornar possíveis gêneses e estruturas, eventos e mudanças e, para o sujeito, uma identidade consigo mesmo. A imagem do vazio constitui assim a imagem *princeps* de todas as formas de interstício, de espaçamento, de intervalo, de buraco que pode ser observado, que deve ser pressuposto para que haja ser, devir e um sujeito para pensá-los (WUNENBURGER, 2002, p.174).

Georges Didi-Huberman (1990, p. 21-36) analisa o afresco da Anunciação de Fra Angelico, no convento dominicano de San Marco de Florença.



Fra Angelico: Anunciação. Afresco. Museu de São Marcos, Florença.
<https://www.3ammagazine.com/3am/3am-in-lockdown-13-matthew-turner/fra-angelicos-annunciation/> Acesso em 22/07/2022.

O afresco encontra-se numa pequena célula monástica, cujo solo e as paredes estão cobertos por cal branco. Desse modo, a imagem pa-

rece consistir apenas em algumas manchas de cores desbotadas, sutis, que quase se perdem no branco da parede. O fundo branco da pintura replica essa impressão. Estamos no domínio do inefável e do invisível. Aquém do visível representado, não há nada para ser visto, fora o branco onipresente, na célula e no afresco, como condição do olhar, da apresentação e da figurabilidade. Mas o branco não é nada. Não é visível no sentido de um objeto exibido, mas tampouco é invisível, já que impressiona o nosso olho: ele é matéria, composição essencial e maciça na apresentação pictural da obra. Ele é *visual*. Ele intensifica o mundo da representação fora dos seus limites. Ele representa uma parede, mas uma parede tão próxima da parede real, branca como ele, que ele chega a *apresentar* apenas a sua brancura. Ele tampouco é abstrato, mas é uma muito concreta *faixa de branco*.

Seria mais um *evento* do que um objeto de pintura, irrefutável porque sua potência se impõe independentemente de qualquer elemento representativo, paradoxal porque *virtual*. É o fenômeno de algo que não aparece claramente e distintamente, não é um signo articulado legível enquanto tal: ele se dá simplesmente. Estamos em presença apenas da cor, sem vínculo com algo determinado: é apenas a qualidade do figurável que aparece. A *virtus* designa aqui a potência soberana do que não aparece visivelmente. Dela deriva o desdobramento múltiplo de constelações inteiras de sentido, como redes que só podemos percorrer incompletamente, como num labirinto virtual. A qualidade paradoxal do branco calcário da célula e do afresco se situa no cruzamento de uma proliferação de sentidos possíveis que ele condensa, desloca e transfigura. Seria mais um *sintoma*, o nó de encontro manifestado de repente, de uma arborescência de associações ou conflitos de sentido.

Somos remetidos à cultura exegética considerável que era exigida de cada religioso dominicano, à quantidade de textos gregos e latinos da biblioteca do convento, aos grandes mestres presentes, como santo Antonino de Florença: tudo isso confirma a hipótese de uma pintura virtualmente proliferante de sentido e reforça o paradoxo de simplicidade visual na qual o afresco nos coloca. O não saber que a imagem propõe diz respeito à evidência frágil de uma fenomenologia do olhar e a um uso esquecido, perdido, dos saberes do passado. Não sabemos o que Fra Angelico tomou emprestado das fontes escritas, nem quais

foram e, lá, *se apresentou* para envelopar o mistério da encarnação - que postulando que se fala em “fim dos tempos”, para designar o objeto do maior desejo judeu-cristão. Fra Angelico reduziu todos os seus meios visíveis de imitação do aspecto de uma Anunciação, para se dar o operador visual capaz de *imitar o processo* de um anúncio. Algo que aparece, se apresenta, sem descrição nem representação, sem fazer aparecer o conteúdo do que anuncia.

A simples apresentação desse branco intenso como uma luz e opaco como uma rocha, faz dele a impossível matéria de *uma luz dada junto com o seu obstáculo*: a faixa de parede com a sua própria evaporação mística. O ponto comum dos comentários exegeticos que comparam o Verbo que se encarna com uma intensidade luminosa que atravessa todas as paredes para vir se esconder na branca célula do *uterus Mariae*, e do pigmento branco usado pelo pintor, reside, antes de tudo, na exigência generalizada de produzir imagens paradoxais, misteriosas, para figurar os paradoxos e os mistérios que a Encarnação propunha de antemão. O ponto comum é a noção geral de *mistério*, à qual um frade dominicano resolveu um dia submeter toda a sua competência de pintor.

A faixa branca, paradoxo e mistério para o olhar, funcionava também, não como imagem ou símbolo isoláveis, mas como um paradigma: uma matriz de imagens e de símbolos. O branco que o frade dominicano contemplava se transformava na sua morada, de modo que ele se tornava presente ao mistério da Anunciação, além de representá-lo. Aliás, o branco da parede se juntava ao branco do hábito dominicano, presente no afresco no hábito de São Pedro Mártir. “O branco murmurava ao seu espectador: sou a superfície que te envelopa e te toca, noite e dia, sou o lugar que te veste (p. 35).” O dominicano contemplativo não podia recusar tal impressão, pois, no dia da sua tomada de hábito, ele havia ouvido explicar que sua própria veste, dom da Virgem, simbolizava pela sua cor a dialética misteriosa da Encarnação.¹

Na mesma linha, em *Art and Society*, de 1952, Tillich expressa a opinião de que, quando a maioria dos símbolos morreu, o que acontece no cristianismo atual, o próprio vazio pode tornar-se símbolo do transcendente:

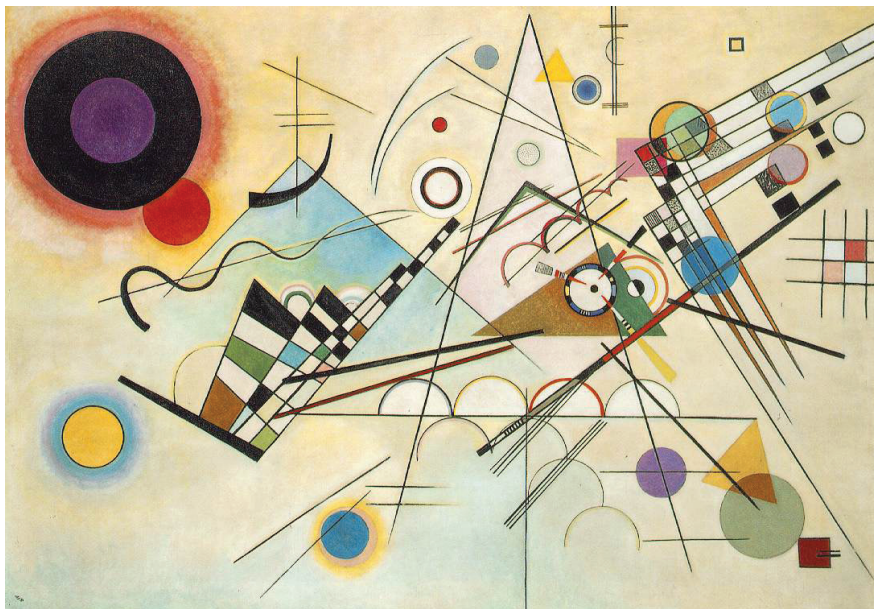
¹ Cf. *Tractatus de approbatione Ordinis fratrum praedicatorum* (cerca 1260-1270), in: T. Käppeli, ed. *Archivum fratrum praedicatorum*, VI, 1936, p. 149-151.

Num seminário com artistas e professores em New York, sobre religião e arte, há dois anos, sugeri bravamente que a forma mais expressiva de arte atualmente, em conexão com a religião, poderia ser o *vazio sagrado*; um vazio que não pretende ter à sua disposição símbolos de que ele de fato não dispõe. Em todos os domínios da vida hoje, precisamos ter algum vazio. Pode tornar-se vazio desesperado; pode tornar-se vazio sagrado. Temos exemplos de tal vazio sagrado na história da arte religiosa e na história de templos religiosos, *quando existe uma preocupação última* (grifos meus) (TILLICH, 1987, p. 40).

O que se disse a respeito do vazio pode ser aplicado também à pintura não figurativa ou abstrata. A invenção da pintura não figurativa, no começo do século XX, obedece a um duplo projeto: não apenas renunciar a representar objetos, mas também mostrar a estrutura invisível do mundo. As técnicas de abstração podem pretender aproximar-se, pelo teor sensível das cores, das formas e dos ritmos, das figurações suprasensoriais. O pintor vai tentar inscrever no sensível: categorias metafísicas, o estado informe ou indiferenciado do Um, a manifestação do ser na luz primordial, a confrontação do ser e do nada, o desdobramento originário do múltiplo etc. A pintura não é mais, então, representação do visível, mas apresentação de conteúdos de pensamento metafísico, de ideias relativas aos princípios de todas as coisas. É significativo que os promotores da arte não figurativa (Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch) tenham vinculado sua arte nova a interesses pelo pensamento gnóstico ou teosófico, contidos nos escritos de Rudolf Steiner ou Madame Blavatsky, que procuraram reunir a matéria e o espírito para alcançar o Absoluto (WUNENBURGER, 1997, p. 181-182).

A capacidade do sensível de expressar de modo imediato um sentido transcendente se manifesta tanto na representação gráfica quanto na fenomenalização das cores. Kandinsky, por exemplo, desenvolve uma espécie de fenomenologia gráfica das formas elementares para manifestar seu teor metafísico: desenhar a menor forma possível numa superfície virgem, isto é, um ponto, permite dar-se uma imagem do surgimento do Ser. Assim, a forma material, porque manifesta uma interioridade, deixa aparecer uma dimensão espiritual, que vai desdobrar-se com “sonoridade” com o traçado da linha, que por ondulações variadas vai produzir uma diversidade de formas genéricas. “A arte não reproduz o invisível; ela o torna visível” (Paul Klee). O ato de pintar não se

limita mais ao real, mas é inseparável de uma ideia que se exprime por ele, tal como o Verbo divino invisível no começo da criação do mundo.



Kandinsky: Composição VIII (1923). Óleo sobre tela. 140 x 201 cm. Museu Solomon R. Guggenheim. Wikipédia Commons. Acesso em 22/02/2022.

Para Michel Henry, o desaparecimento da figura na arte contemporânea permite apreender imediatamente o Ser. Como mostra a história da pintura, as representações figurativas ficam impotentes para nos dar a experiência do Ser, ao passo que a arte não figurativa se revela apta a nos fazer experimentar diretamente a Vida, o que não deixa de relembrar as experiências místicas, nesta ponta extrema onde a imagem se retira para deixar o lugar para o êxtase divino. Em Kandinsky, por exemplo, o quadro, ao nos libertar da representação, nos expõe ao páthos imediato do que é, à pulsão do Ser em nós, que nos leva ao “paroxismo da vida” ou à “impossível felicidade” que Kandinsky chama de “êxtase”. A “imagem” do quadro então não é mais um médium, mas assegura um contato imediato com o Absoluto (HENRY, 1988, p. 38).

A contemplação das obras não figurativas apresenta-se então como um exercício pelo qual o sujeito tenta, por uma via não conceitual, tornar-se co-presente a uma verdade suprassensível. Muitas obras picturais

contemporâneas podem ser consideradas como instrumentos analógicos ao *mandala* que, nas religiões asiáticas, desencadeia modificações espirituais pela sensibilidade às formas e às cores, ao guiar o espírito na direção de um estado último de visão do Ser, do Absoluto (WUNENBURGER, 1997, p. 247-248).

É também a opinião de Paul Tillich:

Sobre a base de um vazio sagrado preliminar, algo pode se desenvolver. [...] É possível que volte a pintura religiosa, ao tentar trazer as formas simbólicas que continuam expressivas e que ainda não morreram para nós. Elas podem parecer muito seculares; podem ser apenas formas, como aquelas que estão nos vitrais de igrejas modernas onde não há figuras, não há imitações do românico ou do gótico, mas simples formas cúbicas ou outras, que hoje entendemos. Quando isso acontece, pode ser um caminho para uma nova expressão artística de símbolos religiosos. É uma via muito difícil, é um caminho que precisa de muito radicalismo espiritual. Não podemos restaurar símbolos que morreram nem usar formas que não estão mais adequadas para a *preocupação última*. A *preocupação última* requer o que a criatividade sempre precisa, e para o qual não tenho palavras melhores que: Abram o seu coração, e o que se encontra lá nas profundezas da realidade entrará no seu coração, e vocês serão capazes de criar (TILLICH, 1987, p. 40-41).

Assim, não pude deixar, neste dossiê da revista *Correlatio*, de remeter ao pensamento de Tillich a respeito do *Ultimate Concern*, do que nos toca de modo incondicionado, aqui nas obras de arte e especialmente na pintura. É que, para Tillich, as criações artísticas remetem ao fundamento incondicionado do ser, elas revelam algo do fundamento divino de todas as coisas. Elas são símbolos, que tem capacidade de abrir para nós níveis de realidade para os quais a linguagem não simbólica é inadequada. Em particular, os símbolos religiosos abrem janelas para o nível supremo, que é o nível do Ser, do incondicionado transcendente. Quando contempla uma obra pictural, o ser humano é capaz de romper a superfície das formas e penetrar, ainda que fragmentariamente, em seu conteúdo substancial, que é manifestação do Incondicionado (Cf. HIGUET, 2012, p. 93).

Na conferência *Art and Ultimate Reality* (TILLICH, 1987, p. 139-157), proferida no Museu de Arte Moderna de New York em 1959, Tillich trata da *Realidade última*, que subjaz à toda realidade. Estamos

sempre à procura de uma realidade última, de algo subsistente no fluxo da transitoriedade e da finitude. A realidade última pode ser expressa especialmente através das formas artísticas. Como toda realidade mundana, elas revelam e ocultam ao mesmo tempo a realidade última. A arte expressa indiretamente a realidade última que está na profundidade, debaixo da superfície das coisas, através de imagens estéticas no sentido amplo, pois podem ser, além de visuais, linguísticas ou musicais. O meio pelo qual isso acontece é a forma estilística de uma imagem. Há elementos estilísticos que são expressivos da realidade última. Esses elementos podem ser encontrados, em primeiro lugar nas grandes manifestações da experiência religiosa humana. Essas expressam diretamente a relação fundamental do ser humano com a realidade última, e essas expressões transparecem através das imagens artísticas.

Tillich aponta cinco formas possíveis de experiência religiosa com o incondicionado e sugere que a cada uma delas corresponde um determinado estilo artístico. Duas delas têm maior afinidade com o propósito desse artigo: a religião de tipo místico e a religião de tipo extático-espiritual. Na primeira, a Realidade Última é buscada sem a mediação de objetos particulares, considerados obstáculos à comunhão divina. Os estilos artísticos mais próximos a esse tipo de religiosidade são aqueles em que se privilegia a abstração.

Trata-se de elementos estilísticos nos quais a particularidade das coisas se dissolve num *continuum* visual. Este concentra nele todas as potencialidades das coisas particulares e a possibilidade do mundo inteiro, embora não haja ainda objetos distintos. Encontramos isso em paisagens chineses, nos quais o ar e a água simbolizam a unidade cósmica. É um elemento decisivo na dissolução impressionista de objetos particulares num *continuum* de luz e cores. Está presente de modo radical nas pinturas chamadas não objetivas, especialmente na pintura norte-americana atual. Pode-se perceber elementos estruturais de base da realidade, como linhas, cubos, planos, cores, como símbolos do que transcende toda realidade. “Artistas americanos privaram a realidade da sua diversidade, da concretude das coisas e das pessoas, e expressaram a realidade última por meio de elementos que aparecem normalmente unidos a objetos concretos na superfície da realidade” (p.146). Há um perigo nisso: o vazio sagrado pode se tornar puro vazio e o vazio espa-

cial de alguns quadros pode indicar um puro vazio artístico. Podemos chegar a obras que não expressam mais nada.

Tillich oferece alguns exemplos: “A paisagem”, do artista japonês Ashikaga, que mostra a natureza panteísta por meio de árvores e rochas que emergem do todo; “*Equals Infinity*”, de Paul Klee, no qual a palavra infinitude indica a transcendência além da realidade concreta; “*Fishing Fleet*”, de Seurat, onde as coisas individuais mal chegam à plena individualidade; “*Improvisation*” de Kandinsky, na qual Tillich viu uma liberação das coisas individuais, para entrar num domínio muito próximo do seu pensamento religioso; afinal “Number I, 1938”, de Jackson Pollock, que reconciliou o teólogo com a plenitude de realidade que se manifesta sem a presença de um sujeito concreto.

Por outro lado, o expressionismo corresponde à religião de tipo extático-espiritual. Para Tillich, o expressionismo, pela dissolução das formas individuais, buscava uma expressão metafísica objetiva, evocando o abismo do ser, em novas linhas, cores e formas. Nessa nova forma de pintura, ele via uma “transparência mística”.

Na arte expressionista, o incondicionado se deixa apreender na ordem da experiência mística. E a atmosfera mística, onde se experimentou o fundamento e o abismo do ser nas coisas e através delas, pode ser sentida no expressionismo como vontade artística de renunciar à forma das coisas para poder expressar o seu sentido profundo (TONIUTTI, 2005, p. 161). É o caso, em particular, do expressionismo abstrato, que procura levar à expressão uma espiritualidade objetiva (TILLICH, 1987, p. 53). O quadro *Magenta and Blue*, de Hans Hofmann “mostra apenas os elementos das coisas, não as próprias coisas. Cores, linhas, círculos se unem em formas que estão potencialmente presentes em coisas, mas que a natureza nunca teve a oportunidade de criar. Através do artista, o fundamento criativo do ser cria formas que não existem na natureza, mas que revelam o poder do ser (ID., p.180).”



Hans Hofmann: *Magenta and Blue*. Whitney Museum of American Art, New York City, NY, US. Óleo sobre tela. 121 x 147 cm. <https://www.wikiart.org/en/hans-hofmann/magenta-and-blue-1950>. Acesso em 22/07/2022.

Na introdução a *On Art and Architecture*, John Dillenberger observa que a relação próxima com o movimento expressionista alemão impediu Tillich de perceber facetas da arte contemporânea que confirmavam o seu próprio ponto de vista, como as obras dos expressionistas abstratos Mark Rothko, Adolf Gottlich e Barnett Newman, nas quais ressoavam expressões do trágico, do sublime, do demônico – todos elementos familiares na análise cultural de Tillich. Essas telas de grande formato, apresentando vastas áreas de cor inarticulada, não estavam em acordo com o tipo de expressionismo no qual a superfície é rompida e esfacelada por formas que surgem das profundezas, como em *Guernica* de Picasso.

Contudo, as experiências de Tillich na beira do mar e na presença da natureza testemunham da sua abertura às emoções que Rothko, Newman e Still expressavam nas suas grandes pinturas dos anos 50. Mas, não há evidência de que Tillich tenha entendido a relevância do

expressionismo abstrato para o próprio pensamento. É que, nos Estados Unidos, Tillich perdeu o contato com os artistas contemporâneos, limitando o seu conhecimento às obras vistas nos museus, os quais só começavam a adquirir obras dos expressionistas abstratos. John Dillenger afirma ainda que Hanna Tillich, a esposa do teólogo, lhe disse que Tillich era fascinado pelas obras de Mark Rothko, do qual apresentou uma tela a seguir (TILLICH, 1987, p. XVI, XIX-XXI).



Mark Rothko: Orange and Tan. National Gallery of Art, Washington, DC, USA. Óleo sobre tela. 206.4 x 160.6 cm. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56350.html>. Acesso em 22/07/2022.

Considerações finais

Com a arte, especialmente a pintura, a poesia e a música, assim como na religião, em particular a mística, estamos entrando na ordem associativa do pensamento, no mundo das metáforas, dos símbolos e dos paradoxos. Estamos superando a representação de coisas – embora nunca totalmente – para ficar na evocação do mistério: do infinito a partir do finito, do absoluto a partir do contingente, do invisível a partir do visível, do cheio a partir do vazio e do abismo, do espírito a partir da matéria do mundo, do ser a partir do não ser, da presença a partir da ausência, da palavra a partir do silêncio, da preocupação última a partir das preocupações preliminares, do incondicionado a partir do condicionado, do não saber a partir do saber, da luz a partir da treva e da escuridão, do sem fundo a partir do fundo, da profundidade a partir da superfície, do não lugar a partir do lugar, do oculto a partir do revelado, do inefável a partir do dito, da palavra a partir do silêncio. Muitas vezes a relação é circular, dialética e recíproca, ou se chega a uma mistura indistinta, a uma transparência mística. Assim, a partir da evocação do invisível, haverá uma nova percepção do visível.

Há correspondência entre os sons, as letras e as imagens: há imagens visuais, linguísticas e musicais que se evocam mutuamente. Há uma exigência generalizada de produzir imagens paradoxais, misteriosas, para figurar os paradoxos e os mistérios da mística e da religião, como vimos no caso da Encarnação e da Ressurreição. Em vez de representar, trata-se de sentir. Trata-se de fechar os olhos para ver a luz mais fulgurante. Contudo, há sempre um resto de representação, mesmo quando não há referente. É a sina da nossa condição de ser humano encarnado. A partir daí, a subjetividade e a sensibilidade confrontam a racionalidade sem suprimi-la. O místico, ao se des-criar, ao des-imaginar o mundo, trabalha sobre a própria subjetividade, tornando-se um sujeito capaz de pensar o vazio.

Na pintura, há uma transformação progressiva das cores e das formas: na cor pura, parte-se do preto, passa-se pelo azul, o amarelo, o laranja, o vermelho, até chegar ao branco, que reúne a totalidade do espectro para evocar o absoluto. O vermelho é a cor da vida, enquanto o branco é o lugar do possível. Na forma, passa-se da figura para a forma geométrica, e dessa para a ausência de forma. A simplicidade visual é

um paradoxo, pois, a partir da maior simplicidade figurada pelo vazio, há uma proliferação de sentidos possíveis, uma sinfonia polissêmica e metafórica figurada pelo vazio ou por um *continuum* de luz e cores. A partir da não-imagem, que é apenas um sintoma, a nossa imaginação multiplica as imagens. O vazio de imagens é a grande matriz misteriosa, virtual, de inúmeros eventos, imagens, símbolos e sonhos, é o mistério feito pintura. Encontramos o trágico, o sublime e o demônico, o grotesco, o monstruoso e o fantasmático.

Há também os “entre dois”, as mediações: o visual entre o visível e o invisível, o evento entre o objeto e o vazio, o virtual entre a figuração e o invisível. É que a arte não reproduz o invisível, ela o torna visível. Parece que estamos nas antípodas da pintura figurativa, como a pintura renascentista. Por exemplo, a “Disputa do Santíssimo Sacramento”, de Rafaele Sanzio, traz uma profusão de figuras, terrestres e celestes. O céu, separado simbolicamente da terra por nuvens, é acessível ao espectador, mas não aos atores terrestres representados. Eles só têm acesso ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo, a Maria e João, e aos anjos, através do mistério da hóstia consagrada exposta no altar. As personagens celestes são produtos da imaginação do pintor, que se apoia na fé popular. As personagens terrestres podem criar também, a partir do branco eucarístico, uma sinfonia de sentidos. Do mesmo modo, o Cristo ressuscitado de Fra Angelico e Grünewald se apresenta a nós numa tangência sem contato, numa proximidade distante, mesmo com o trabalho de imaginação do artista. Afinal, temos aqui expressões diferentes do mesmo paradoxo da fé na Encarnação.

Referências

BENOIST, L. L'appel du vide. In: Le vide, expérience spirituelle en Occident et en Orient. **Hermès**, nº 2, 1981.

BOIS, Y.A. Malevitch, Kasimir (1878-1935). **Encyclopaedia Universalis**, chave USB. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 2021.

BRUN, J. **Les rivages du monde**. Paris: Desclée, 1979.

DIDI-HUBERMAN, G. **Devant l'image**. Paris : Minuit, 1990.

HENRY, M. **Voir l'invisible**. Paris : F. Bourin, 1988.

HIGUET, E. Interpretação das imagens na teologia e nas ciências da religião. In: NOGUEIRA, P. A. S. (org.) **Linguagens da religião**. Desafios, métodos e conceitos centrais. São Paulo : Paulinas, 2012, p. 69-106.

HIGUET, E. Imagens e imaginário: subsídios teórico-metodológicos para a interpretação das imagens simbólicas e religiosas. In: NOGUEIRA, P. A. S. (Org.) **Religião e linguagem**. Abordagens teóricas e interdisciplinares. São Paulo: Paulus, 2015, p. 15-62.

KANDINSKY, V. **Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier**. Paris: Denoël, 1954.

MALDONADO, G. Malévitch dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam (exposition). **Encyclopaedia Universalis**, chave USB. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 2021.

NAKOL, A. Suprématisme. **Encyclopaedia Universalis**, chave USB. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 2021.

NANCY, J.L. **Noli me tangere**. On the Raising of the Body. New York: Fordham University Press, 2008. Trad. de **Noli me tangere**. Essai sur la levée du corps. Paris: Bayard, 2003.

NOGUEIRA, P. Do silêncio do texto às imagens da ressurreição: cultura visual e interpretação bíblica. In: **Pistis & Praxis**. Teologia pastoral. Vol. 3, n. 1, p. 221-237, jan./jun. 2011.

TILLICH, P. **On Art and Architecture**. Ed. John e Jane Dillenberger. New York: Crossroad, 1987.

TONIUTTI, Emmanuel. **Paul Tillich et l'art expressionniste**. Québec: Presses de l'Université Laval, 2005.

WUNENBURGER, J.-J. **Philosophie des images**. Paris : PUF, 1997.

WUNENBURGER, J.J. L'imagination du vide. In: **La vie des images**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, Cap. 7, p. 163-174.

Submetido em: 2-8-2022

Aceito em: 30-8-2022