

ANTE OS OLHOS DO ARTISTA*

Arte e Filosofia Perene

KEN WILBER

Tradução de Ari Raynsford (ariraynsford.com.br)

Revisão de Darcy Brega

Um paradigma verdadeiramente abrangente (ou visão de mundo inclusiva) deve ter algo a nos dizer não só sobre ciência, mas também sobre arte. Pois a arte não é apenas uma maneira de fazer, é fundamentalmente uma maneira de conhecer. De acordo com a filosofia perene, homens e mulheres possuem pelo menos três modos diferentes de conhecer: o *olho da carne*, que revela o mundo material, concreto e sensual – o mundo da *sensibilia*; o *olho da mente*, que revela o mundo simbólico, conceitual e linguístico – o mundo da *intelligibilia*; e o *olho da contemplação*, que revela o mundo espiritual, transcendental e transpessoal – o mundo da *transcendelia*. Esses não são três mundos distintos, mas três aspectos diversos do nosso mundo único, revelados por diferentes modos de conhecer e perceber.

(Esses domínios gerais, de matéria/corpo a ego/mente a alma/espírito, são coletivamente chamados de a *Grande Cadeia do Ser*. Diz-se que a Grande Cadeia geralmente consiste em cinco, sete, ou ainda mais níveis de ser e de conhecer. Para os propósitos desta apresentação, a divisão simples em três níveis será suficiente, mas deve-se ter em mente que uma teoria geral da arte pode ser muito mais precisa se considerarmos mais níveis.)

Eis o ponto crucial: quando se trata de uma teoria crítica da arte, que olho ou olhos o artista específico está usando? Obviamente, o ambiente do artista é, em geral, a *sensibilia* ou várias substâncias materiais (tinta, argila, concreto, metal, madeira, etc.). Porém, a questão fundamental é: usando o ambiente da *sensibilia*, o artista está tentando descrever, representar ou evocar o domínio da própria *sensibilia*, ou o domínio da

* Este ensaio constou da primeira edição da obra *Eye to Eye* de Ken Wilber, Shambhala, 1983. Posteriormente, ele foi retirado da terceira edição, revisada, Shambhala, 2001. (N.T.)

intelligibilia, ou o domínio da *transcendelia*? Em outras palavras, à questão estética padrão: “quão competente é o artista para representar ou evocar um fenômeno em particular?” adicionamos a questão ontológica crucial: “onde, na Grande Cadeia do Ser, está o fenômeno que o artista tenta representar/evocar/expressar?” E “ele ou ela consegue?”

Portanto, temos duas escalas importantes, mas diferentes, de julgamento crítico para qualquer obra de arte: (1) Quão bem-sucedida ela é em seu próprio nível? (2) Quão elevado é esse nível?

Essas duas questões, centradas na arte e na filosofia perene (como parte de um paradigma inclusivo), são o foco deste ensaio.

O Advento da Arte Moderna

A primeira grande conquista da arte europeia – se, por enquanto, limitarmos-nos aos últimos mil anos da arte ocidental predominante – foi a “perfeição”, por assim dizer, das formas de retratar convincentemente o domínio da *sensibilia*. Pouco mais de quinhentos anos se passaram desde que as regras da perspectiva se tornaram amplamente conhecidas e utilizadas na pintura, incorporando uma descoberta e um entendimento da geometria real do mundo material-sensível (como, por exemplo, na arte da Renascença). A pintura tornou-se cada vez mais *realística*, ou empírica, ligada ao mundo sensorial concreto, ao olho da carne e à sua perspectiva física: naturezas mortas, paisagens e retratos realistas, vinhetas da vida cotidiana – tudo embasado no domínio da *sensibilia* e de sua representação precisa. Até a arte religiosa tendia a ser bem concreta e literal. Representações do Nascimento Virginal, da Ascensão e da abertura do Mar Vermelho foram retratadas como fatos verdadeiros e concretos, não como simbólicos, figurativos ou conceituais. Em outras palavras, até mesmo a maioria da arte “religiosa” estava ligada ao domínio da *sensibilia* concreta e falhou em atingir de forma capaz os domínios do simbólico ou abstrato (*intelligibilia*) ou do contemplativo e místico (*transcendelia*).

Tudo isso começaria a mudar com o advento da arte moderna. Se a primeira grande conquista da arte europeia foi aperfeiçoar a representação da *sensibilia*, a segunda grande conquista foi elevar-se além da *sensibilia* e começar a retratar os vários domínios e aspectos da *intelligibilia*, da arte simbólica, abstrata, conceitual e fenomenológica, com suas próprias leis e formas particulares. O ambiente ainda seria o da *sensibilia*, mas o objeto em si representado não estaria mais limitado pelas regras ou perspectivas da

matéria; seguiria os contornos não da matéria, mas da mente. Não mais natureza, mas psique. Não mais realista, mas abstrato. Não coisas, mas pensamentos. Não substancial, mas surrealista. Não representacional, mas impressionista ou expressionista. Não literal e concreto, mas figurativo e simbólico.

Começando com Paul Cézanne, a quem Matisse chamou de “o mestre de todos nós”, vemos o perspectivismo fixo do mundo material-sensível rompido e substituído por uma participação emocional-psicológica (*intelligibilia*), não uma mera representação (*sensibilia*). Com Kandinsky, sem dúvida o pai da arte abstrata, vemos a plena emergência, se não a perfeição, da *intelligibilia* sobre a *sensibilia*, da potência condensada do abstrato sobre a simples imitação das formas da natureza. Como disse Kandinsky: “deve se tornar possível ouvir o mundo inteiro como ele é, sem interpretação representacional”.[†]

O mesmo impulso evolucionário da *sensibilia* para a *intelligibilia* continua com os cubistas Picasso e Braque, cujas pinturas, disse um crítico, “são mais cerebrais do que sensuais ... Eles descartam a velha arte de proporção local a fim de expressar a grandeza de formas metafísicas. Essa é a arte de pintar novas estruturas a partir de elementos emprestados não da realidade visual, mas da realidade do *insight*.” Não o olho da carne, mas o olho da mente. Como comentou outro crítico da época: “esse princípio muito estranho e puro de pintar as coisas como se imagina”.

O Cubismo começou como um tipo de geometria da forma natural, mas rapidamente se tornou um veículo para o impressionismo essencial, um ato de atenção não apenas aos objetos externos, mas também às formas e padrões mentais internos. Como falou um crítico à época, o impacto dos cubistas “veio do fato de que a realidade essencial foi traduzida com grande pureza, enquanto os acidentes visuais e as narrativas foram eliminados”. Como sabia Platão, a eliminação de caprichos e “acidentes” sensuais é a essência da abstração mental, a chave para sua grande potência metafísica (metassensível).

Talvez ninguém tenha articulado melhor a necessidade de avançar da mera-natureza para mais-que-a-natureza do que Piet Mondrian. “À medida que o natural se

[†] Todas as citações, a menos que especificado de outra forma, são de *An Art of Our Own* (Boston: Shambhala, 1988) de Roger Lipsey. Embora eu discorde totalmente da principal conclusão de Lipsey, recomendo vivamente este volume como a melhor introdução ao espiritual na arte do século XX.

torna mais e mais ‘automático’, vemos o interesse da vida fixado cada vez mais no interior. A vida do homem *verdadeiramente moderno* não é direcionada nem ao material por si só, nem ao predomínio emocional [matéria/corpo]: antes, assume a forma da vida autônoma do humano consciente [psique] ... A vida está se tornando cada vez mais *abstrata*. O artista verdadeiramente moderno percebe *conscientemente* a abstração da emoção da beleza.... Na *realidade vital do abstrato*, o novo homem transcendeu os sentimentos de nostalgia... Não há como escapar do trágico, desde que nossa visão da natureza seja naturalista [ligada à *sensibilia*]. É por isso que uma visão mais profunda é essencial.” Mais profunda que a *sensibilia* é a *intelligibilia*, e mais profunda ainda, a *transcendelia*. Kandinsky foi um pioneiro em ambas (voltaremos à sua abordagem da *transcendelia* mais tarde).

O objetivo principal era liberar a mente dos limites da natureza e, assim, libertar a arte do realismo fotográfico, enquanto, ao mesmo tempo, canalizava as profundezas da própria psique e dava expressão artística a essa busca extraordinária. Rejeitando a “obra imitativa que hoje é supérflua”, Frantisek Kupka afirmou que “existe um tipo de geometria pictórica do pensamento, a única possível, que força o pintor a mentir menos. E é isso que estou tentando alcançar.” Essa “geometria do pensamento” não era seca e sem vida, como infelizmente sugere o termo “geometria”. Pelo contrário, disse Kupka, ela é criada “pela imaginação poética do pintor. ... Sim, pintar significa vestir os processos da alma humana [psique] com formas plásticas.” Ou seja, vestir a *intelligibilia* com as formas da *sensibilia*, em vez de reduzir a *intelligibilia* à tarefa não criativa de meramente copiar a *sensibilia*. Até Marcel Duchamp foi muito claro quanto a esse ponto: “Eu queria me afastar do aspecto físico da pintura. Estava muito mais interessado em recriar ideias sobre pintura. Queria colocar a pintura mais uma vez a serviço da mente.”

Talvez seja por isso que Kasimir Malevich inicialmente chamou seu trabalho de “supranaturalismo” (posteriormente mudando para o desagradável “suprematismo”), declarando que tentou “libertar a arte do lastro de sua objetividade”. Como ele disse desabridamente: “Produzir objetos favoritos e pequenos recantos da natureza é como um ladrão entusiasmar-se por suas pernas agrilhoadas. ... Os objetos [*sensibilia*] desapareceram como fumaça para atingir a nova cultura artística. ... [Este é] o primeiro passo de genuína criação na arte. Antes, havia distorções e cópias ingênuas da natureza. Nosso mundo artístico tornou-se novo, não objetivo, puro...”

“Puro” porque o conceito ou a essência de um objeto capta aquilo que é atemporal ou imutável sobre o objeto, e não o que é acidental ou mutável – uma concepção pelo menos tão antiga quanto Platão. Como o grande Brancusi resumiu toda a sua abordagem à escultura: “No momento decisivo do desenvolvimento do meu *métier*, eu disse a mim mesmo: devo expressar ... a ideia do sujeito: aquilo que nunca morre. Começando por esse pensamento, você naturalmente chega à conclusão de que não é o detalhe que cria o trabalho, mas o essencial [a ideia; a *intelligibilia*]. Eu trabalhei duro para descobrir os meios de encontrar mais facilmente para cada sujeito a forma-chave que resumisse poderosamente a ideia desse sujeito. Cheguei ao ponto em que eu poderia esculpir em bronze, madeira ou mármore esse diamante oculto, o essencial.” Assim, a essência, a ideia, a *intelligibilia*, foi incorporada ou vestida no meio escolhido da própria *sensibilia*. No ato criativo, a forma material é informada pela ideia; as coisas são feitas para seguir o pensamento, não o pensamento feito para copiar as coisas.

Essa nova arte – a arte da mente, a arte de descrever as geometrias do pensamento, os padrões da psique, a arte da *intelligibilia* vestida na *sensibilia* – foi desvelada em uma direção interna, e não apenas externa. Foi um ato de atenção ao sujeito interior, bem como ao objeto exterior, e uma transmissão da interrelação entre os dois: os padrões de pensamento interrelacionados com os padrões de coisas. E embora esses padrões ou essências dependam em parte de olhar para dentro com o olho da mente, eles não são meramente subjetivos ou idiossincráticos; ao contrário, na medida em que ressoam verdadeiramente em uma obra de arte, refletem padrões mais amplos da própria realidade. Como Brancusi quase gritou: “são imbecis aqueles que consideram meu trabalho abstrato; o que eles chamam de abstrato é o mais realista, porque o que é real não é a forma exterior, mas a ideia, a essência das coisas”. Como diriam Hegel e Schelling, “o ideal é real e o real é ideal”.

O fato de todos esses artistas, cada um a seu modo, terem agido para libertar a *intelligibilia* das garras da *sensibilia* não significa que a *sensibilia* deva ser rejeitada ou sua importância, de alguma forma, negada, especialmente na arte. Muito pelo contrário, explorando o campo da *intelligibilia*, os artistas modernos foram capazes de retornar ao terreno da *sensibilia* com novas ideias e abordagens radicalmente originais. Os cubistas trouxeram um entendimento completamente novo, enquanto Seurat, Delaunay e Matisse trouxeram revelações de cores. Matisse, por exemplo, liberou a cor das restrições da natureza. Como ele enfatizou, “os mestres das *Beaux Arts* diziam a seus alunos: ‘copiem

a natureza estupidamente’. Ao longo de toda a minha carreira, reagi contra essa atitude. ... A cor existe em si mesma, possui sua própria beleza. ... Entendi então que se poderia trabalhar com cores expressivas que não necessariamente são cores descritivas”. Expressivas da *intelligibilia*, não só descritivas da *sensibilia*.

O objetivo, então, era permanecer firmemente enraizado na *sensibilia* – não negar ou reprimir a natureza – para, em seguida, alcançar, através ou além da *sensibilia*, a *intelligibilia*, a mente, a essência, a ideia e a intenção, e vesti-las no “plástico” do domínio material ou natural. E mais, através da introspecção e intuição dos padrões da mente e da *intelligibilia*, voltarmos novamente com originais e radicais percepções sobre a forma, a cor e a essência da natureza em si, da *sensibilia*.

O Espírito na Arte

Assim, esbocei dois amplos movimentos de desenvolvimento ou evolução na arte europeia: o domínio da *sensibilia* (realismo) e a transcendência da *sensibilia* por meio de uma exploração sustentada da *intelligibilia*, o primeiro marcado por uma predominância do corpo e da natureza, o segundo por uma predominância da mente e da psique. Chegamos agora ao terceiro e mais crucial movimento evolutivo – a emergência na arte não apenas do corpo ou da mente, mas do espírito. E a representação correlativa na arte não apenas da *sensibilia* e da *intelligibilia*, mas também da *transcendelia*.

Não que o espiritual não tivesse sido retratado antes na arte, e bem retratado. Só que a tendência era confundir “espiritual” com “mitológico”. A mente mitológica, quaisquer que sejam seus indiscutíveis méritos, tem uma grave falha fundamental: é quase sempre concreta e literal e, portanto, fundamentalista. A mente miticamente religiosa acredita, por exemplo, que Moisés realmente dividiu o Mar Vermelho, que Jeová realmente fez chover gafanhotos no Egito, que Cristo realmente nasceu de uma virgem, e assim por diante. Não há nada simbólico nela, nada verdadeiramente transcendental, nada genuinamente espiritual ou contemplativo em todos esses “fatos” fundamentalistas que almejam corroborar o status dúbio da *sensibilia* empírica. E a arte gestada por esse tipo de sensibilidade mítico-religiosa, por mais genuinamente inspirado que seja o artista, permanece contaminada pelas imperfeições do fundamentalismo mítico. A nova espiritualidade na arte – assim como na filosofia, na psicologia e na metafísica – teria de abordar o Espírito mais franca e imediatamente, não sob formas míticas, mas sob intuição direta e absorção contemplativa.

Na verdade, muitos dos pioneiros da arte moderna – homens como Kandinsky, Mondrian, Malevich, Klee, Brancusi – sentiram que, de fato, haviam ultrapassado a mente e o corpo individuais e descoberto, em sua nova arte, uma genuína e poderosa abordagem para o Espírito propriamente dito. Eles estavam desvelando e retratando não apenas a *sensibilia*, não apenas a *intelligibilia*, mas também a *transcendelia*. De alguma forma, esse era seu objetivo frequentemente declarado.

A obra-prima literária de Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, por exemplo, tem como tema a emergência evolucionária do Espírito a partir da matéria, com a Arte sendo a parteira desse surgimento. Como ele relatou em sua autobiografia:

“Hoje é o grande dia de uma das revelações deste mundo. As inter-relações dos domínios individuais foram iluminadas por um relâmpago; elas explodiram inesperadas, assustadoras e alegres na escuridão. Nunca estiveram tão fortemente unidas e tão nitidamente divididas. Esse relâmpago é filho do obscurecimento do céu espiritual que pairava sobre nós, negro, sufocante e morto [realismo]. Aqui começa a época do espiritual, a revelação do espírito.”

A arte, então, torna-se não apenas habilidade técnica, observação e execução, nem mesmo só criatividade, mas um método de crescimento e desenvolvimento espiritual da parte dos próprios artistas. A verdadeira arte, de acordo com Kandinsky, deve envolver o cultivo da alma e do espírito. “A construção sobre uma base puramente espiritual é um processo lento e, a princípio, aparentemente cego e não metódico. O artista deve treinar não só seus olhos, mas também sua alma, para conseguir avaliar cores em sua própria paleta e, assim, torná-la determinante na criação artística.”

O argumento de Kandinsky é que, para que os artistas “sejam servos do Espírito”, eles devem crescer e desenvolver suas próprias almas até que sejam capazes de intuir diretamente a dimensão espiritual. Como eu diria, para ver (sem falar em transmitir artisticamente) o Espírito, primeiro é necessário abrir o olho da contemplação, e essa abertura – “a revelação do Espírito iluminado por um relâmpago” – desvela novas, mais elevadas e mais amplas dimensões da existência. “Somente com um desenvolvimento superior”, escreveu Kandinsky, “o círculo de experiência de diferentes seres e objetos se amplia. Somente no desenvolvimento mais elevado eles adquirem um significado interno e uma ressonância interior. E o mesmo se dá com a cor. ...” (O último ponto de Kandinsky é que, não importa quão transcendentais essas iluminações e intuições espirituais possam

ser, elas têm um efeito direto na percepção e no entendimento da forma e da cor no mundo natural, e esse novo entendimento inspiraria a arte espiritual.)

No crescimento e desenvolvimento espiritual próprio do artista, experiências, emoções e percepções cada vez mais sutis surgem à vista, e é dever do artista retratar essas experiências mais sutis (*transcendelia*) e, desse modo, evocá-las e incentivá-las naqueles que testemunham com cuidado a obra concluída. “A alma emerge, purificada pela luta e pelo sofrimento. Emoções mais cruas, como medo, alegria e pesar, que pertenciam a esse período de provação, não atrairão mais o artista. Ele tentará despertar emoções mais refinadas, ainda sem nome. Da mesma forma que ele viverá uma vida complicada e sutil, sua obra proporcionará aos observadores capazes de senti-la emoções sutis além das palavras.”

Kandinsky foi extremamente claro sobre esse objetivo. Logo após sua chegada à Bauhaus, ele disse a um colega que sua meta era “proclamar o reino do Espírito ... proclamar ‘luz da luz, a luz que flui da Divindade’. Opor-se a um mundo materialista: o supraterebre, busca de uma *raison d'être*, teosofia, astrologia, procura de uma realidade acima da nossa esfera terrestre tão estreita.” O objetivo final da espiritualidade contemplativa, do misticismo genuíno, é a união da alma com o Espírito, e esse era o objetivo de Kandinsky – encontrar uma arte “que acabará se estendendo muito além dos limites da arte [como a conhecemos] para o domínio da ‘união’ do ‘humano’ com o ‘divino’.”

Piet Mondrian não foi menos inspirado e determinado espiritualmente. “A arte”, escreveu ele, “embora um fim em si mesma, como a religião, é o meio pelo qual podemos conhecer o universal [espiritual] e contemplá-lo em forma plástica.” Mondrian definiu a arte genuína como a “subjetivização do universal”, o que poderíamos chamar de abertura do indivíduo para o espiritual. “Por um lado, a subjetivação do universal na arte traz o universal para baixo e, por outro, ajuda a elevar o indivíduo em direção ao universal.”

Dizemos que a *sensibilia* é o domínio do pré-pessoal, a *intelligibilia*, o domínio do pessoal e a *transcendelia*, o domínio do transpessoal. Ou seja, o corpo e a natureza são pré-verbais, pré-conceituais e, portanto, pré-egoicos e pré-pessoais. A mente é verbal, conceitual e simbólica e, conseqüentemente, forma a base do ego e da individualidade. Mas o Espírito, sendo universal, está além do corpo e da mente – é transverbal,

transegoico, transindividual – um ponto em que a alma toca a eternidade e transcende completamente a prisão de seu próprio envolvimento.

Em resumo, quanto mais a consciência cresce e evolui, quanto mais se expande além dos limites estreitos do ego pessoal, mais ela toca o Divino transpessoal e universal. Assim, Mondrian afirma: “Toda arte é expressão estética mais ou menos direta do universal. Este *mais ou menos* implica graus [de desenvolvimento ou evolução]. ... Um importante aumento de subjetividade está ocorrendo no homem – em outras palavras, uma *consciência em crescimento e expansão*. A subjetividade permanece subjetiva, mas diminui à medida que [o espiritual] cresce no indivíduo. A subjetividade deixa de existir somente quando ocorre o salto, semelhante a uma mutação, da existência individual para a existência universal.” E ele conclui: “a nova cultura será a do indivíduo maduro; uma vez amadurecido, o indivíduo estará aberto ao universal e tenderá cada vez mais a se unir a ele” – a conclusão comum dos místicos de todo o mundo.

Encontramos temas semelhantes ecoados por muitos dos mestres modernos. O tema de Malevich: “Eu procuro por Deus, procuro dentro de mim mesmo... Eu procuro por Deus, procuro por meu rosto, já desenhei seu esboço e me esforço para encarná-Lo.” Malevich falou abertamente do domínio do absoluto, contatado apenas pela intuição: para que esse domínio se manifeste na arte, o artista deve permitir que o “superconsciente” tenha “o privilégio de dirigir a criação”. (“Superconsciente” é o que também chamamos de “transpessoal”.) Franz Marc buscou “símbolos que pertencem aos altares de uma futura religião espiritual”. Paul Klee referiu-se à arte como “Gênesis eterno”. “Tudo passa”, escreveu ele, “e o que resta dos tempos antigos, o que resta da vida, é o espiritual. Em tudo o que fazemos, o crédito do absoluto é imutável.” Ou Brancusi: “Olhe para minhas obras até que você as veja. Aqueles que estão mais próximos de Deus as viram.” E mesmo os Expressionistas Abstratos, começando na década de 1950 em Nova York, procuravam, segundo Harold Rosenberg, “não uma ficção mais rica ou contemporânea, mas a linguagem formal de signos do reino interior – equivalentes na pintura a um lampejo, não importa o quão transitório, do que era conhecido ao longo dos séculos como iluminação espiritual.”

Como eu disse, o ponto central de todas as genuínas tradições espirituais e místicas é que o absoluto, o universal, o Divino em si, é contatado apenas quando o eu ou ego separado do indivíduo é transcendido. A criança desenvolve-se do instinto ao ego; o adulto desenvolve e expande o ego; o místico vai além do ego individual e chega ao

universal – um movimento global ou evolução do subconsciente ao autoconsciente ao superconsciente. Muitos desses artistas tinham exatamente esse desenvolvimento superior em mente; a verdadeira arte foi revelada pelo desenvolvimento além do ego individual. “Por meio de nossa intuição, o universal em nós pode se tornar tão ativo a ponto de nos afastar de nossa individualidade. Assim, a arte pode se revelar”, escreveu Mondrian. “Se o universal é essencial, então ele é a base de toda a vida e arte. Portanto, reconhecer e unir-se ao universal nos proporciona maior satisfação estética, suprema emoção da beleza. Quanto mais se sente essa união com o universal, mais diminui a subjetividade individual.” Ou novamente Brancusi: “quem não se desapega do ego nunca alcança o Absoluto e nunca decifra a vida”.

Então, lá estava o escopo e o objetivo da nova arte. Segundo esses mestres, a arte verdadeira e genuína, a arte mais elevada, envolvia: primeiro, o desenvolvimento ou crescimento da alma do próprio artista, até o ponto de união com o Espírito universal e transcendência do eu separado ou do ego individual; e segundo, a representação/expressão artística dessa dimensão espiritual, particularmente de modo a evocar *insights* espirituais semelhantes por parte dos observadores. “Algo sagrado, é isso”, disse Picasso. “Deveríamos poder dizer que tal pintura é como é, com sua capacidade de energização, porque é ‘tocada por Deus’. Mas as pessoas dariam uma interpretação errada a isto. E, no entanto, é o mais próximo que podemos chegar da verdade.”

A pergunta difícil permanece: esses grandes mestres tiveram sucesso? Eles conseguiram, não apenas liberar a *intelligibilia* da *sensibilia*, mas também liberar a *transcendelia* e reduzi-la à “forma plástica”? Eles descobriram e retrataram não só a natureza do corpo e a mente psíquica, mas também o Espírito?

Minha conclusão é que, na melhor das hipóteses, o esforço pioneiro está apenas começando. Penso que a realização clara e definitiva desses mestres foi libertar a *intelligibilia* dos limites da *sensibilia*, evitar que a mente fosse engolida pela matéria. Creio que suas afirmações a este respeito são absolutamente corretas e justificadas. Mas quando se trata do domínio espiritual, seus esforços me parecem heroicos, mas muito incipientes e até infantis. Esses esforços representam, poderíamos dizer, a ponta de lança da consciência evolucionária ocidental, que, no mundo da arte como em outros, passou da matéria para o corpo para a mente, e só agora está começando a se posicionar nos domínios da alma e do espírito, como uma criança em face do Divino. O grande impulso

da arte moderna foi passar do corpo para a mente, e foi admiravelmente bem-sucedido. Mas, ao tentar passar da mente para a alma e para o espírito, por enquanto, sua vontade parece ter excedido seu alcance. Brancusi, Mondrian, Delaunay, Kandinsky, Malevich e outros – acredito que eles realmente vislumbraram o Divino e intuíram diretamente o Espírito, mas não creio que eles tenham estabilizado essa intuição nem que tenham conseguido trazê-la à fruição artística de forma convincente. Um breve lampejo, sim; um novo amanhecer, não. Mas foi um começo e uma direção poderosa para uma futura arte espiritual foi mapeada. Iniciou-se uma busca genuína pelos “símbolos que pertencem aos altares de uma futura religião espiritual”.

Creio que uma das razões pelas quais a arte moderna (e pós-moderna) até agora não cumpriu suas aspirações espirituais é porque ainda não aproveitou plenamente as ferramentas e técnicas da contemplação, das genuínas disciplinas meditativas. Se, como Kandinsky, Mondrian, Brancusi *et al.* afirmaram, a verdadeira arte é a manifestação do Espírito, se o Espírito é visto mais claramente com o olho da contemplação – e a meditação é uma das formas mais seguras de abrir este olho –, segue-se que a arte mais verdadeira e mais pura será a arte contemplativa, a arte nascida do fogo da epifania espiritual e bafejada pela consciência meditativa.

Isso, claro, é precisamente o que está por trás de muitas das grandes obras de arte orientais, dos *thangkas* tibetanos a paisagens zen e à iconografia hindu. As melhores obras de arte derivam diretamente da mente meditativa. O artista/mestre entra em *samadhi* meditativo, ou união contemplativa, e a partir da união do sujeito e do objeto, o “sujeito” então “pinta” o “objeto”, embora os três – pintor, pintura e objeto – sejam agora um ato indivisível. (“Quem não consegue se tornar um objeto, não consegue pintá-lo.”) E justamente porque a pintura é executada nesse estado não dual de união ou transcendência sujeito/objeto, ela é espiritual no sentido mais profundo. Nasce da dimensão do Espírito não dual e universal, que transcende (e, portanto, une) sujeito e objeto, eu e outro, interior e exterior. O artista/mestre recria uma união transcendental em sua própria consciência contemplativa e absorção não dual. Em resumo, *a arte criada nessa consciência não dual tem acesso direto ao Espírito não dual*, quando a qualidade da obra de arte depende primeiro, da clareza da consciência não dual e, segundo, do talento particular de cada artista.

Esse é o segredo de todas as obras de arte genuinamente espirituais: elas surgem da consciência da unidade ou não dual, não importando quais “objetos” retratam. Uma

pintura não precisa representar cruzeiros e Budas para ser espiritual. É por isso que, por exemplo, as paisagens zen são tão profundamente sagradas em sua textura, mesmo que sejam “apenas paisagens”. Elas surgem da consciência não dual ou da consciência da unidade, que é o próprio Espírito. O ponto é que, no auge da transcendência, o Espírito também é puramente imanente e onipresente, presente, igual e inteiramente, em todo e qualquer objeto, seja de matéria, corpo, mente ou alma. “Ver o mundo em um grão de areia e o Céu em uma flor silvestre...”

Mas o ponto crucial é que somente pintar uma flor silvestre não serve (isto seria mera *sensibilia*). É preciso primeiro descobrir o Espírito; em seguida, ver o Espírito na flor silvestre; só então pintar a flor silvestre – e o Céu fluirá através dela (conforme o talento do artista). A obra de arte, independentemente do objeto representado, torna-se transparente ao Divino e uma expressão direta do Espírito. Desse modo, compartilha da *transcendelia*, de “algo sagrado”, como disse Picasso, e não é mais somente um fragmento isolado da *sensibilia* ou de uma geometria individual do pensamento solitário.

Essa, claro, foi a definição central de “beleza” desde os tempos de Platão e Plotino até os Escolásticos: um objeto possui beleza na medida em que é transparente ao Divino, que permite que o Uno brilhe através dele. Da mesma forma, uma obra de arte é bela (e boa e verdadeira), na medida em que é translúcida ao Espírito não dual, e permite que aquilo que está além de si brilhe – como disse Mondrian, na medida em que expressa esteticamente o universal. E, correlativamente, um artista é “bom” na medida em que ele ou ela pode se desapegar do ego ou transcender o sentido do eu separado e permitir que o superconsciente flua através dele ou dela para a obra de arte.

Finalmente, essas obras de arte, como ícones budistas, servem a um e apenas um objetivo fundamental: são suportes para a contemplação. Ao contemplar a obra de arte, o admirador é convidado a entrar no mesmo estado meditativo e espiritual que a produziu. Ou seja, o admirador é convidado a experimentar a não dualidade, a união do sujeito com todos os objetos, a descoberta da consciência universal ou transcendental, de forma imediata, simples e direta – e esse, em primeiro lugar, é o motivo mais puro pelo qual se admira arte.

Na verdade, essa era a teoria da arte de Schopenhauer. Todas as grandes obras de arte, ele sustentava, tinham uma coisa em comum: tinham o poder de arrancar o admirador de si mesmo e levá-lo à obra de arte. Em outras palavras, a arte puxa o

observador para fora do eu, para fora da dualidade sujeito/objeto, para uma consciência não dual ou de unidade. A grande arte, disse Schopenhauer, susta a divisão entre o eu e o outro, entre o interior e o exterior, e introduz o admirador, mesmo que apenas por um momento, no domínio do atemporal. A pessoa se torna momentaneamente a arte e, nesse instante, é liberada da alienação que é o ego.

A arte ruim copia; a boa arte cria; a grande arte transcende. A grande arte dissolve o ego na consciência não dual e é, nessa medida, vivenciada como uma epifania, uma revelação, um desprendimento ou libertação – a grande arte como libertação da tirania do sentido do eu separado. Na medida em que uma obra de arte consegue levar a pessoa ao não dual, nessa medida é espiritual ou universal, não importando se ela retrata baratas ou Budas. Não sou o único, por exemplo, que vê as paisagens de Van Gogh encharcadas de Espírito.

Assim, como disse no início deste ensaio, uma teoria crítica da arte baseada na filosofia perene exigiria pelo menos duas escalas diferentes, uma horizontal e outra vertical. Na escala horizontal, incluiríamos todos os elementos críticos, em um determinado nível de ser, que influenciam uma obra de arte. Esses elementos incluem tudo, desde os talentos e antecedentes do artista, a fatores socioeconômicos (uma crítica marxista, por exemplo), a fatores psicológicos (e.g., uma crítica freudiana), a teorias literárias (uma crítica desconstrutivista). Não desejo excluir nenhum desses fatores ou teorias de uma teoria crítica da arte bem equilibrada. Desejo apenas salientar que, além de todos esses fatores horizontais, a filosofia perene insistiria na adição de uma escala vertical, cortando em ângulo reto todos esses fatores terrestres e lidando com a dimensão ontológica do próprio Ser. Essa escala vertical teria vários componentes, pertencentes ao artista, à obra de arte e ao admirador em geral, mas todos eles podem ser resumidos pela pergunta: onde se situa, na Grande Cadeia do Ser, a obra de arte propriamente dita? Meu argumento simples é que uma teoria da arte verdadeiramente abrangente deve incluir tanto a escala horizontal quanto a vertical (e, por enquanto, nenhuma teoria contemporânea de arte faz isso).

Como eu disse, é na escala vertical que a arte ocidental recebe notas bastante medíocres, tendo chegado apenas a meio caminho da Grande Cadeia, da matéria ao corpo, à mente, mas não com muita clareza à alma e ao espírito. No entanto, foram os grandes artistas da era moderna que mantiveram viva a busca pelo sagrado, a procura pelo

Espírito, enquanto, em torno deles, o mundo cultural sucumbia ao materialismo científico. Por esse motivo, estaremos sempre em dívida com eles.

Mas sua busca espiritual careceu de precisão e foco, e foi (e continua sendo) a falta geral de um método ou técnica contemplativos que parece ter prejudicado os artistas modernos ocidentais em seu desejo de transcender a individualidade, de ir além do sujeito e do objeto, de encontrar um Espírito universal e não dual, de ascender aos limites mais elevados da Grande Cadeia do Ser. Eles estão no limiar e, tremendo de excitação, esforçam-se para ver a face do Absoluto. Mas, na maioria das vezes, tudo o que veem são seus próprios reflexos. Após vislumbrar o domínio da *transcendelia*, da iluminação espiritual além do pensamento e da forma, eles frequentemente retornam ao domínio da *intelligibilia*, o reino da abstração mental. Depois de sair do submental para o mental, eles não conseguem contemplar com firmeza e convicção o domínio do transmental, do superconsciente, do transpessoal, do universal.

O próximo grande movimento na arte ocidental está esperando para nascer. E não será do corpo, nem da mente, mas da alma e do espírito. Vimos a arte passar do subconsciente para o autoconsciente; ainda temos de vê-la mover-se para o superconsciente. Assim, aguardamos com muita expectativa os notáveis símbolos artísticos “que pertencem aos altares de uma futura religião espiritual”.