

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Elizabeth Hoft Rocha

**A psicologia analítica, os processos de criação e a arte
abstrata**

MONOGRAFIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

PSICOLOGIA

Psicologia Junguiana: arte e imaginário

Rio de Janeiro, Novembro de 2018



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Elizabeth Hoft Rocha

A psicologia analítica, os processos de criação e a arte abstrata

Monografia de Pós-graduação

Monografia de pós-graduação para o curso
Psicologia Junguina: arte e imaginário

Orientador: Álvaro de Pinheiro Gouvêa

Rio de Janeiro, Novembro de 2018



*Dedico este trabalho às minhas amigas Cristina Aquino e Tereza Ribeiro.
Anjos que me acompanharam nesta jornada. Sem elas, talvez não tivesse feito este
trabalho.*

Agradecimentos

Muito obrigada, professores, por compartilharem seu conhecimento.

Muito obrigada, colegas de turma, por tantos momentos deliciosos.

Muito obrigada, Henrique, meu parceiro, pelo apoio, paciência e incentivo.

Muito obrigada, mãe, por respeitar a minha individualidade.

Muito obrigada, filha, por existir e me ajudar a ser uma pessoa melhor.

Muito obrigada, pai, por tudo, sempre.

“É belo o que procede de uma necessidade interior da alma.”

Wassily Kandinsky

Resumo

O objetivo deste trabalho é fazer um paralelo entre o surgimento da psicologia analítica, criada por Carl Gustav Jung, e o da arte abstrata, localizando estes acontecimentos na Europa ocidental, na primeira metade do século XX.

Para a teoria da arte abstrata foram usados, em maior parte, os textos de Wassily Kandinsky, pintor, escritor e filósofo da arte. A psicologia analítica é apresentada a partir dos textos do próprio Jung. Para ajudar no entendimento dos processos criativos, os textos de Fayga Ostrower, artista e escritora, serviram de apoio.

Tanto a psicologia analítica quanto a arte abstrata buscam a realização do indivíduo através da integração do mundo interno com o mundo externo. O fluxo entre conteúdos conscientes e inconscientes possibilita o processo de individuação e a realização de uma obra de arte com foco no espiritual.

Os escritos de Jung e Kandinsky são uma importante contribuição para a humanidade. A interdisciplinaridade de seus estudos, deixam, não só um indiscutível legado para as áreas da medicina, psicologia e arte, como também para a filosofia e teologia.

Palavras-chave: Jung; Kandinsky; Mondrian; Pollock; arte abstrata; expressionismo abstrato; psicologia analítica; individuação; processo criativo.

Abstract

The aim of this work is to draw a parallel between the emergence of analytical psychology, created by Carl Gustav Jung, and that of abstract art, locating these events in Western Europe in the first half of the twentieth century.

For the theory of the abstract art, texts of Wassily Kandinsky, painter, writer and philosopher of the art have been used, for the most part. Analytical psychology is presented from Jung's own texts. To assist in understanding the creative processes, the texts of Fayga Ostrower, artist and writer, were supportive.

Both analytic psychology and abstract art seek the accomplishment of the individual through the integration of the inner world with the external world. The flow between conscious and unconscious contents enables the process of individuation and accomplishment of a work of art focused on the spiritual.

The writings of Jung and Kandinsky are an important contribution to humanity. The interdisciplinarity of his studies, leave not only an indisputable legacy for the areas of medicine, psychology and art, but also for philosophy and theology.

Keywords: Jung; Kandinsky; Mondrian; Pollock; abstract art; abstract expressionism; analytical psychology; individuation; creative process.

Sumário

1	Introdução	8
2	Carl Gustav Jung e a Psicologia analítica	10
2.1	Jung e a descoberta do inconsciente coletivo	10
2.2	A psicologia analítica e o processo de individuação	15
3	Arte e individuação	25
3.1	Processos de criação e o mundo interior do artista	25
3.2	A obra de arte e o mundo externo do artista	29
4	Arte abstrata	33
4.1	A arte abstrata por Kandinsky	33
4.2	De Kandinsky a Pollock	38
5	Conclusão	45
	Referências	48
	APÊNDICE A – Édouard Manet	49
	APÊNDICE B – Claude Monet	50
	APÊNDICE C – Paul Cézanne	52
	APÊNDICE D – Wassily Kandinsky	54
	APÊNDICE E – Piet Mondrian	56
	APÊNDICE F – Paul Jackson Pollock	58

1 Introdução

“ Toda arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos” (Wassily Kandinsky)

Meu projeto é relacionar a psicologia analítica, criada Carl Gustav Jung, com a arte abstrata da primeira metade do século XX. Elas refletem, em um momento de crise, a busca do ser humano por respostas para questões da existência humana.

O final do século XIX e o início do XX, as artes e a ciência passam por uma fase extraordinária. Há um fluxo de acontecimentos e descobertas maior do que em qualquer outro momento da história. A Revolução Russa, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a invenção da fotografia, do cinema, do avião, da bomba atômica são apenas alguns deles. O surgimento da psicanálise e da Arte Moderna, também datam deste período.

No final do século XIX, parecia que todos os mistérios da vida haviam sido desvendados com a física de Galileu e Newton. As teorias de Darwin explicavam a origem das espécies. Marx estudava o funcionamento e o desenvolvimento da sociedade e Freud cuidava do indivíduo.

Pouco a pouco, estas certezas vão se desfazendo e a humanidade vê desmoronar valores científicos, morais e estéticos. Com a microfísica, o átomo se mostra divisível e o tempo passa a ser relativo. Einstein prova que matéria e energia são equivalentes. Os opostos deixam de ser incompatíveis e passam a ser complementares. A guerra franco-prussiana também traz um grande ressentimento para toda a Europa.

O clima de inquietação que havia na Europa e os avanços tecnológicos abalaram a visão simbólica e o mito cristão que sustentavam a sociedade da época. Assustado com os acontecimentos, o ser humano se volta para dentro. O mundo externo não faz mais sentido. A lógica e a razão não são mais suficientes para as questões internas do indivíduo. Philippe Sers, filósofo e historiador da arte, se referindo ao pintor Wassily Kandinsky, diz:

“Um alemão do final do século XIX é, antes de tudo um leitor de Kant. Isso significa que ele assistiu ao desmoronamento de todo um sistema baseado na exatidão de nossa visão, na coincidência entre o valor e a realidade: o mundo que nossos sentidos nos desvendam é um conjunto de fenômenos que tem poucas relações com a realidade das coisas.”. (SERS, 2015)

O surgimento da arte abstrata é contemporâneo ao da psicologia analítica. Carl Gustav Jung, psiquiatra, e Wassily Kandinsky, pintor, testemunharam o início do século XX e toda a experimentação que ocorreu no campo da literatura, da psicologia e das artes visuais. Com o propósito de compreender a alma humana, Jung também

explorou o campo das artes e Kandinsky, o da psicologia. Assim, eles produziram um importante material interdisciplinar que, desde então, vem auxiliando o ser humano no processo de autoconhecimento e na sua inserção no mundo em que vive.

A pintura abstrata tem como marco inicial uma aquarela criada por Kandinsky em 1910. Nos anos seguintes, diversos artistas se dedicaram a pesquisar e pintar esta forma de linguagem. Nos anos 50, Jackson Pollock, pintor americano, levou a arte abstrata à expressão máxima. Seu estilo único e inconfundível ficou conhecido como Expressionismo Abstrato.

No primeiro capítulo, exporei uma pequena biografia de C. G. Jung e os experimentos que o levaram a descoberta do inconsciente coletivo. Durante a Primeira Guerra Mundial, Jung vivencia em sua intimidade o que viria a ser a base do seu trabalho analítico. Na segunda parte deste capítulo, apresentarei os princípios da psicologia analítica.

No segundo capítulo, falarei dos processos criativos e das obras de arte como representação do indivíduo no mundo externo. Na primeira parte, abordarei o processo psicológico da criação e o mundo interior do artista. Na segunda, a obra de arte no contexto histórico. A história da arte reflete a história da humanidade e do indivíduo.

No terceiro, explicitarei os conceitos da arte abstrata, expostos como uma verdadeira ciência por Wassily Kandinsky. Ele relaciona as emoções e estruturas mentais com o fazer artístico, integrando todas as artes, homem e natureza. Para fazer a trilha de Kandinsky até o Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock, usarei a obra de Piet Mondrian, mestre da abstração geométrica.

2 Carl Gustav Jung e a Psicologia analítica

2.1 Jung e a descoberta do inconsciente coletivo

“Minha vida é a história do inconsciente que se realizou”
(C.G. Jung)

Carl Gustav Jung nasceu em Kesswil, Suíça, em 26 de julho de 1875, filho de um pastor protestante e de uma dona de casa. A religião fez parte de sua formação. A rotina familiar incluía idas à igreja, hábito que ele nunca gostou. Desde muito cedo, desconfiou da postura das instituições religiosas e questionou a ideia de Deus por elas impostas. Na infância, Jung percebia Deus como uma enorme força, tanto para o bem quanto para o mal. Isto dificultou muito sua relação com o pai.

Jung passou parte de sua adolescência em bibliotecas, atrás de leituras que pudessem ajudá-lo a entender o sentido da vida. Quanto mais estudava, mais a relação com o seu pai se complicava. O suporte intelectual, somado a sua experiência pessoal, o levaram a um confronto direto com o pai. O cristianismo não era suficiente para as suas buscas espirituais. A falta de fé do filho e a resignação do pai com as doutrinas religiosas levaram a desentendimentos e brigas, por vezes, até violentas: motivo de tristeza para ambos.

Jung se identificava mais com a mãe. Ela era amável, acolhedora e diferente de todas as outras pessoas. Ele atribuía a ela uma certa mediunidade e uma dupla personalidade. Em suas memórias, no capítulo referente a sua infância, ele relata que: “De noite, minha mãe tornava-se temível e misteriosa. Uma noite vi sair de sua porta uma figura algo luminosa, vaga, cuja cabeça se separou do pescoço e planou no ar, como uma pequena na lua.” (JUNG, 2006, página 47). Jung também diz ter experimentado sonhos e alucinações desde pequeno.

O real e o imaginário sempre estiveram misturados na vida de Jung. Ele diz sempre ter tido a sensação de viver em dois mundos ao mesmo tempo. Isto o levou a criar para si duas personalidades alternadas: a de número 1 e a de número 2. A personalidade número 1 gostava de ciências exatas e deseja ser um cientista. A número 2, de ciências humanas, filosofia e arte. Esta dualidade foi fundamental para sua escolha pela medicina, e mais especificamente, pela psiquiatria. Jung foi um cientista que cuidou das questões da alma humana. “Esse jogo permaneceu por toda a vida de Jung. Do modo como ele as encarava, somos todos assim – uma parte de nós vive no presente e outra está conectada com os séculos” (SHAMDASANI, 2015, página 5).

Durante o período da universidade, além de cursar ciência médica, Jung mantinha uma rotina intensa de leituras extracurriculares. Os filósofos Platão, Kant,

Schopenhauer e Nietzsche foram seus grandes achados. Seu interesse se expandiu para além da filosofia, incluindo as artes, literatura e autores espiritualistas. O espiritualismo explorava o sobrenatural, tentando provar cientificamente a imortalidade da alma. Esta ideia atraiu o interesse de diversos cientistas do início do século XX. Em 1900, com 25 anos, Jung conclui o curso de medicina na Universidade da Basileia. Em sua tese de doutorado, poucos anos depois, abordou o tema da psicogênese dos fenômenos espiritualistas.

Em 1901, Jung tem o primeiro contato com a obra de Freud através do livro “A Interpretação dos Sonhos”. Cinco anos depois, ele envia a Freud seu próprio livro sobre o assunto no qual ele faz diversas citações à obra de Freud. A partir deste contato, eles iniciam uma frequente troca de cartas com informações sobre sonhos, casos clínicos e confidências pessoais. Em uma das 359 cartas que trocaram, Freud, 19 anos mais velho, diz o considerar “um filho mais velho”, um “príncipe coroado”. Em 1907, eles se encontram pela primeira vez. Havia uma admiração mútua entre eles e Freud usou toda a sua influência para impulsionar a carreira de Jung. As contribuições de Freud sobre a psicologia da histeria, o conceito de inconsciente e os sonhos são fundamentais na formação de Jung.

Quando, em 1909, Jung se volta para o estudo da mitologia, um universo de possibilidades se abre para o “filho mais velho” de Freud e a relação dos dois começa a se deteriorar. Para Jung, os mitos, sejam eles gregos, primitivos ou contemporâneos, se tornam um instrumento fundamental para entender o funcionamento da psique. Jung fica completamente fascinado pela sua nova descoberta. Falando sobre este período, ele afirma: “ parecia-me que estava vivendo em um manicômio que eu mesmo tinha construído. Eu andava de lá para cá com todas essas figuras fantásticas: centauros, ninfas, sátiros, deuses e deusas como se fossem pacientes e eu os tivesse analisando. Eu lia um mito grego ou negro como se um lunático estivesse me contando uma anamnese” (SHAMDASANI, 2015, página 11)

A matéria básica dos mitos são as imagens estruturais que emergem do fundo da alma. A partir desta observação, ele conclui, empiricamente, que, nem sempre, estas imagens têm relação com as experiências vividas pelo indivíduo. Em sua autobiografia, ele sentencia: “ O que se é, mediante uma intuição interior e o que o homem parece ser *sub specie aeternitatis* só pode ser expresso através de um mito” (JUNG, 2006, página 31). O conteúdo dos sonhos e alucinações dos psicóticos é muito semelhante aos dos mitos. São situações em que o consciente é inundado por conteúdos inconscientes.

Estas pesquisas resultaram no livro “Trasnformações e símbolos da libido” escrito em 1911. O livro marca o seu rompimento definitivo com Freud. A divergência vem, principalmente, do conceito de energia psíquica. “Enquanto Freud

atribui a libido significação exclusivamente sexual, Jung denomina libido a energia psíquica tomada num sentido amplo“ (SILVEIRA, 2007, página 17). Para Jung, o comportamento humano seria determinado pelo instinto, principal força do processo psíquico. Uma energia que vai muito além de conteúdos sexuais reprimidos. Neste trabalho, Jung fala também pela primeira vez das “imagens primordiais”, o que mais tarde ele viria a chamar de inconsciente coletivo.

Em 1913, aos 38 anos, Jung acreditava ter chegado a metade de sua vida e já ter cumprido com suas obrigações familiares e profissionais. Neste ano, ele rompe com o grupo psicanalítico, se afasta da Associação Internacional de Psicanálise e pede demissão da Faculdade de Medicina da Universidade de Zurique. Ele intuía um momento de mudanças pessoais. Sentia que era a hora de buscar uma nova orientação profissional e espiritual. Os anos seguintes serão difíceis e solitários para Jung.

Sonhos estranhos e de difícil compreensão tornam-se frequentes. Inicialmente, pensa estar enlouquecendo. Seguidamente, sonha com a Europa sendo devastada. As artes e a literatura também viviam um momento de transformação e muitos artistas e escritores, principalmente os espiritualistas, estavam experimentando sonhos e visões de uma terrível guerra. “Por exemplo, 1912, Wassily Kandinsky escreveu sobre uma catástrofe universal iminente. De 1912 a 1914, Ludwig Meider pintou uma série conhecida como paisagens apocalípticas(. . .)” (SHAMDASANI, 2015, página 17).

Jung escreve que “Por volta do outono de 1913, a pressão que até então sentira pareceu deslocar-se para o exterior, como se algo pairasse no ar. Efetivamente, a atmosfera parecia-me mais sombria do que antes. Não parecia tratar-se de uma situação psíquica, mas de uma realidade concreta. Esta impressão tornava-se cada vez mais intensa.” (JUNG, 2006, página 210).

Alguns meses depois, Jung descobre que algumas destas suas visões eram precognitivas. Elas ocorreram um pouco antes do início da Primeira Guerra Mundial. Quando a guerra estoura na Europa, em agosto de 1914, Jung entende que seus sonhos não eram apenas sobre questões pessoais, se tratavam de um evento coletivo. Com a possibilidade da existência de um inconsciente coletivo, nasce uma nova psicologia.

Diante da suposição de estar enlouquecendo, Jung inicia o experimento mais significativo da sua vida. Com a alma de um cientista, ele decide deixar que estas imagens emergam. Para evocar as alucinações, ele baixava o nível da consciência intencionalmente. Seu desafio é confrontar o seu próprio inconsciente. Tudo o que lhe vem a mente é registrado. Assim, ele começa o primeiro “Livro Negro”. Por meio da escrita automática, Jung escreve um experimento com base em um “material autobiográfico“.

Jung considerou este o seu “experimento mais difícil.” Ele tinha receio de

perder o controle do processo e realmente enlouquecer. Conhecia as patologias e sabia da similaridade de suas alucinações com as relatadas por seus pacientes. Sua família e trabalho foram fundamentais durante este período. Eles eram a garantia de que a sua existência era real. Mesmo nos períodos de maior introversão, ele nunca se desligou do mundo exterior.

Enquanto escrevia o “Livro Negro”, em confronto com o seu inconsciente, Jung disse a si mesmo: “Mas afinal o que estou fazendo? Certamente tudo isso nada tem a ver com a ciência. Então, do que se trata?” Uma voz feminina respondeu: “isto é arte.” Sabendo que aquilo não era ciência, Jung pensa estar desenvolvendo outro aspecto oculto de sua personalidade. O evento se repete e ele percebe que aquela a voz feminina era a mulher que existia dentro dele.

Esta constatação é um ponto importante na estruturação da psicologia analítica. A partir desta vivência, ele virá a criar o conceito de anima e animus, a mulher interior que existe no homem e o homem interior que há em todas as mulheres. Jung intui que seria necessário integrar a sua mulher interior para o sucesso de seu experimento que virá a representar o seu próprio processo de individuação.

Nesta experimentação, Jung recupera a sua alma, desenvolve sua personalidade e supera o mal-estar da sociedade da época. Todo o desenvolvimento da psicologia analítica, que iria ocupá-lo pelo resto da sua vida, está baseado nesta experiência. O confronto com o inconsciente é o ponto central de toda a sua obra. “Livres dos preconceitos científicos ainda vigentes, nas suas memórias escritas aos 83 anos, Jung refere-se as experiências interiores vivenciadas entre dezembro de 1912 e fins de 1918, dizendo: ‘Levei praticamente 45 anos para destilar dentro do recipiente de meu trabalho científico as coisas que experimentei naquele tempo’.” (SILVEIRA, 2007, página 16)

Os “Livros Negros” são compostos de 6 pequenos volumes encadernados com couro negro. Neles estão registrados as fantasias e reflexões que Jung escreveu durante o período da guerra. Ele aborda o seu estado mental e as dificuldades de compreender a si mesmo. Depois de concluir este experimento pessoal, Jung parte para o “Livro Vermelho”: um grande caderno de desenho encadernado com couro vermelho. Nele está a transcrição dos livros anteriores, acrescida de explicações e ilustrações. O “Livro Vermelho” é uma elaboração do seu próprio processo de individuação. Jung para de trabalhar no “Livro Vermelho” em 1930. A última imagem do livro nunca foi terminada.

No “Livro vermelho”, Jung se aventura na criação de textos e imagens. O resultado é um trabalho espetacular que une psicologia e arte, e reflete a busca espiritual de um homem. Por uma série de razões, incluindo o fato de Jung o considerar muito pessoal, ele só é publicado em 2009, quase 50 anos após a sua

morte. Até então, apenas alguns amigos, familiares e pacientes haviam tido acesso a este material.

Jung replica os seus processos de auto-experimentação em seus pacientes, conduzindo-os a imaginação ativa. Eles são incentivados a manter um diálogo interno através da pintura e da escrita. Isto abre um novo caminho para o trabalho analítico. “No seminário de 1925, observou: ‘Retiro todo o meu material empírico de meus pacientes, mas a solução do problema eu retiro de dentro, de minhas observações dos processos inconscientes.’ ”(SHAMDASANI, 2015, página 35)

Em 1920, após um grande período de imersão, Jung se volta para o mundo exterior novamente. O convite de um amigo e sua paixão por conhecimento o levam a conhecer a África. Jung se vê diante de outro mundo: “num país não europeu, que não se falava nenhuma língua da Europa, onde não dominava os preconceitos cristãos, habitado por uma outra raça, e onde uma tradição histórica e uma concepção diferente do mundo se estampavam no rosto da multidão” (JUNG, 2006, página 283). O contato com outras culturas é fundamental para a comprovação de sua teoria dos “arquetipos inconscientes coletivos”. Nos anos seguintes, Jung visita os índios americanos. Em 1925, retorna a África. Em 1938, após tomar conhecimento da alquimia, visita à Índia.

O contato com alquimia teve início em 1930. Os textos alquímicos eram herméticos e de difícil compreensão. Jung se dedica por mais de dez anos e esta pesquisa. Ele descobre no “grande trabalho” dos alquimistas um conteúdo simbólico correspondente ao processo de individuação. A busca da “pedra filosofal” pelos alquimistas é a busca do Si- mesmo. “ A hipótese de Jung é que o alquimista projetava sobre os materiais manipulados acontecimentos em curso no seu inconsciente. Essas projeções se afiguravam ao alquimista propriedades da matéria, mas de fato, no seu laboratório, o que ele experimentava era o próprio inconsciente” (SILVEIRA, 2007, página 122)

Em 1922, após o falecimento de sua mãe, Jung compra um terreno a beira de um rio em Bollingen. No ano seguinte, constrói uma torre circular neste terreno. Ao longo dos próximos 12 anos, amplia e modifica o projeto até chegar a uma construção com quatro torres interconectadas. Depois que as 4 torres estavam construídas, Jung reconhece e atribui a elas a representação da “quaternidade”. A Torre de Bollingen se torna o símbolo da totalidade psíquica e do seu processo de individuação.

Para Jung, a quaternidade é símbolo da totalidade. Referindo-se a ao cristianismo, ele diz que a trindade é uma forma incompleta do conceito de Deus. Falta a ela o inconsciente, o feminino. Quando, em 1950, a igreja inclui a Assunção da Virgem em seus dogmas, Jung entende que “esse acontecimento significa satisfação a exigência do arquetipo da quaternidade”.(SILVEIRA, 2007, página 130).

Jung passava vários meses por ano morando na torre. Grande parte de sua escrita, pintura e escultura foram realizadas neste ambiente. Levando uma vida simples, sem energia elétrica, solitária e silenciosa, ele resgatou o contato com seus ancestrais e realizou a sua personalidade número 2. Jung diz que: “Desde o início, a torre foi para mim um lugar de amadurecimento – um seio materno uma forma materna na qual podia ser de novo como sou, como era e como serei. A torre dava-me a impressão de que eu renascia da pedra. Nela eu via a realização do que, antes, era vago pressentimento: uma representação da individuação.”(JUNG, 2006, página 265)

A religiosidade fez parte da vida e da obra de Jung. Em quase todos os seus escritos desenvolvidos ao longo de sua vida, ele aborda a problemática religiosa. Jung entende que a base das religiões é o conteúdo arquetípico da alma humana, cumprindo uma função psíquica natural e instintiva.

“Jung toma uma atitude positiva em relação às religiões. Todas são válidas na medida em que recolhem e conservam as imagens simbólicas oriundas das profundezas do inconsciente e as elaboram em seus dogmas, promovendo assim, conexões com as estruturas básicas da vida psíquica.”(SILVEIRA, 2007, página 125)

Jung faleceu em 6 de julho de 1961 e deixou uma extensa obra que tem um papel fundamental na formação da psicologia e da psicoterapia moderna. Sua vida foi dedicada a estudar, experimentar e registrar o funcionamento da psique humana. Tudo o que pudesse o ajudar no entendimento da alma humana, o interessava. Seus estudos foram muito além da psiquiatria. Grande parte de seu trabalho passa por outras áreas como: sociologia, mitologia, teologia, alquimia, filosofia, literatura e artes.

2.2 A psicologia analítica e o processo de individuação

“A questão não é atingir a perfeição, mas sim a totalidade.”
Carl Jung

A psicologia analítica criada por C. G. Jung tem como ponto central o processo de individuação “Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo. Podemos traduzir “individuação” como tornar-se si-mesmo ou o realizar se do si mesmo” (JUNG, 2015, página 63)

É necessário deixar claro que a palavra individuação não está relacionada com individualismo. Ela foi adotada por Jung através do filósofo Schopenhauer que, por sua vez, a buscou na alquimia. O sentido de individuação tem origem em

indivisa. A personalidade deve integrar aspectos internos e externos, assim como pessoais e coletivos. Ela não pode ser dividida. Na individuação, os componentes da personalidade devem se unir em síntese, formando um indivíduo único e inteiro.

Nise da Silveira também nos chama atenção sobre outra possível confusão que deve ser evitada: “(. . .) não se pense que individuação seja sinônimo de perfeição. Aquele que busca individuar-se não tem a mínima pretensão a tornar-se perfeito. Ele visa completar-se, o que é muito diferente.” (SILVEIRA, 2007, página 78). Na individuação, incorporamos lados opostos da nossa personalidade. Ser completo é conviver conscientemente com o melhor e pior de nós mesmos.

O desejo de sermos nós mesmos e de nos realizarmos no mundo é inerente ao ser humano. Na vida, somos movidos por um instinto inconsciente em direção ao desenvolvimento de nossas potencialidades. Para que a personalidade se desenvolva de forma plena, em harmonia com a realidade, será necessário nos conhecermos. O trabalho de autoconhecimento é um processo que exige quebra de padrões, confronto com aspectos sombrios da personalidade e união de conteúdos conscientes e inconscientes.

A personalidade como uma expressão da totalidade do ser consciente se desenvolve na fase adulta. Apesar do Eu começar a se formar na infância, é com o amadurecimento que sentimos necessidade de agir de forma coerente com a nossa individualidade. As experiências vividas é que nos levam a questionar quem somos e qual o nosso papel no mundo. O viver expande a nossa consciência e nos permite confrontar conteúdos conscientes e inconscientes.

Jung diz que no início, ao nascermos, o nosso Eu está fundido com o Si-mesmo e que, através da relação e dos confrontos com a realidade externa, ele vai se diferenciando lentamente. A criança emerge do inconsciente coletivo a partir do contato familiar. Durante a vida adulta, é a fase que o indivíduo tem a oportunidade de se transformar e realizar a si mesmo no mundo. Neste período, o Eu e o Si-mesmo tendem a se unir novamente em busca de uma complementaridade. Na velhice, há um retorno ao inconsciente.

“A infância e a extrema velhice são totalmente diferentes entre si, mas têm algo em comum: a imersão no processo psíquico inconsciente. Como a alma da criança se desenvolve a partir do inconsciente, sua vida psíquica, embora não seja facilmente acessível, contudo não é tão difícil analisar quanto a das pessoas muito velhas que mergulham de novo no inconsciente, onde desaparecem progressivamente. A infância e a extrema velhice são estados da vida sem qualquer problema consciente; por esta razão eu não as levei em consideração nesse meu estudo.” (JUNG, 2013a, página 360)

Jung compara a trajetória da consciência durante a vida com a trajetória do sol durante o dia, dividindo a vida em quatro partes. O nascer e o pôr do sol correspondem à infância e à velhice, momento em que ainda não há consciência,

ou já se a perdeu. No início e no fim dos ciclos, temos o predomínio de uma vida instintiva. A segunda e terceira parte da vida, que vão da puberdade a maturidade, é o período que nos relacionamos conscientemente com o mundo. O processo de individuação é um processo consciente de confronto com o inconsciente. O Eu adulto é quem toma decisão e tem que se responsabilizar por elas.

A capacidade natural do ser humano de estabelecer relação e criar vínculos entre o real e o imaginário é a chave da psicologia analítica. Jung denominou esta capacidade de Função Transcendente. “Por ‘função transcendente’ não se deve entender algo de misterioso e assim dizer suprassensível ou metafísico, mas uma função que, por natureza, pode-se comparar com uma função matemática de igual denominação, e é uma função de números reais e imaginários. A função psicológica e transcendente resulta da união dos conteúdos do consciente e do inconsciente.” (JUNG, 2013a, página 13)

A Função Transcendente possibilita que o Eu entre em contato com conteúdos inconscientes. As fantasias e a estrutura do espírito ficam guardados no inconsciente e, em geral, não estão alinhados com o consciente. “Esta falta de paralelismo, como nos ensina a experiência, não é meramente acidental ou sem propósito, mas se deve ao fato de que o inconsciente se comporta de maneira compensatória ou complementar em relação à consciência.” (JUNG, 2013a, página 13) Ao conectar estes lados opostos, o indivíduo pode transcender os conflitos internos, se conhecer, e criar sínteses sobre si mesmo e a realidade externa. O autoconhecimento leva o sujeito, pouco a pouco, a individuação.

A civilização exige de nós uma atitude centrada na consciência e um distanciamento dos conteúdos inconscientes. A consciência inibe os conteúdos inadequados ao cotidiano para tornar a vida em sociedade possível. A falta de contato com conteúdos internos nos deixa fragmentados e distantes da nossa essência. Para encontrarmos a nós mesmos, precisamos permitir que o fluxo entre as camadas da psique aconteça. Para que isto ocorra, o Eu tem que se ausentar momentaneamente. O distanciamento nos permite observar nossas fantasias. O conflito interno engloba os dois pontos de vista: do inconsciente e do Eu.

O condutor da confrontação deverá ser sempre o Eu, que se mantém como centro da consciência, sem perder o contato com o mundo externo. O indivíduo se distingue da coletividade e renuncia as posições imaginárias a partir de seus sentimentos mais íntimos. São as decisões pessoais e conscientes que nos conduzem no caminho da individuação.

A psique contém conteúdos conscientes e inconscientes. Tanto o consciente quanto o inconsciente contém materiais pessoais, relacionados a experiências vividas, e impessoais ou coletivos, com validade universal. Os conteúdos inconscientes

e impessoais formam o que Jung chamou de inconsciente coletivo. O grande diferencial da psicologia analítica é a inclusão do inconsciente coletivo na estrutura da psique. “Pode-se representar a psique como um vasto oceano (inconsciente) no qual emerge uma pequena ilha (consciente)” (SILVEIRA, 2007, página 63).

A divisão entre as camadas da psique é permeável e pode variar de acordo com a época e a cultura. A falta ou excesso de permeabilidade entre estas camadas podem causar transtornos e prejuízos ao funcionamento da psique, conduzindo a doenças psíquicas. Jung criou um método que auxilia tanto no tratamento de doenças como na realização do indivíduo de suas potencialidades.

Mas quando há os pressupostos necessários, a função transcendente constitui não apenas um complemento valioso do tratamento psicoterapêutico, como oferece também ao paciente a inestimável vantagem de poder contribuir, por seus próprios meios, com o analista, no processo de cura e, deste modo, não ficar sempre dependendo do analista e de seu saber, de maneira muitas vezes humilhante. Trata-se de uma maneira de se libertar pelo próprio esforço e encontrar a coragem de ser ele próprio.“(JUNG, 2013a, página 38)

O Si-mesmo (ou self) é a totalidade do indivíduo e abrange o consciente e o inconsciente. O Eu (ou Ego) é o centro da consciência, responsável pelo contato direto com o mundo externo. O “eixo Eu-Si-mesmo” é o relacionamento entre estes 2 aspectos interdependentes da psique. Embora o Si-mesmo seja a totalidade, ele depende do Eu para se relacionar no mundo.

Quando a individuação se dá, a personalidade se estabelece no Si-mesmo e o ser se torna indiviso. Este processo exige vigilância constante e elaboração consciente das informações que recebemos diariamente do mundo interno e externo. No processo de individuação, consciência é ampliada continuamente e conteúdos inconscientes são integrados a personalidade. O confronto entre os opostos têm caráter de totalidade, nada fica excluído.

“O processo de individuação não consiste num desenvolvimento linear. É um movimento de circunvolução que conduz a um novo centro psíquico. Jung denominou esse centro Self (si-mesmo). Quando consciente e inconsciente vêm ordenar-se em torno do self, a personalidade completa-se. O self será o Centro da Personalidade total, como o Ego é o centro do campo do consciente.” (SILVEIRA, 2007, página 77)

Jung diz que o Si-mesmo está para o Eu, assim como o sol está para a terra. Um nunca ocupará o lugar do outro. O Eu individuado não se opõe ou se submete ao Si-mesmo. Ele se liga ao Si-mesmo “girando” em torno dele, assim como a terra em torno do sol. “Intelectualmente, ele (o si-mesmo) não passa de um conceito psicológico, de uma construção que serve para exprimir o incognoscível que, obviamente, ultrapassa os limites da nossa capacidade de compreender. O Si-mesmo também pode ser chamado ‘o Deus em nós.’“(JUNG, 2015, página 129)

Como “o inconsciente jamais se acha em repouso, no sentido de permanecer inativo, mas está sempre empenhado em agrupar e reagrupar seus conteúdos” (JUNG, 2015, página 16), o objetivo da psicologia analítica não tem um ponto final. O fluxo entre inconsciente e consciente é contínuo e os conteúdos são invisíveis e imensuráveis.

Os avanços da medicina, as questões de gênero e inclusão social mudaram o pensamento e o comportamento do homem nos últimos anos. Independente da época, a busca do indivíduo continua sendo a mesma: a busca por um sentido na vida. As teorias psicológicas nascem da necessidade que o homem tem de compreender a si mesmo e o seu papel no mundo.

Jung distingue a psique em três níveis: consciente, inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. O limite entre estes níveis são fluidos e está sempre em movimento. O que é consciente agora, pode se tornar inconsciente no próximo instante. Jung se refere ao inconsciente como um “psíquico desconhecido”, não um desconhecido total. Um conteúdo, “psíquico desconhecido” pode se tornar “psíquico conhecido” em outra situação, e vice e versa. Os conteúdos inconscientes são aqueles que não estão em contato direto com o Eu consciente.

“(...) tudo o que eu sei, mas em que não estou pensando no momento; tudo aquilo de que um dia eu estava consciente, mas de que atualmente estou esquecido; tudo o que meus sentidos percebem, mas minha mente consciente não considera; tudo o que sinto, penso, recorro, desejo e faço involuntariamente e sem prestar atenção; todas as coisas futuras que se formam dentro de mim e somente mais tarde chegarão à consciência; tudo isto são conteúdos do inconsciente.” (JUNG, 2013a, página 132)

O inconsciente pessoal, que se aproxima da ideia de Freud, sendo formado por conteúdos decorrentes de experiências individuais. Ele armazena informações pessoais que não estão suficientemente bem estruturadas para se tornarem conscientes. Fatos ocorridos na infância e perdidos na memória e recordações dolorosas são alguns exemplos. Em geral, estes conteúdos têm forte carga afetiva e podem afetar os processos conscientes, levando a distúrbios psíquicos e doenças psicossomáticas.

Para Jung, a ideia de inconsciente introduzida por Freud não explicava todos os fenômenos da psique. A partir de sua experiência pessoal e do estudo sobre mitos e contos de fadas, ele concluiu que existe uma outra camada do inconsciente que é impessoal e comum a todos os seres humanos. Esta camada universal recebe o nome de inconsciente coletivo. Transmitida por hereditariedade, ela é a fonte de todas as forças instintivas da psique. “O inconsciente coletivo é a formidável herança espiritual do desenvolvimento da humanidade que nasce de novo na estrutura cerebral de todo ser humano.” (JUNG, 2013a, página 103).

A regulação do inconsciente coletivo ocorre através das “imagens primordiais”, ou arquétipos. A nomenclatura “imagens primordiais” causa uma certa confusão,

uma vez que está condição sugerida por Jung não é imagética. Ela significa a possibilidade de se formar uma imagem. A palavra arquétipo substitui o termo “imagens primordiais”, dando mais clareza ao sentido do termo. Todos os fenômenos psíquicos são de natureza energética.

Jung, ao falar dos arquétipos, coloca com uma “condição de possibilidade”, expressão que pegou emprestado de Kant que fala das “condições de possibilidade de toda experiência”. Todo ser humano herda um código universal que proporciona a “condição de possibilidade” dele seguir um padrão de comportamento. O comportamento humano é instintivo por conseguinte, arquetípico. As experiências essenciais da vida, como, por exemplo, nascimento, casamento, maternidade, morte e separações, são consideradas situações arquetípicas. Os arquétipos estão em torno de nossas experiências pessoais. Eles são núcleos de energia e estão carregados de afeto, instintivos, dinâmicos e inconscientes.

Quando um arquétipo atinge o consciente, é produzida uma imagem. Esta imagem é chamada de imagem arquetípica. A mitologia oferece um conjunto de imagens arquetípicas que interferem nos processos do inconsciente. “Os homens sempre gostaram de histórias maravilhosas. ‘Mitos e contos de fadas’, diz Jung, ‘dão expressão a processos inconscientes e sua narração provoca a revitalização desses processos, restabelecendo assim conexão entre o consciente e inconsciente’” (SILVEIRA, 2007, página 106)

Em uma próxima etapa, quando a imagem arquetípica defronta-se com o consciente, ela se torna um símbolo. A psique é uma máquina de criar símbolos para as nossas fantasias. O símbolo pode ser coletivo ou pessoal, variando de acordo com a cultura e o tempo. O símbolo aparece, de forma enigmática, no momento de um conflito interno e convida o consciente para um diálogo. Ele é a resposta do inconsciente a uma questão consciente.

Para que o processo se estabeleça, é necessário seguir os passos de: “deixar vir, considerar e tomar posição”. Deixar vir o conflito, cria um vazio, abrindo espaço para que a função transcendente ocorra. Considerar as possibilidades, reconhecendo o símbolo e investigando o que ele tem a nos mostrar. Tomar posição perante o símbolo, aceitando todas as mudanças que esta escolha possa acarretar em nossas vidas. Não assumir responsabilidade sobre as próprias decisões causa desequilíbrio interno e visões distorcidas da realidade.

Decifra-lo não é uma tarefa fácil e, por vezes, é dolorosa. O símbolo tem uma forma complexa e reúne opostos de nossa personalidade que estão além da nossa compreensão. Os símbolos vivos são aqueles se aproximam do Eu consciente, mas ainda não são completamente compreendidos. Os símbolos mortos, ou sinais, são aqueles que já foram entendidos e integrados a personalidade.

Um símbolo é sempre um desafio para nossos pensamentos e sentimentos. A decifração de um símbolo é um passo em direção ao nosso desenvolvimento interior. Passo a passo, símbolo a símbolo, o sujeito vai construindo uma nova síntese de si mesmo em direção a realização plena da sua individualidade. Um símbolo incompreendido pode causar alucinações e causar um desequilíbrio psíquico, podendo até se tornar uma neurose ou psicose.

A ideia de símbolo proposta por Jung se sobrepõe, em alguns pontos, ao seu conceito de complexo. Ambos tem origem no inconsciente coletivo e no mundo arquetípico. Nise da Silveira, diz que “os arquétipos são núcleos de energia em estado virtual (...) Os complexos são nós de energia (...) e os símbolos são máquinas transformadoras de energia.”(SILVEIRA, 2007, página 41)

A psique é um conjunto de complexos, plural e contraditório que mantém diferentes relações entre si. Para falar dos complexos, Jung usa a expressão “complexo de totalidade afetiva”. Este conjunto de elementos com grande carga afetiva, aparece na consciência sob a forma de sentimentos, lembranças, pensamentos e sensações. A psicologia analítica também é chamada de psicologia complexa.

O complexo possui uma grande concentração de energia e interfere na vida consciente. Os lapsos e gafes são uma demonstração da autonomia dos complexos. Jung diz que não somos nós que temos um complexo, são os complexos que nos possuem. Os complexos autônomos tratam de três “questões capitais: o problema terapêutico, o problema filosófico e o problema moral.”(JUNG, 2013a, página 52)

O objetivo da psicologia analítica é o desejo arquetípico do homem de se realizar no mundo em que vive. A realização e o bem-estar do indivíduo dependem da capacidade consciente do Eu de reconhecer os complexos inconscientes. Saber da existência deles é apenas o ponto de partida. Para solucionar um conflito gerado por um complexo, o Eu tem que ser capaz de assimilá-lo tanto intelectualmente quanto afetivamente.

O Eu é um complexo com base arquetípica no Si-mesmo. Com uma parte é consciente e a outra inconsciente, o Eu tem diferentes graus de consciência e se relaciona com todos os outros complexos. Os complexos secundários podem levar o Eu a manifestações independentes de sua vontade, colocando a consciência em crise pela falta de controle. Os complexos têm autonomia para se manifestarem.

A individuação e a transformação do ser humano estão ligadas a dialética entre o complexo do Eu e os outros complexos. Se um complexo secundário se sobrepõe ao Eu, o centro da consciência perde o controle e os desequilíbrios psíquicos tomam conta. A neurose acontece quando o complexo do Eu e um outro complexo entram em contradição de forma inconsciente.

Para explicar a dinâmica do Eu com o inconsciente, Jung cria uma estrutura, e atribui parcerias, para o Eu. As parcerias são divididas em estruturas de identidade e de relação. As estruturas de identidade são: EU e Sombra. As estruturas de relação são: Persona e Anima/Animus.

Para atingir a individuação, e realizar o Si-mesmo através do EU, o indivíduo terá que enfrentar alguns desafios. A fase preliminar do processo é “o desvestimento das falsas roupagens da Persona”. “A meta da individuação não é outra senão despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da persona, assim como do poder sugestivo das imagens primordiais” (JUNG, 2015, página 34).

A Persona é um personagem, uma máscara que usamos para nos relacionarmos socialmente. Ela forma um sistema de defesa que faz a mediação entre o Eu e o mundo externo. A identificação exagerada do Eu com a persona leva o sujeito a se fundir com seus cargos e títulos. Isto traz rigidez psicológica que deixa o indivíduo muito exposto a uma destruição repentina do Eu pelo inconsciente.

Embora a persona aparente a individualidade, representando o Eu no mundo externo, ela é uma aparência, uma manifestação da psique coletiva. A máscara é usada para atuar de acordo com as exigências do coletivo. “No fundo, nada tem de *real*; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que ‘alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo’” (JUNG, 2015, página 47)

Quando a verdadeira individualidade começa a emergir do inconsciente, sonhos e fantasias vão sendo liberados. Pela proximidade entre a persona e a psique coletiva, o Eu consciente tem que estar atento para que a individualidade não se funda com a psique coletiva. Todo conteúdo simbólico e arcaico representa aspectos coletivos. Esta fusão pode causar um excesso de autoconfiança ou, pelo contrário, uma fragilidade. O desenvolvimento pleno da personalidade exige uma diferenciação da psique coletiva.

Por trás da persona, escondemos a nossa sombra. No processo de análise, a sombra é a primeira parte inconsciente que precisamos enfrentar. Escondida atrás da persona, ela guarda uma parte de nós que não gostamos. Ela pode conter característica de nossa personalidade que apenas não aceitamos ou não achamos adequada, como também aspectos assustadores.

Enfrentar a sombra, traz para a consciência aspectos que precisamos admitir em nós mesmos. O não reconhecimento da sombra nos enfraquece. Quanto mais reprimida ela for, mais autônoma se tornará e mais desprevenidos seremos atingidos por ela. O reconhecimento da sombra amplia a consciência e traz uma nova orientação para o Eu diante do mundo interno e externo.

A projeção é o mecanismo mais utilizado para lidar com os conteúdos sombrios da sombra. Ela pode ser projetada em um personagem de um sonho ou em alguma pessoa ou circunstância de nossa relação no mundo exterior. A maior parte dos nossos sonhos apresentam aspectos relevantes da nossa personalidade que devem ser integrados. No confronto entre o Eu e a sombra, a partir de um sonho, em geral, eles aparecem através de personagens do mesmo sexo do que nós. Quando o aspecto é muito sombrio, podem surgir em forma de um animal.

Os parceiros do Eu nos ajudam na dialética entre o mundo interno e o mundo externo. Quando tornamos esta informação consciente, ela pode ser elaborada pelo Eu. É reconhecendo a nossa sombra, que refletimos sobre um problema interior e buscamos uma solução. A decisão sobre quais conteúdos devem ser ou não integrados é do Eu. A sombra equivale ao inconsciente pessoal e contém conteúdos reprimidos e dolorosos. Alguns conteúdos podem e devem permanecer ocultos. A psique também tem tendências destrutivas que devem ser evitadas.

A próxima etapa, é a confrontação com a anima ou animus. Esta tarefa é bem mais difícil. Anima é a feminilidade inconsciente que existe em todos os homens. O animus, a masculinidade inconsciente das mulheres. Jung diz que existem genes de ambos os sexos tanto no corpo do homem quanto no da mulher e que a alma do sexo oposto é transmitida através dos milênios. O homem deposita a sua anima na figura materna inicialmente. Depois, ele tende a transferi-la para a esposa. O que, provavelmente, será causa de desentendimentos entre o casal e decepções amorosas. A mulher real jamais corresponderá plenamente a imagem materna guardada no inconsciente.

Quando a anima atua no eixo Eu-Si-mesmo ela se torna uma força motivadora de mudanças. Ela encoraja o homem a agir no mundo interno e externo, em busca das aventuras da alma, do espírito e da criação. O mesmo ocorre com a mulher e seu animus, depositado na figura paterna. Se não consciente, o animus pode se tornar um parasita, gerando ciúmes e com efeito paralisante. Se integrado, traz coragem, espírito de verdade e criatividade pessoal.

Ao contrário da sombra, a anima e o animus aparecem nos sonhos como personagens do sexo oposto a do sonhador. A persona está voltada para a vida consciente e coletiva no mundo externo. A anima e o animus, dizem respeito ao pessoal, interior e individual. A anima é a alma de cada um de nós.

A etapa final é a revelação do Si-mesmo ao Eu, onde o centro da personalidade é transferido para o Si-mesmo. É da integração de conteúdos conscientes e inconscientes que nasce a totalidade do ser. O processo de individuação nos torna mais humanos a partir da conciliação de opostos que pareciam incompatíveis. O Eu e o Si-mesmo encontram-se em uma dialética fluida e o indivíduo está inteiro,

indiviso, respeitando a si mesmo e seu entorno.

3 Arte e individuação

3.1 Processos de criação e o mundo interior do artista

“ A arte não existe para produzir o visível, e sim para tornar visível o que está além.”
Paul Klee.

Criação artística e imaginação são assuntos tão amplos quanto o próprio viver. “O homem cria não apenas por que gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer enquanto ser humano coerente, ordenando, dando forma, criando” (OSTROWER, 1995, página 10). A necessidade natural do homem se realizar no mundo e as questões da existência humana são também as questões da arte.

A psicologia analítica de C.G. Jung, cria um método que auxilia a realização do individuo no mundo externo. O processo se dá através da assimilação de imagens que emergem do inconsciente. Diversos artistas e pesquisadores da arte, ao falarem de processos de criação artística, descrevem processos semelhantes.

A individualidade de uma pessoa, artista ou não, não é algo fixo. É um processo dinâmico, em constante transformação. A dinâmica se dá através do fluxo entre conteúdos conscientes e inconscientes, que se influenciam reciprocamente. Segundo Jung, pessoas dotadas de qualidades criativas teriam maior permeabilidade entre as camadas da psique, facilitando o fluxo entre estes conteúdos.

Em “O espírito na arte e na ciência” , Jung afirma, mas ao mesmo tempo limita, a ligação entre arte e psicologia. Reforça a ideia de que a arte, uma vez que é uma atividade psicológica, tem estreita ligação com fenômenos simbólicos e emocionais. Mas também restringe o seu estudo à ação psicológica ao processo de criação. A arte em si é outro assunto, é um fenômeno estético- artístico com uma linguagem específica.

“ Por sua natureza, arte não é ciência e ciência tampouco é arte; por isso estes dois campos espirituais possuem áreas reservadas que lhes são peculiares e só podem ser explicadas por elas mesmas. Portanto, quando falamos da relação entre psicologia e a arte, estamos tratando apenas da arte que pode ser submetida à pesquisa psicológica sem violar a sua natureza. Seja o que for que a psicologia possa fazer com a arte, terá que se limitar ao processo psíquico da criação artística e nunca atingir a essência profunda da arte em si.”(JUNG, 2013b, página 66)

Em todo ato de criação há uma tensão psíquica. Ela é indispensável para o processo criativo. Para a realização de uma obra, a tensão precisa ser mantida em alta por um longo período. São os elevados níveis de concentração e sensibilidade que permitem que o artista se aprofunde em suas emoções. Na imagem pintada as tensões psíquicas são representadas por tensões espaciais e expressivas. A força imagística é um fenômeno psíquico. “Estudar as circunstâncias psicológicas do

homem criador equivale a estudar o próprio aparelho psíquico.” (JUNG, 2013b, página 87)

Não podemos confundir tensão psíquica com conflito ou distúrbio psicológico. Nem a arte pode ser comparada com a arteterapia, ainda que ambas sejam manifestações expressivas. A arteterapia tem o objetivo de aliviar a tensão usando a arte como método. O terapeuta faz uma leitura simbólica da obra, desconsiderando os aspectos estilísticos e de linguagem. No caso da arte, a tensão é necessária e a leitura se dá a partir do estilo e da linguagem. Os critérios de arte estão sempre situados em época e local definidos.

Embora o processo artístico seja um facilitador do processo de individuação, ele não aborda a questão da arte na totalidade. Os caminhos se separam “quando o aspecto estético se torna determinante para um deles, e o aspecto intelectual e moral para o outro. O caso ideal seria aquele em que os dois aspectos pudessem conviver normalmente lado a lado ou se sucedessem ritmicamente um ao outro.”(JUNG, 2013a, página 32)

Ao falar de obras literárias, Jung divide os processos de criação em 2 tipos diferentes: o processo psicológico e o processo visionário. Os processos psicológico e visionário descritos por Jung são apresentados como inerentes ao ato de criar, independente do momento histórico.

No processo psicológico, “o autor submete seu assunto a um tratamento cuja a orientação foi intencionalmente determinada; ele acrescenta ou subtrai coisas, sublinha este efeito, atenua aquele, põe aqui uma cor, ali outra, pensando com o maior cuidado os resultados possíveis (. . .) A matéria que ele trata está submetida a sua intenção artística; ele quer representar isto e não qualquer outra coisa”.(SILVEIRA, 2007, página 138)

Sobre o chamado processo visionário, “ a experiência vivida ou o objeto que constituem o tema da elaboração artística nada tem que nos seja familiar. Sua essência nos é estranha e parece provir de distantes planos da natureza, das profundezas de outras eras ou do mundo de sombras ou de luzes existentes para além do humano (. . .) que parecem (. . .) surgir do fundo das idades”.(SILVEIRA, 2007, página 138)

A forma visionária representa uma visão das profundezas da alma. Suas imagens são incompreensíveis. Elas tocam em um ponto inacessível à compreensão humana e estão fora do alcance da psicologia. Elas não dizem respeito a experiências vividas pelo artista. Cabe a ciência apenas identifica-las e descreve-las pois “(. . .) o homem criador também constitui um enigma, cuja solução pode ser proposta de várias maneiras, mas sempre em vão“ (JUNG, 2013b, página 102)

Nietzsche usa duas divindades gregas para explicar o ato criativo: Apolo e

Dioniso. O deus da lucidez, Apolo, está mais ativo no processo psicológico. Dionísio, o deus da embriaguez, no processo visionário. As obras de arte não são criadas inteiramente a partir de um único processo. Os processos psicológico e visionário se alternam. Ideias dionisíacas, originadas nas profundezas do inconsciente, são elaboradas de forma apolínea, a partir da intenção consciente do artista.

Rosa Maria Dias, no livro “Nietzsche e Deleuze, intensidade e paixão”, diz que o artista dionisíaco é aquele que consegue jogar com a embriaguez, mantendo Apolo sempre de plantão para socorrer-lo. É a simultaneidade dos estados, não a alternância, que completam o ato criativo.

Para criar uma obra de arte, independente do estilo, além de técnicas específicas, que são o instrumento de trabalho do artista, ele precisa se entregar à emoção e ao ato da criação, permitindo que os conteúdos fluam. Quando isto acontece, a técnica se torna praticamente “invisível” e é absorvida pela forma expressiva. Se não há forma expressiva, não há criação artística. A magia da arte acontece quando o mundo visível se conecta com o invisível, o consciente com o inconsciente. Quando Apolo e Dionísio trabalham juntos.

Diversos conceitos apresentados por Jung em suas teorias podem ser observados na vida e na obra dos artistas. As etapas da vida, como são apresentadas por Jung, são também as etapas do amadurecimento de um trabalho artístico. Nas pinturas infantis, podemos perceber um eventual talento ou uma área de sensibilidade, mas é só a partir das experiências no mundo concreto e da maturidade que as potencialidades irão se desenvolver.

Diversos pintores apresentam na maturidade o seu melhor trabalho, a sua máxima expressão individual. O estilo de um artista está nas decisões intuitivas, nas escolhas que são resultados de suas vivências conscientes e inconscientes. Picasso diz que “em cada ato criador há um ato destruidor”, ele se refere a uma atitude seletiva. Escolher este traço e não aquele. Esta cor e não aquela. Estas decisões, muitas vezes intuitivas, são estilísticas e individuais.

Para que o processo de individuação se dê, é necessário viver. Só assim poderemos confrontar os limites e valores estabelecidos pela sociedade. Na arte, ocorre o mesmo processo. Por exemplo: nas duas últimas décadas de vida, o pintor Monet tem uma mudança de estilo. É uma fase espetacular e revolucionária, “e talvez a mais magnífica de sua obra, de formas quase abstratas, as cores e os largos ritmos livres das pinceladas se intensificam (...) São imagens que transmitem a mais plena aceitação da condição de ser e viver (...)” (OSTROWER, 1995, página 42).

A obra de C.G. Jung é bastante extensa e abrangente. A questão da sincronicidade é um dos pontos que o ocuparam por bastante tempo. O conceito de sincronicidade está baseado nas “coincidências significativas”. Na arte, o conceito de

“acazos significativos” é amplamente explorado como um dos pontos de partida para os processos de criação. “Não existe criação artística sem acazos” (OSTROWER, 1995, página 31)

Ao investigar o inconsciente coletivo, Jung encontra conexões que não podiam ser simplesmente chamada de causalidades. “Tratava-se , antes , de ‘coincidências’ de tal modo ligadas significativamente entre si, que seu concomitante ‘causal representa um grau de improbabilidade que seria preciso exprimir mediante um número astronômico”(JUNG, 2014, página 31). Destas observações, Jung conclui que as coincidências possuem um fundamento arquetípico. Elas não são apenas casualidades, são significativas.

Para um “acaso” ou “coincidencia” se tornar significativo, ele tem que ser percebido pelo individuo. Quando isto ocorre, ele é identificado imediatamente. Cada um terá o seu próprio repertório de coincidências que aparece no momento certo, ajudando na tomada de decisões. “Entendemos por isso que, ao procurarem realizar suas potencialidades, são as próprias pessoas que saem de si para ir ao encontro dos acazos. Só seus. Não são acessíveis a mais ninguém”. (OSTROWER, 1995, página 26)

O acaso inspirador é como um “clarão de luz”, luminoso que leva a compreensão intuitiva de alguma questão. Toda as pessoas, sejam elas artistas, cientistas, ou de qualquer outra profissão, já viveram esta situação. A expansão da consciência traz uma felicidade imediata e, muitas vezes, é atribuída a uma energia divina ou sobrenatural. Independente do nome e especificidade dos conceitos, seja inconsciente, mundo interno ou outra denominação menos científica, todos relatam o momento criador como um momento mágico no qual o desconhecido emerge para nos socorrer na resolução de um problema.

Nise da Silveira, em vários textos, relaciona conceitos desenvolvidos por Jung com citações de artista plásticos. Nise diz que o pintor Paul Klee, escreveu: ‘É missão do artista penetrar tão longe quanto possível na busca do futuro secreto das coisas onde uma lei primordial entretem seu crescimento. . . Com o coração batendo, somos levados cada vez mais para baixo, para a fonte primeira’“(SILVEIRA, 2007, página 143). Referindo-se a Jung, ela diz: “O processo criador, na medida em que o podemos acompanhar, consiste numa ativação inconsciente do arquétipo, no seu desenvolvimento e sua tomada de forma até a realização da obra perfeita.” (SILVEIRA, 2007, página 147)

Nas obras de arte, as imagens primordiais são elaboradas e transformadas em formas com qualidades artísticas, que seguem uma determinada linguagem e estão inseridas em uma época específica. “(. . .) *as obras de arte nos enriquecem: elas nos permitem restaurar a experiência em níveis de consciência sempre mais*

elevados, tornando a nossa compreensão mais abrangente de novas complexidades e intensificando-se, assim, o sentimento de vida.” (OSTROWER, 1995, página 50)

Quando somos realmente atingidos por uma obra de arte, nossos joelhos fraquejam, o coração dispara e um encantamento toma conta de nós em uma espécie de transe. Não é só nos museus, teatros ou salas de concerto que isto acontece. A arte faz parte da vida e da história da humanidade. Muitas vezes, quando estamos realmente envolvidos em uma situação de tensão, somos tomados por um transe que nos leva a tomar decisões e agir de forma inesperada, criativa e intuitiva. A intuição é a base dos processos de criação. Inventar o novo é reorganizar conteúdos internos e trazer para a vida o desconhecido que está em nós.

As verdadeiras obras de arte não são apenas mercadorias. Elas são símbolos da humanização do homem. Elas trazem um conhecimento que é revertido em auto-conhecimento, “O que confere a todas as imagens de arte um significado existencial – das obras mais profundas as menos complexas – é que sempre envolvem um diálogo com a nossa consciência através da sensibilidade.”(OSTROWER, 1995, página 122)

A obra de arte é a realização no mundo real do mundo interno do artista. O processo de criação é parte do fio condutor que liga estes dois universos. Como disse Paul Klee, “A arte não existe para produzir o visível, e sim para tornar visível o que está além”. A natureza criativa do homem se realiza dentro de um contexto cultural.

“No individuo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e a sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura.”(OSTROWER, 2014, página 5). Os processos criativos ligam 2 níveis da existência humana: o individual e o cultural.

Para criar, é necessário compreender. Só então, poderemos relacionar, ordenar e significar. Este é um potencial inerente do ser humano, artista ou não. “Crescer, saber de si e realiza-lo é uma necessidade interna. É algo tão profundo, tão nas entranhas do ser, que a pessoa nem saberia explicar o que é, mas sente que existe nela e está buscando-o o tempo todo e das mais variadas maneiras, de modo a pode identificar-se na identificação de suas potencialidades.” (OSTROWER, 1995, página 28)

A arte nasce do artista, do ser humano. Ela é uma criação misteriosa, enigmática e mística que adquire vida autônoma, se tornando real no mundo externo.

3.2 A obra de arte e o mundo externo do artista

“Como pintor, torno-me mais lúcido quando confrontado com a Natureza.”
Paul Cézanne

A Arte Moderna é o que já aconteceu de mais revolucionário no campo das artes plásticas. Em períodos anteriores, diversos artistas geniais romperam com pa-

drões estabelecidos, trazendo novas questões de linguagem e estilo. Mas é na arte moderna que os novos artistas irão contestar, pela primeira vez na história, os valores espirituais de sua própria cultura.

Esta atitude cria um abismo entre a obra e o espectador. A arte “oficial”, acadêmica, é confrontada por artistas e intelectuais. A cultura se torna um campo de batalha entre o velho mundo e novo. É nesta fase que a condição interior do artista passa a ser tema. “A revolta ocorreu no âmbito da sensibilidade, proclamando-se a prioridade da sensibilidade dos sentimentos e da imaginação sobre a estreiteza da razão seca, identificada com meros cálculos e racionalizações” (OSTROWER, 1995, página 117).

Os primeiros sinais da abstração nas artes plásticas começam a aparecer no final do Romantismo, movimento que durou cerca de um século, entre o final do século XVIII e o final do século XIX. Na sequência do Romantismo, surgem diversos movimentos que vão divergir cada vez mais do estilo acadêmico. Como o meu tema é a arte abstrata, não vou me estender em todos os estilos que antecederam a abstração total nas artes plásticas. Movimentos importantíssimos como o cubismo, fauvismo, primitivismo, surrealismo e dadaísmo serão omitidos apenas por uma questão de foco.

A arte moderna é uma busca pela verdade. O artista sai de seu ateliê para rua, para o mundo real. Em 1863, Édouard Manet, pintor pré-impressionista, desencadeou o primeiro grande escândalo da arte moderna, com o quadro “Almoço na relva” (figura 1). “A sensibilidade pública se sentiu ofendida com o retrato de dois boêmios vulgares recostos na relva com uma companhia feminina que nos encara com atrevida diversão” (PAGLIA, 2014, página 92).

Os novos pintores, futuros impressionistas, se reuniram em torno de Édouard Manet. Eles compartilhavam uma forte necessidade de pintar a realidade. Não queriam mais fazer pinturas para enfeitar as salas da burguesia. O impressionismo surge como um movimento de vanguarda. Seu nome é derivado da obra “Impressão: nascer do sol” de Claude Monet, datada de 1872 (figura 3).

Seus representantes se reuniam nos cafés da Paris moderna do final do século XIX e discutiam as questões da arte e da vida. O movimento também foi acompanhado por poetas e intelectuais. O poeta francês Baudelaire, integrante do grupo, pregava que o dever dos artistas era registrar as mudanças de seu tempo, buscando o eterno e o transitório da vida moderna.

Ao ar livre a imagem se transforma a cada instante. O pintor tem que ser rápido para captar o momento, a luz, o movimento. Novos temas exigem também uma nova técnica. As pinturas impressionistas são criadas com “pinceladas urgentes, toscas, aplicadas com imprecisão (...) A tinta, pela primeira vez, tornava-se um

meio cuja as propriedades estavam sendo celebradas ao invés de disfarçadas atrás do artifício de uma ilusão pictórica” (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 34)

No início, o impressionismo provoca um acesso de fúria nos críticos de arte e no público que não o compreendiam. Mesmo tendo como tema paisagens e cenas líricas, já não correspondiam a memória que o público tinha de uma pintura. Suas cores e formas não eram familiares. Os impressionistas são seguidamente recusados nos salões de arte oficiais. Para mostrarem seus trabalhos, eles organizam o “salão dos recusados”. Alguns dos principais representantes da pintura impressionista são Claude Monet, Edgar Degas e Auguste Renoir.

Paul Cézanne e Van Gogh e Paul Gauguin, inicialmente, faziam parte do grupo impressionista, mas acabaram se afastando. O movimento tinha princípios rígidos e, o que era inovador, estava se tornando a “nova academia”. Futuramente, estes dissidentes serão chamados de pós-impressionistas. Eles eram artistas que não gostavam da vida movimentada da cidade grande e optaram por uma volta à natureza, às suas origens.

Os pós-impressionistas, ou neo-impressionistas, são artistas que tiveram uma vida solitária. Eles se voltaram para uma busca interior, imersos em si mesmos. Suas obras mesclam os princípios do impressionismo, acrescidas da “linguagem visual da imaginação”. Os pós-impressionistas são de grande importância para a história da arte por devolvem a arte para o campo da imaginação. Suas obras apresentam os primeiros sinais de abstração. Referindo-se aos pós-impressionistas, Kandinsky diz:

“Já vemos despontar a tendência para o ‘não realista’, a tendência para o abstrato, para a essência interior. Conscientemente ou não, os artistas seguem o ‘conhecer-te a ti mesmo’ de Sócrates, conscientes ao não, voltam-se cada vez mais para a essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um; eles a sonham, avaliam seus elementos imponderáveis.”(KANDISKY, 2015, página 57)

Van Gogh é o mais popular entre os pintores pós-impressionistas. O público está familiarizado com a sua vida e obra. Sua trajetória inclui fatos extraordinários que envolvem loucura, orelha cortada e suicídio. “Camille Pissarro, homem de vistas largas, descobridor de talentos, promotor de artistas, resumiu Van Gogh em uma única observação tipicamente compassiva: ‘Muitas vezes eu disse que esse homem iria ou enlouquecer ou nos ultrapassar. Não previ que faria as duas coisas.’”(GOMPERTZ, WILL, 2013, página 74)

Enquanto os impressionistas pintavam a “verdade” do que viam, Van Gogh pintou a verdade mais profunda da condição humana. Ele pintava o que via, da forma que sentia. Assim, ele inspirou um dos movimentos mais duradouros do século XX: o expressionismo. Mesmo morrendo cedo e praticamente desconhecido, sua influência na arte foi imediata e perdura até hoje.

Paul Cézanne sai do Impressionismo em busca de uma temática pictórica própria. Se voltando para o passado, ele vai buscar na história da arte a solidez e a estrutura que faltavam em Monet e Degas. Observando os grandes mestres da pintura, a natureza, e a ele próprio, cria um estilo único. Suas contribuições influenciaram muitas gerações de artistas. Pablo Picasso, um dos gigantes das artes do século XX, disse que Cézanne foi seu único mestre.

“Natureza morta com maçãs e pêssegos (figura 9) é uma pintura que demonstra como Cezanne mudou a arte para sempre. Seu abandono da perspectiva tradicional em favor de um compromisso com o plano pictórico global e a instrução da visão biocular levaram diretamente ao cubismo (em que quase toda ilusão de três dimensões foi abandonada em favor da maximização da informação visual), ao futurismo, ao construtivismo à arte decorativa de Matisse. Mas Cézanne ainda não terminara. Suas investigações levariam finalmente à área revolucionária e extremamente contenciosa da arte abstrata“. (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 101)

“As grandes banhistas” (figura 10), um dos últimos trabalhos de Cézanne, é uma síntese de sua obra. As figuras não são nem idealizadas, nem banalizadas. São apenas seres imaginários, figuras artísticas totalmente novas. A falta de acabamento o afasta completamente da arte do século XIX. O caminho está aberto para uma nova arte, orientada pela cor, pela composição e pelo ritmo. O estilo de Cézanne facilmente identificado pela falta de idealização do espaço.

A arte abstrata tem início na trilha aberta pelo impressionismo, mas é Paul Cézanne, com suas pinceladas impregnadas de carga emocional, quem abre a corrente da história da arte para incluir um elo que muda definitivamente o rumo da pintura. A proposta de Cézanne é a liberdade. E ele a cumpre com compromisso e genialidade,

A proposta de um grande artista nunca está restrita a representação de um objeto. Na arte figurativa, o objeto é apenas o “motivo”, o assunto. O conteúdo plástico está na estrutura da imagem, nas escolhas estilísticas e na interpretação. As formas visuais são uma síntese com conteúdos múltiplos e complexos que incluem sentimentos, visões do ser e da sociedade.

As ideias de Cézanne são levadas as últimas consequências pelos pintores abstratos. Kandinsky, falando sobre Cézanne, diz:

“De uma xícara de chá, ele fez um ser dotado de alma ou, mais exatamente, distinguiu um ser nessa xícara. Elevou a 'natureza morta' ao nível de objeto exteriormente 'morto' e interiormente vivo. Tratou objetos como tratou o homem, pois tinha o dom de descobrir a vida interior em tudo. Captura-os e entrega-os a cor. Recebem dela a vida - uma vida interior - e uma nota essencialmente pictórica. Impõe-lhes uma forma redutível a fórmulas abstratas, frequentemente matemáticas, das quais emana uma radiante harmonia. Não é nem um homem, nem uma maçã, nem uma árvore, que Cézanne quer representar; ele serve-se de tudo isso para criar uma coisa pintada que proporciona um som bem interior e se chama imagem.“(KANDISKY, 2015, página 53)

4 Arte abstrata

4.1 A arte abstrata por Kandinsky

“A cor é a tecla. O olho, o martelo. A alma é o piano de inúmeras teclas.”
Wassily Kandinsky

A linguagem do artista visual é a imagem. Muitos pintores têm dificuldade de se expressar pela linguagem escrita ou falada. Na arte abstrata, onde há uma busca pela eliminação dos detalhes, esta questão se torna ainda mais explícita. A linguagem verbal dos artistas costuma ser bem imprecisa. Muitas vezes esta função fica para o curador, que tenta com palavras difíceis explicar o que é para ser visto e sentido, não falado.

Wassily Kandinsky foi uma exceção. Além de pintor, era um intelectual, excelente escritor e professor. Como diz Philippe Sers na apresentação do livro de Kandinsky *“Do Espiritual da Arte”* : *“Em Kandinsky, tudo é clareza (. . .) É um erudito. É um filósofo. Seu gênio é apolínio. Não há brechas em seu raciocínio, não há displicência em suas posturas.”* (SERS, 2015, página 13)

Kandinsky deixou inúmeros escritos sobre arte. A sua contribuição teórica é tão valiosa quanto a seu trabalho plástico. Seus livros *“Do espiritual na arte”* e *“Ponto, linha e plano”*, são obras altamente esclarecedoras dos princípios da composição plástica e da condição da arte abstrata na primeira metade do século XX. Além de livros, Kandinsky escreveu artigos para diversas revistas especializadas e catálogos de arte. Os livros *“Gramática da criação”* e *“Olhar sobre o passado”* reúnem cartas e artigos do pintor, complementando seu trabalho teórico.

Kandinsky nasceu em Moscou, na Rússia, em dezembro de 1866. Quando tinha 10 anos, após a separação de seus pais, se mudou para Odessa com o pai e sua tia Élizabéth. Todos os seus livros são dedicados a tia que ele diz ter sido a sua primeira educadora. Tia Élizabéth comprava materiais de pintura para o futuro pintor quando ele ainda era criança e o incentivava a seguir a carreira artística. Kandinsky amava a pintura acima de tudo, mas, mesmo assim, inicialmente, escolheu uma profissão conservadora.

Aos 20 anos, ingressou no curso de economia e direito da Universidade de Moscou. Após se formar, se tornou professor assistente na mesma universidade. Três anos mais tarde, com o objetivo de fazer um relatório sobre os costumes jurídicos de comunidades camponesas, Kandinsky viajou a trabalho para o norte na Rússia. O contato com a intensidade cromática da decoração das casas e dos trajes regionais lhe deram a impressão de caminhar dentro de uma pintura. A viagem reascendeu o seu desejo de infância de se tornar pintor.

Sua mudança profissional para a pintura se deu em 1895. Em seus escritos ele diz que, além da viagem, outros dois acontecimentos contribuíram para a sua tomada de decisão. O primeiro foi o contato com a obra “A Meda de Feno” (figura 4), de Claude Monet, na exposição dos impressionistas franceses em Moscou. Kandinsky declarou que: “Segundo o catálogo tratava-se de uma meda de feno. Contudo, vergonhosamente, não consegui identificá-la. Não me pareceu que o pintor tivesse o direito de pintar de uma forma tão indecifrável. Tinha o vago sentimento de que o quadro não continha nenhum objeto. E comecei a notar com certo espanto que o quadro não apenas me fascinava, como se gravara de forma indelével na minha memória”.

O segundo acontecimento foi a apresentação da ópera Lohengrin, de Richard Wagner, que ele assistiu no Teatro Real de Moscou. Durante o concerto, um encontro entre sons e cores brotou em sua imaginação como uma visão. Toda obra de Kandinsky, desenvolvida nos 50 anos que se seguiram, está baseada nesta visão. Ele dedicou a vida a pintar “arranjos” de cores e formas.

Com 30 anos, Kandinsky abandona o seu trabalho na Universidade de Moscou e parte para Munique, na Alemanha, em direção à realização de seu sonho e da sua formação como artista. A escolha por Munique não foi aleatória. Na época, a cidade era um dos centros artísticos mais ativos da Europa. Durante dois anos, Kandinsky frequentou a escola de Belas Artes, recebendo aulas de desenho, anatomia e pintura. Sua realização se dava nas aulas de pintura ao ar livre, no estilo impressionista. Ele se sentia “muito mais à vontade no mundo das cores do que no do desenho”.

O dilema entre a pintura e o desenho fez Kandinsky deixar a escola tradicional e partir para uma formação independente. Na sua busca pela “arte pura”, ele se aproxima da teosofia e participa de atividades político-artísticas. Kandinsky passa a considerar a arte figurativa materialista e opressora. Para ele, uma obra de arte é a materialização exterior de um conteúdo imaterial interior. Uma linguagem de alma para alma que fala de emoção.

A “arte pura”, como Kandinsky chamava a arte abstrata, é uma comunicação espiritual. Ela nasce do “desejo prático de fixar o elemento corporal efêmero”. Seu desenvolvimento se dá quando “o elemento espiritual passa progressivamente a dominar”. Até que, finalmente, “a pintura atinge o estágio mais elevado de arte pura, na qual os vestígios do desejo prático são totalmente eliminados. Ela fala de espírito para espírito, numa língua artística, constituindo um domínio de seres pictóricos-espirituais.”(KANDISKY, 2015, página 172)

Sua amizade com o músico Schoenberg, foi um incentivo para que seguisse com suas pesquisas sobre a abstração e as relações entre som e cor. Nas cartas que

o músico e o artista trocaram, há conceitos sofisticados que unem artes plásticas, música e filosofia. Em suas pinturas, Kandinsky se utiliza de conceitos musicais como ritmo, tons, composição e harmonia. Kandinsky pintou “telas que permitissem ao espectador ouvir o ‘som interno’ de uma cor. Isso significou a eliminação de ainda mais referência do mundo real. Kandinsky raciocinava que ‘som interno’ só podia ser ouvido quando uma pintura não possuía um ‘significado convencional’ para distrair o espectador ouvinte.”(GOMPertz, WILL, 2013, página 173)

Em 1910, junto com outros artistas alemães e russos, Kandinsky forma o grupo o “Cavaleiro Azul”. O propósito do grupo era promover a arte moderna na Alemanha. Além de realizar exposições com obras de pintores de vanguarda de toda a Europa, eles abrem espaço para expor os seus próprios trabalhos. Neste mesmo ano, Kandinsky apresenta o trabalho que lhe dará o título de precursor da arte abstrata. Esta obra não só muda para sempre a sua carreira, como também a história da arte. Intitulada de “Primeira Aquarela Abstrata” (figura 11), a obra inaugura o ciclo da arte não figurativa na Europa.

O trabalho pictórico de Kandinsky vem acompanhado de um intenso desenvolvimento e amadurecimento teórico, baseado nas suas experiências pessoais e artísticas. O livro “Do espiritual da arte”, lançado em 1911, expõe grande parte de suas ideias revolucionárias:

“Ao escrever este livro, que merece figurar ao lado dos maiores textos da história do olhar e da criação estética, Kandinsky situou-se no ápice deste triângulo espiritual que ele nos descreve tão longamente: no ângulo mais alto encontra-se o homem só, a que é dado preceder o movimento de sua época. Esse homem só, de que Shopenhauer diz que, como um imperador romano entregando-se à morte, lança suas armas para longe, para o meio das fileiras inimigas, onde mais tarde o tempo irá recolhê-las, esse homem só a quem cumpre restituir seu verdadeiro nome, o de Gênio” (SERS, 2015, página 13)

O livro “Do espiritual na arte” é, até hoje, uma referência para os interessados em arte, história da arte, processo criativo e psicologia. Nele, Kandinsky expõe suas ideias com clareza e propõe um projeto multidisciplinar para o futuro da humanidade com base no desenvolvimento científico da arte. A arte como ciência atenderia aos anseios mais antigos da humanidade.

Suas ideias, mesmo sendo impulsionadas por um desejo pessoal, falam de necessidades inerentes ao ser humano. Segundo Kandinsky, uma “afinidade espiritual” conecta todos os seres criativos, todos os tempos e todas as artes. Nossa simpatia pelo primitivo vem desta ligação. Em seus textos, há diversas citações a filósofos, escritores e artistas. Após citar um poema de Shakespeare sobre música, seguido de uma frase de Delacroix sobre o amarelo, ele diz:

“A palavra de Shakspeare e o comentário de Delacroix atestam a afinidade profunda das artes em geral, da música e da pintura em particular. Também Goethe proclamou a

existência dessa afinidade quando escreveu que a pintura deveria ter se 'baixo contínuo'. Palavra profética que parece anunciar a situação atual da pintura - ponto de partida de sua evolução futura. É desenvolvendo os meios que lhes são próprios que ela se tornará uma arte no sentido abstrato do termo e será, um dia, capaz de realizar a composição pictórica pura".(KANDISKY, 2015, página 73)

Os textos de Kandinsky são repletos de analogias entre formas, cores, sons e sentimentos. As cores são descritas como indivíduos, com características únicas e ilimitadas. Cada "cor-indivíduo" não pode ser analisada isoladamente. A palavra vermelho é imprecisa e vaga se não for analisada com sensibilidade, dentro de um contexto. É necessário que o vermelho tenha um tom determinado, escolhido na gama infinita de vermelhos e que tenha sua superfície delimitada em relação às outras cores para que possamos saber de que vermelho estamos falando. O vermelho pode ser claro, médio ou escuro. Cada graduação tem inúmeros tons que geram uma infinidade de cores com "personalidades" diversas.

"O vermelho tal qual imaginamos, cor sem limite, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida, ardente e agitada. (...) Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente de seu objetivo. Nesse ardor, nessa efervescência, transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada sobretudo para si mesma e para a qual o exterior conta muito pouco."(KANDISKY, 2015, página 97)

Além de personalidade, alma e vontade, as cores possuem um som interior. Kandinsky diz que o amarelo, comparado com os estados da alma, poderia ser a representação colorida da loucura, "não melancolia nem da hipocondria, mas de um acesso de cólera, de delírio de loucura furiosa."(KANDISKY, 2015, página 92). Seu som é associado ao de um trompete que "cada vez mais pontiagudo", dói no ouvido e no espírito. Em oposição ao amarelo, Kandinsky coloca o azul, contrariando a teoria das cores de Goethe

A teoria de Goethe é baseada na física e tem a cor violeta como cor oposta ao amarelo. A escala de Kandinsky, baseada em sentimentos, opõe o amarelo ao azul. O amarelo é a cor mais terrestre, mais aguda e mais alta. O azul é a cor mais celeste, mais grave e mais profunda. Kandinsky diz que o desejo e a eternidade são azuis. Ele apazigua e acalma ao se aprofundar. (...) Ao avançar rumo ao preto, tingi-se de uma tristeza que ultrapassa o humano, semelhante aquela em que mergulhamos em certos estados graves que não têm nem podem ter fim."(KANDISKY, 2015, página 93). Na associação sonora, os azuis-claros são as flautas. Os médios têm o som de violoncelos. E os azuis profundos são magníficos como os contrabaixos e atraem o homem para o infinito.

O verde é a mais calma das cores. É o ponto ideal de equilíbrio da mistura do amarelo com o azul, cores diametralmente opostas. "Não se faz acompanhar nem de

alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Nada pede, não lança qualquer apelo. Essa imobilidade é uma qualidade preciosa. (...) A passividade é a característica dominante do verde absoluto.”(KANDISKY, 2015, página 94). Os verdes correspondem aos sons médios e extensos dos violinos.

Uma pintura é uma composição feita por cores e formas sobre um plano. Para Kandinsky, as cores são manifestações do mundo interior do artista e as formas representam o exterior. “Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior.”(KANDISKY, 2015, página 76). Kandinsky dá alma as formas, dizendo que o triângulo é essencialmente amarelo. O círculo, azul. O quadrado, vermelho. Ao pintar um triângulo azul, o artista estará usando uma “cor grave” em uma “forma aguda”. No caso, tanto o pintor quanto o espectador poderá “ouvir” o tom mais agudo de um contrabaixo.

Segundo Kandinsky, o desenvolvimento da sensibilidade é o que nos permite ver, sentir e ouvir a essência que reside no interior de todas as coisas e seres. “A medida que o homem se desenvolve e se completa, aumenta o círculo de propriedades que ele aprende a reconhecer próprio dos seres e das coisas. Seres e coisas adquirem uma significação que se resolve, finalmente, em ressonância interior”(KANDISKY, 2015, página 68).

Para Kandinsky, a atividade criadora e artística tem a função de elevar espiritualmente a sociedade. “A pintura é uma arte, e a arte, em seu conjunto, não é uma criação sem finalidade que cai no vazio. É uma força cujo objetivo deve se desenvolver e apurar a alma humana.” (KANDISKY, 2015, página 126). Sendo assim, o artista deve lutar para adaptar a forma ao conteúdo sem dominá-la. A verdadeira educação se dá pela alma, sem necessidade do uso da força.

As pinturas de Kandinsky feitas entre 1910 e 1914, período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, são compostas por grandes massas coloridas, muito expressivas e de uma força extraordinária. A série “Composições” (figura 12) provocou um grande impacto na vanguarda internacional. Anos depois, ele disse que sua pintura era um “diapasão dramático” que, de alguma maneira, pressentia o que estava por vir. “Explosões, manchas que se chocam violentamente, linhas desesperadas, erupções, ribombos, estouros-catástrofes.” (KANDISKY, 2015, página 251).

A eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, levou à dissolução do “Cavaleiro Azul”. Kandinsky é forçado a deixar a Alemanha e, temporariamente, se muda para a Suíça. Como o conflito demora a se resolver, ele retorna a Rússia. Em Moscou, além de pintar, desenvolve atividades no Departamento de Belas Artes do Comissariado Popular da Educação, no governo leninista.

Em 1921, recebe um convite para retornar a Alemanha e lecionar na Bauhaus, uma escola alemã de ‘design’, arte e arquitetura que pregava a sua ideia de “Arte

Monumental”, a união das forças de todas as artes. Os anos da Bauhaus ajudam no fortalecimento de seu nome no exterior.

A experiência de Kandinsky como docente na Bauhaus, também colaborou com a sistematização de seu pensamento artístico e na criação de um método de ensino. Em 1926, aos 60 anos, Kandinsky publica o livro “Ponto, linha, plano“. O livro é uma continuação do “Do espiritual da arte”. Enquanto no primeiro livro ele explora o lado espiritual na arte, no segundo, Kandinsky foca nos aspectos “científicos” da composição.

No livro “Ponto, linha, plano“, Kandinsky cria um método analítico que “reside na necessidade de se examinarem os elementos não a partir do exterior, mas procurando o contato direto com a sua pulsação interior, porque todos os elementos possuem uma ressonância interior que lhes é própria e que se nos manifesta em função de certos princípios.”(SERS, 2017, página 8).

Kandinsky lecionou na Bauhaus até 1933, quando a escola é fechada pelo governo nazista. Forçado a deixar a Alemanha, ele se muda para Paris, onde permanece até a sua morte, aos 78 anos, em dezembro 1944. Ele passa os últimos anos de sua vida em um pequeno apartamento na capital francesa, onde reside e trabalha.

Kandinsky produziu, desenvolveu e promoveu a arte abstrata até o fim de sua vida. Suas últimas composições são particularmente bem elaboradas. O trabalho de Kandinsky, assim como a alma humana, esconde particularidades, muitas vezes discretas e veladas, que exigem do espectador tempo, entrega e desejo para desvendá-las.

“A obra reflete-se na superfície da consciência. Ela encontra-se ‘para lá de’ e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar rastro. Existe aí também como que um vidro transparente, mas duro e rígido que impede todo o contato direto e íntimo. Ainda aí temos possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos ativos e de viver a sua pulsação através de todos os nossos sentidos. Para além do seu valor científico, que depende de um exame dos elementos particulares da arte, a análise dos seus elementos constitui uma ponte em direção à vida interior da obra.” (KANDISNKY, 2017, página 25)

4.2 De Kandinsky a Pollock

“ A arte é apenas um substituto enquanto a beleza da vida ainda for deficiente. Desaparecerá proporcionalmente, à medida que a vida adquirir equilíbrio. ” (Piet Mondrian)

De Kandinsky, precursor da arte abstrata, a Pollock, maior representante do expressionismo abstrato, diversos artistas trabalharam a abstração. Deixando, mais uma vez, nomes importantes de fora, escolhi Piet Mondrian, um verdadeiro

missionário da arte, para complementar o meu trabalho. São duas as razões que me levaram a esta escolha. Uma das razões é por Mondrian ter desenvolvido uma abstração geométrica e controlada, diferentemente de Kandinsky fez um trabalho não geométrico e impulsivo. A outra razão é por ele ter uma ligação direta e pessoal com Jackson Pollock.

Piet Mondrian, nasceu na Holanda em 1872, em um ambiente rural. Seu pai, um pastor calvinista desejava que seu filho viesse a ser padre, seguindo a tradição familiar. Mondrian não recebeu nenhum apoio para se tornar artista. Muito disciplinado, ao escolher a arte como profissão, a tratou como um sacerdócio. “Modesto e reservado, jamais buscou sucesso material, e, algumas vezes, esteve perto da pobreza. Desenvolvendo suas experiências com a persistência metódica de um cientista, criou um estilo único de abstração radical.” (PAGLIA, 2014, página 127)

O ideal de Mondrian abrangia toda a sociedade. Ele propunha, através da arte, uma nova ordem social, baseada na igualdade. Os seres deveriam se livrar de suas subjetividades individuais e passarem a integrar uma harmonia universal. Segundo o pintor, as formas naturais deveriam ser “erradicadas” em prol da igualdade entre todos os seres. Em “Diálogos sobre a nova plástica”, Mondrian diz: “Na forma naturalista, na cor naturalista e na linha naturalista as relações plásticas estão veladas. Para serem expressas plasticamente e de uma maneira precisamente definida, as relações devem ser representadas apenas por meio de cor e linha. “

Grande parte da obra de Mondrian está preservada e podemos acompanhar sua emocionante trajetória passo-a-passo – do realismo à abstração total. Inicialmente, assim como aconteceu com Kandinsky, seu trabalho tem uma clara influência do impressionismo e do pós-impressionismo.

Em 1911, Mondrian entra em contato com a obra de Picasso e Braque e seu trabalho se transforma. Depois de estudar o estilo cubista, suas paisagens passam por um processo de desconstrução e os sinais de abstração ficam ainda mais evidentes. Em 1918, Mondrian alcança a abstração total com o seu inconfundível estilo de linhas retas e blocos coloridos.

Mondrian fez parte de um movimento holandês chamado ‘De Stijl’ (O Estilo) ou neoplástico. Os escritos de Mondrian para a revista que recebeu o mesmo nome do grupo, ‘De Stijl’, expunham com muita clareza suas ideias revolucionárias, opostas ao nacionalismo falido que ocupava a Europa. Seus textos têm o tom de um manifesto político. Ele queria “expressar de forma plástica o que todas as coisas têm em comum em vez daquilo que as separa”.

Suas ideias deram origem ao neoplasticismo, movimento que propõe “uma unidade internacional na vida, na arte e na cultura”, em oposição ao individualismo. A fase neoplástica de Mondrian é tão marcante e inovadora que o movimento pode

ser resumido pelo “estilo Mondrian”.

O estilo neoplasticista prosperou e deu origem a legendária escola de arte Bauhaus. “Por um momento, entre as 2 guerras mundiais, uma atmosfera de otimismo e aventura pairou sobre esta parte da Alemanha rural, onde artistas, arquitetos e ‘designers’ trabalhavam juntos na tentativa de criar uma taquigrafia visual unida para o mundo” (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 215).

As pinturas de Mondrian não tinham um centro. Ele defendia que as margens da obra são tão importantes quanto o centro. A assimetria equilibrada, segundo ele, significava “liberdade”. Suas linhas se prolongam infinitamente e criam uma nova relação entre a obra e o espaço. Para marcar ainda mais a sua proposta de integração da obra com o ambiente, ele dispensa as molduras, uma decisão revolucionária para a época. Suas pinturas contêm apenas linhas pretas horizontais e verticais em fundo branco que formam quadrados e retângulos, onde ele acrescenta, geralmente, cores primárias. Essas linhas retas verticais e horizontais representam o equilíbrio das forças opostas que existem no universo.

A “Composição com vermelho, azul e amarelo” (figura 16) de 1930 é um clássico Mondrian. Will Gompertz, crítico de arte inglês, fala das questões políticas apresentadas na obra de Mondrian a partir da descrição das obras:

“Equilíbrio, tensão e equidade eram tudo para Mondrian. Sua arte era um manifesto político, reivindicando liberdade, unidade e cooperação. ‘A verdadeira liberdade’, disse ele, ‘não é a igualdade mútua mas equivalência mútua. Na arte, formas e cores tem diferentes dimensões e posições, mas são iguais em valor’. Em Composição C (nºIII), com vermelho, amarelo e azul (figura17) - e, em todas as suas obras abstratas de 1914 em diante – as linhas horizontais e verticais expressam as tensões entre os opostos da vida: negativo e positivo, consciente e inconsciente, mente e corpo, masculino e feminino, bom e mau, claro e escuro, discórdia e harmonia: yin/yang. O lugar em que os eixos X e Y se cruzam ou se unem é o momento em que a relação entre os dois é estabelecida em um quadrado, ou retângulo.” (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 207)

A magia de Mondrian é fazer sempre composições assimétricas e equilibradas. O movimento é silencioso e contemplativo. Há uma predominância do espaço em relação ao tempo. Elaborados nos mínimos detalhes, as proporções e transições são minunciosamente estudadas. Cheio de simbolismo, cada elemento de sua pintura tem uma função. Camile Paglia diz que “em seus copiosos ensaios e cartas, Mondrian identificou explicitamente as suas linhas horizontais como repouso, o mar e o princípio feminino, e as linhas verticais com ação, a espiritualidade e o princípio masculino.” (PAGLIA, 2014, página 130)

Mondrian foi um eremita e seu trabalho deve ser entendido como um caminho espiritual que busca integrar questões éticas e estéticas. Com uma vida monástica, se dedicou exclusivamente a arte. “Para Mondrian, seu estilo não era apenas uma maneira de pintar ou imaginar; era uma filosofia de vida, uma missão espiritual – e

ele o missionário” (OSTROWER, 1995, página 124). Sua fé no poder transformador da arte serviu de esteio ao longo de anos de rejeição e pobreza. O próprio Mondrian expressa a sua fé e desejo dizendo que “um dia, os valores artísticos estarão incorporados à vida e então não necessitaremos mais de pinturas porque viveremos em meio a arte.”

A adoção de seu estilo pelo design e pela moda levantou dúvidas sobre a sua significação. Sua abstração foi criticada como sendo fria e clínica. Em 1965, o estilista Yves Saint Laurent, com a intenção de homenagear o pintor, cria um vestido que transforma a obra de Mondrian em uma estampa. Além de estilista, Yves Saint Laurent era também um colecionador e admirador da obra de Mondrian. As apropriações do “estilo Mondrian” em produtos de consumo não refletem a sua proposta. As sutilezas do trabalho são desconsideradas, tornando-o simples e sem conteúdo.

Não é possível entender Mondrian em toda sua essência pelas reproduções e aplicações de seu estilo no mundo contemporâneo. Só diante de um original, é possível perceber as sutilezas das formas e cores. Em Mondrian, os quadrados não são quadrados. As cores primárias, quase infantis, tem até sete camadas de pigmentos. Os tons aparentemente uniformes clareiam ao se aproximarem das linhas pretas. Os planos infinitos não têm perspectiva. “Apesar da aparente simplicidade de seus quadros, revelou-se praticamente impossível falsificar um Mondrian” (PAGLIA, 2014, página 131)

O período abstrato de Mondrian começa em 1918 e só se encerra com o seu falecimento em 1944. “A evolução de Mondrian jamais cessou; quando morreu, aos setenta e um anos, em Nova York, suas linhas negras haviam se tornado seguimentos cintilantes de cores festivas” (PAGLIA, 2014, página 128). *Broadway Boogie-Woogie* (figura 18), sua última obra, concluída em 1943, mostra um Mondrian transgredindo as regras que ele impôs para si mesmo durante anos.

A Segunda Grande Mundial criou, forçosamente, um grande intercâmbio cultural com a imigração de diversos artistas e intelectuais para outros países. O nascimento da arte “americana” está diretamente ligado a imigração de artistas para os Estados Unidos durante a guerra. O crescimento da arte na América contou também com o apoio de Peggy Guggenheim, uma americana excêntrica e de família rica que residia na Europa.

Peggy Guggenheim e Piet Mondrian eram amigos. Na Europa, nos meses que antecederam a guerra, Peggy, com a ajuda de Mondrian, comprou “uma obra de arte por dia”. Desta maneira, um importante acervo da arte moderna foi salvo da destruição causada pela guerra e transferido para os Estados Unidos. Em sua coleção há obras dos mais importantes pintores modernistas europeus, incluindo

Pablo Picasso, Wassily Kandinsky e, é claro, Piet Mondrian.

Mondrian e Peggy dão seguimento a sua relação de amizade e trabalho nos Estados Unidos. Ela com a sua badalada galeria de vanguarda e ele lecionando na Escola de Arte de Nova Iorque, primeira escola de arte da América. É nesta escola que Mondrian conhece o jovem estudante de arte Paul Jackson Pollock.

Paul Jackson Pollock nasceu em 28 de janeiro de 1912 na cidade de Cody, estado de Wyoming, no interior dos Estados Unidos. Criado em um rancho de ovelhas, sem nenhum refinamento, ele virá a representar, de forma impetuosa, a força da terra e do homem primitivo americano.

Em 1935, ele deixa a sua cidade natal, no interior do país, para estudar arte em Nova Iorque. Ele foi contemplado pelo Federal Art Project, programa implantado pelo presidente Roosevelt para trazer o americano de volta ao trabalho após a Grande Depressão. O programa direcionava os artistas para pintura de grandes painéis e temas patrióticos. Assim, Pollock desenvolveu o gosto pela pintura em grandes formatos. O tema, ele buscou em outro lugar: dentro dele mesmo.

Além de estudar, Pollock trabalhou, durante alguns meses, no New York Museum of Non-Objective Painting, que mais tarde viria a se chamar Solomon R. Guggenheim Museum. Embora o trabalho não o agradasse, este tempo não foi perdido. “Ele se familiarizou profundamente com as pinturas abstratas de Wassily Kandinsky, das quais Solomon Guggenheim reunira uma grande coleção. Pollock compartilhava o amor de Kandinsky pela natureza, mitologia e o primitivo.

Em 1942, Piet Mondrian, que acompanha o desenvolvimento do trabalho de Pollock sugere que Peggy Guggenheim exponha uma obra do jovem pintor, dizendo: “É a obra mais interessante de um norte-americano que eu vi até agora”. A obra “Figuras estenográficas” (figura 19) não é vendida, mas Mondrian e Peggy continuam a impulsionar a carreira de Pollock. Ela compra a pintura e encomenda outra ao jovem pintor.

Pollock aceita a encomenda. Depois de 6 meses aguardando, Peggy perde a paciência e diz que não a queria mais. Naquela noite, Pollock pinta o “Mural” (figura 20), uma tela de seis metros sem um único espaço em branco. A tinta está por toda parte. O trabalho não tem uma área central. Toda a pintura tem igual importância. Esta pintura é considerada a primeira obra do movimento que recebeu o nome de expressionismo abstrato.

O “Mural”, pintado em 1943, expressa o embate entre o homem e a pintura. Pollock havia lutado longa e arduamente, durante toda a noite, com uma única tela. Ao amanhecer, a tela sucumbiu a vontade do pintor. “Essa espantosa turbulência era o ‘expressionismo’ no novo estilo Pollock – um jorro de angústia da atormentada

vida interior do artista.

Inicialmente, Pollock pintava no estilo expressionista, com figuras grotescas e retorcidas. Após o “Mural”, ele passa a cobrir as imagens, desaparecendo com os vestígios da figuração. “Sua arte era feita com uma força vulcânica, instintiva, que brotava das profundezas de seu ser e explodia num acesso de pintura sobre a tela.”(GOMPERTZ, WILL, 2013, página 286). Ao falar sobre o trabalho, Pollock se sente de tal forma integrado à pintura que diz: “Eu não pinto a natureza. Eu sou a natureza.”

O alcoolismo levou Pollock a procurar ajuda. Ele busca apoio na terapia Junguiana. O tratamento não tem sucesso em o ajudar a deixar a bebida, mas traz uma nova perspectiva para seu trabalho. Pollock passa a pintar motivos mais místicos com referências a arte indígena americana. “Ele começou a experimentar com automatismo e a pintar espontaneamente tudo o que lhe vinha a cabeça, aplicando sua tinta à tela de uma maneira muito mais livre, expressiva.” (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 285)

Pollock não considerava a sua forma de pintar inédita, declarava a ter aprendido com os índios norte-americanos na sua cidade natal. Além desta conexão com o primitivo que ele mesmo diz existir, ao olhar a obra de Pollock, é necessário considerar sua formação na escola de arte Nova Iorque. Neste período, ele teve acesso à obra de pintores como Kandinsky, Picasso, Braque e Mondrian. A pintura totalmente inovadora desenvolvida por Pollock contém sua origem e sua formação, somado ao que ele é.

“Caminhando ao redor da tela e improvisando de todos os quatro lados, Pollock dizia poder ‘estar literalmente na pintura’, experiência por ele comparada ao ‘método indígena do pintor de areia do oeste’. Seu amigo, o escultor Tony Smith, falou do ‘sentimento pela terra de Pollock e disse que o chão era ‘a terra’ sobre o qual estaria ‘distribuindo flores’.(PAGLIA, 2014, página 41)

Peggy Guggenheim continua investindo em Pollock. Em 1943, ela monta a primeira exposição individual do pintor em sua galeria. Mesmo sem vender nenhum quadro, o evento é um sucesso e se torna um marco para a história da arte americana. Apesar do sucesso da exposição, as obras de Pollock não vendiam. Para continuar a pintar em grandes dimensões, ele passa a usar materiais baratos com tintas de parede e esmaltes comerciais, varetas como pincel e panos grosseiros como suporte.

Mondrian morre de pneumonia em Nova Iorque em 1 de fevereiro de 1944, deixando o caminho aberto para seu diametralmente oposto Jackson Pollock, o precursor do expressionismo abstrato, o primeiro movimento da história da arte ocidental que tem origem fora da Europa.

Para os expressionistas abstratos, a arte é universal e registra sentimentos universais como raiva, alegria, angustia, dor. Para isto, usavam todo e qualquer material. Não pintavam apenas com tintas e pincéis. Usavam facas, pedaços de pau ou qualquer outro objeto para deslocar a tinta sobre enormes superfícies emplastradas de emoção e o que mais estivesse ao alcance do corpo e da alma. Em muitas telas encontramos areia, pedaços de vidro ou guimbas de cigarro. Todo o corpo estava em ação no momento da pintura e a tela era totalmente preenchida.

Para se sentir dentro do quadro, Pollock pintava em imensas telas colocadas no chão. A partir do primeiro pingote de tinta caía na tela, ele elaborava toda a pintura. A tinta escorria formando traços que se entrelaçavam harmoniosamente. Os acidentes e acasos eram parte do trabalho. A pintura tinha vida própria e o artista se relacionava com ela de forma instintiva, respondendo ao que ela trazia.

Em 1949, com a matéria histórica publicada da revista “Life”, Jackson Pollock se tornou uma celebridade. Pollock foi, ao mesmo tempo, beneficiário e vítima do culto americano às celebridades. Ele se tornou o símbolo da transferência da capital da arte de Paris para Nova Iorque. Seu jeito de menino do interior, tímido e desajeitado, e suas roupas de ‘cowboy’ romperam com o esteriótipo do pintor europeu. O alcoolismo e as internações psiquiátricas que o atormentaram a vida inteira, viraram notícias de interesse público.

Pollock não dá conta dos holofotes e expectativas da mídia, mas a sua arte, completamente abstrata, o liberta do ônus da sua personalidade. “Suas ‘drip painting’ têm um alcance panorâmico. São uma ofegante paisagem primal em que os humanos ainda não nasceram, mas que projeta a perspectiva infinita de viagens no tempo em velocidade de dobras espaço-temporais, e na fronteira da era espacial.”(PAGLIA, 2014, página 44)

Pollock morre em agosto de 1955, aos 44 anos, vítima de um acidente de carro em que dirigia alcoolizado. Sua vida foi intensa, com altos e baixos. Ainda vivo, foi reconhecido como um dos grandes pintores de sua geração.

Mesmo com o trabalho reconhecido e exposições por vários países, Pollock nunca saiu dos Estados Unidos. Ele foi um dos primeiros artistas e peça-chave para o expressionismo abstrato, onda artística que se desenvolveu durante o pós-guerra norte-americano. A obra de Pollock foi fundamental para que outros artistas pensassem as questões do expressionismo abstrato, entre elas, a passividade do artista perante a obra.

Os estilos mais calmos do expressionismo abstrato, viriam depois, a partir de 1950, com pintores como Mark Rothko e Helen Frankenthaler. O fim do movimento é decretado em 1960 com a chegada da Pop Art que coloca a sociedade de consumo no centro da existência.

5 Conclusão

“Quando a religião, a ciência e a moral são abaladas, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e dirige-se para o si mesmo”. (Kandinsky)

Os trabalhos desenvolvidos por Jung e Kandinsky são tentativas de integrar o homem moderno em uma sociedade fragmentada pela tecnologia e pelos acontecimentos. Religião e busca espiritual, consciente e inconsciente, sonhos e visões, imagens universais, arte e psicologia são algumas das questões que afligiam o indivíduo no início do século XX.

Durante a Primeira Guerra Mundial, a partir de experiências pessoais, Jung reformulou a psicoterapia. Os tratamentos psicoterápicos, que eram destinados para tratar distúrbios mentais, passam a atender a todos. A psicologia junguiana é uma tentativa de cura do indivíduo e do coletivo na era moderna, tempo em que os mitos estão deslocados da sua função primordial.

O surgimento da arte abstrata não é apenas uma resposta a invenção da fotografia, apesar dela ter liberado os pintores de reproduzirem o real. A opção pela abstração é uma resposta à crise de valores da época. Segundo Kandinsky, o pintor não deveria continuar adorando um mundo decadente, mas sim voltar-se para a única fonte de beleza que lhe restava, ele próprio. A pesquisa científica de Kandinsky busca desvendar a vida interior das cores e das formas. Ao entrar em contato com a obra de Kandinsky, escrita ou pintada, sentimos as cores se manifestarem do interior da alma.

A proposta de Mondrian inclui uma nova organização social e individual. Ele pregava, de forma dogmática, o fim da arte separada do mundo-ambiente. Suas formas são recheadas de significados que incluem indivíduo e sociedade. “Mondrian sentia-se capaz de desenvolver uma forma de pintura que destilaria tudo o que sabemos e sentimos em um único sistema simplificado, e assim conciliaria os grandes conflitos da vida.” (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 206). Sua abstração geométrica e cores primárias influenciaram toda a arte no século XX. Ele criou um estilo único de abstração radical que é admirado e conhecido no mundo inteiro. Além das artes plásticas, o estilo de Mondrian influencia até hoje a arquitetura, o “design” e as artes gráficas.

Os pintores Kandinsky e Mondrian viveram o auge de suas carreiras entre as duas Grandes Guerras Mundiais e participaram do projeto da escola de arte da Bauhaus que reuniu artistas de toda a Europa entre 1919 e 1933. Na Bauhaus, imperava a arte abstrata, monumental e integradora do ser com a sociedade. Seja pela abstração racional de Mondrian, ou pela abstração impulsiva de Kandinsky, todos buscavam um novo começo que uniria o espiritual e o material. As obras

de arte criadas na Bauhaus foram confiscadas pelo regime nazista e mostradas ao público de uma forma caótica e depreciativa em uma exibição que recebe o sugestivo nome de “Arte Degenerada”.

Pollock foi um artista rebelde que levou a arte abstrata à máxima expressão. Sua pintura expressa, através de imagens sem formas definidas, sentimentos universais, comuns a todos os seres humanos. A temática de Pollock é influenciada pela terapia Junguiana a qual se submeteu. Sua experiência criativa é um processo visionário de criação no qual “a experiência vivida ou o objeto que constituem o tema da elaboração artística nada tem que nos seja familiar”, como definiu Jung.

As diferenças entre Kandinsky, Mondrian e Pollock são, essencialmente, suas escolhas estilísticas. Estilo em arte é a representação da individualidade. Cada artista, assim como cada indivíduo, é um ser único. Tanto Kandinsky, um intelectual, como Mondrian, um messias da arte, usaram a arte como atalho para sua evolução espiritual. Já Pollock, o consagrado “cowboy” da pintura de ação, fez da arte um prolongamento do seu interior. A linguagem pictórica de Pollock dá continuidade ao trabalho de abstração iniciado por Kandinsky. “Mas enquanto Kandinsky era um intelectual sereno, calmo, Pollock era uma força volátil e perturbadora da natureza, frequentemente incapaz de controlar seus sentimentos.” (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 284)

Muitos pintores abstratos da primeira metade do século XX se identificavam com a teosofia. “As ideias de unir o universal e o individual, a igualdade dos elementos e a unificação de interno e externo são todas extraídas da teosofia.” (GOMPERTZ, WILL, 2013, página 209). Kandinsky, Mondrian e Pollock foram pintores espiritualistas que buscaram realizar a si mesmos no mundo através da arte. Para a teosofia, a arte tem uma função iniciática e, através dela, pode-se superar as obsessões pessoais e os tormentos individuais.

Diversos artistas, filósofos e cientistas dedicam suas vidas a compreender a alma humana. Nesta busca, os campos de conhecimento se cruzam e se mesclam. Pintores como Kandinsky, Mondrian e Pollock, exploraram o campo da psicologia em busca da pura representação simbólica da alma. Jung, ao tentar entender o funcionamento da psique e do ser humano, entra no campo da criação artística. Ele diz que: “A alma é ao mesmo tempo, mãe de toda ciência e vaso matricial da criação artística”.(JUNG, 2013b, página 87)

Seja pela arte ou pela psicologia, o maior desejo do ser humano é ser ele mesmo e estar integrado ao mundo em que vive. A psicologia analítica propõe que o indivíduo busque o caminho da individuação e do autoconhecimento, desenvolvendo aspectos negligenciados da sua personalidade e reavaliando suas relações consigo mesmo e com a sociedade. Os artistas abstratos da primeira metade do século XX,

acreditaram que a “pintura pura” levaria o indivíduo e a sociedade a um aprimoramento espiritual. Com suas pinturas, eles sonhavam criar um novo mundo, mais harmônico e espiritual.

Kandinsky diz que todos os fenômenos podem ser vividos de duas formas: interior e exterior. Observar a rua através da janela é se manter na superficialidade. “Mas eis que abrimos a porta: saímos do isolamento, participamos desse ser, aí nos tornamos agentes e vivemos a sua pulsação através de todos os nossos sentidos.”(KANDISNKY, 2017, página 25).

Referências

- GOMPERTZ, WILL. *Isso é Arte?* [S.l.]: Zahar, 2013.
- JUNG, C. *Memórias, sonhos e reflexões*. 1. ed. [S.l.]: Editora Nova Fronteira, 2006.
- JUNG, C. *Obra Completa - A Natureza da psique*. 10. ed. [S.l.]: Editora Vozes, 2013. v. 8/2.
- JUNG, C. *Obra Completa, O espírito na arte e na ciência*. 8. ed. [S.l.]: Editora Vozes, 2013. v. 15.
- JUNG, C. *Obra Completa - Sincronicidade*. 21. ed. [S.l.]: Editora Vozes, 2014. v. 8/3.
- JUNG, C. *Obra Completa - O eu e o inconsciente*. 27. ed. [S.l.]: Editora Vozes, 2015. v. 7/2.
- KANDISKY, W. *Do espiritual na arte*. 3. ed. [S.l.]: Martins Fontes, 2015.
- KANDISNKY, W. *Ponto, linha e plano*. 24. ed. [S.l.]: Edições 70, 2017.
- OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*. 9. ed. [S.l.]: Editora Campos Elsevier, 1995.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 30. ed. [S.l.: s.n.], 2014.
- PAGLIA, C. *Imagens Cintilantes*. 1. ed. [S.l.]: Apicuri, 2014.
- SERS, P. Apresentação. In: _____. *Do espiritual na arte*. 3. ed. [S.l.]: Martins Fontes, 2015.
- SERS, P. Apresentação. In: _____. *Ponto, linha, plano*. [S.l.]: Edições 70, 2017. cap. Apresentação.
- SHAMDASANI, S. Introdução. In: _____. *Livro vermelho*. 4. ed. [S.l.]: Vozes, 2015. cap. Introdução.
- SILVEIRA, N. da. *Jung: vida e obra*. 21. ed. [S.l.]: Editora Paz e Terra S/A, 2007.

APÊNDICE A – Édouard Manet

Figura 1 – Almoço na Relva (1863)



Figura 2 – Olympia (1863)



APÊNDICE B – Claude Monet

Figura 3 – Impressão, nascer do Sol (1872)

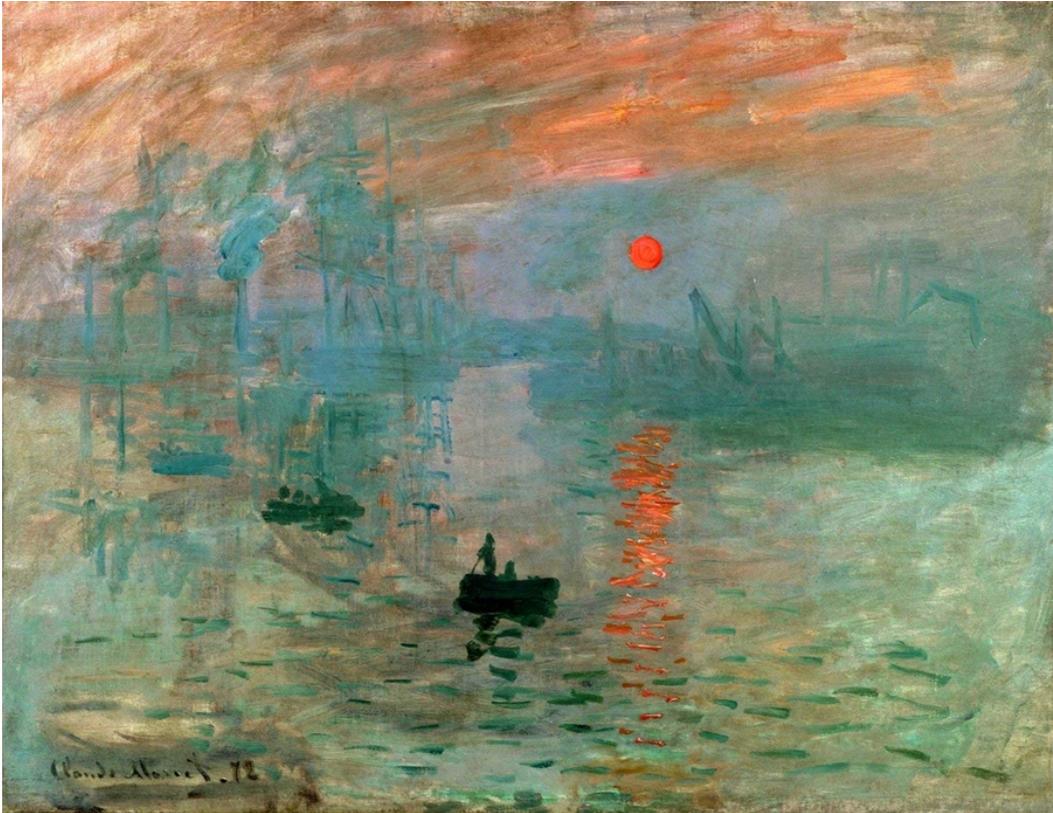


Figura 4 – A Meda de feno (1891)

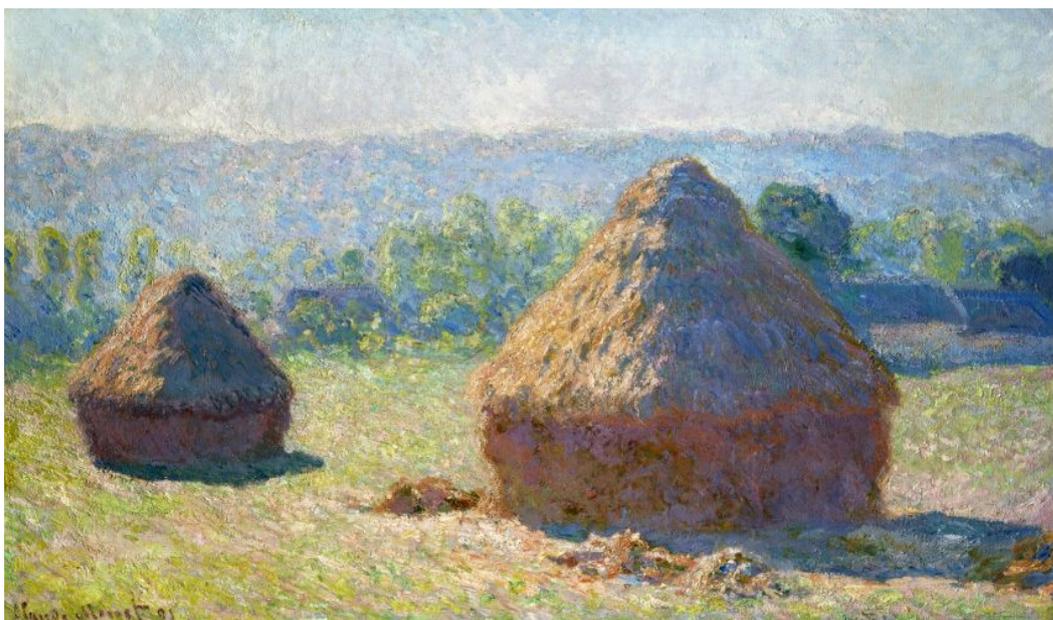
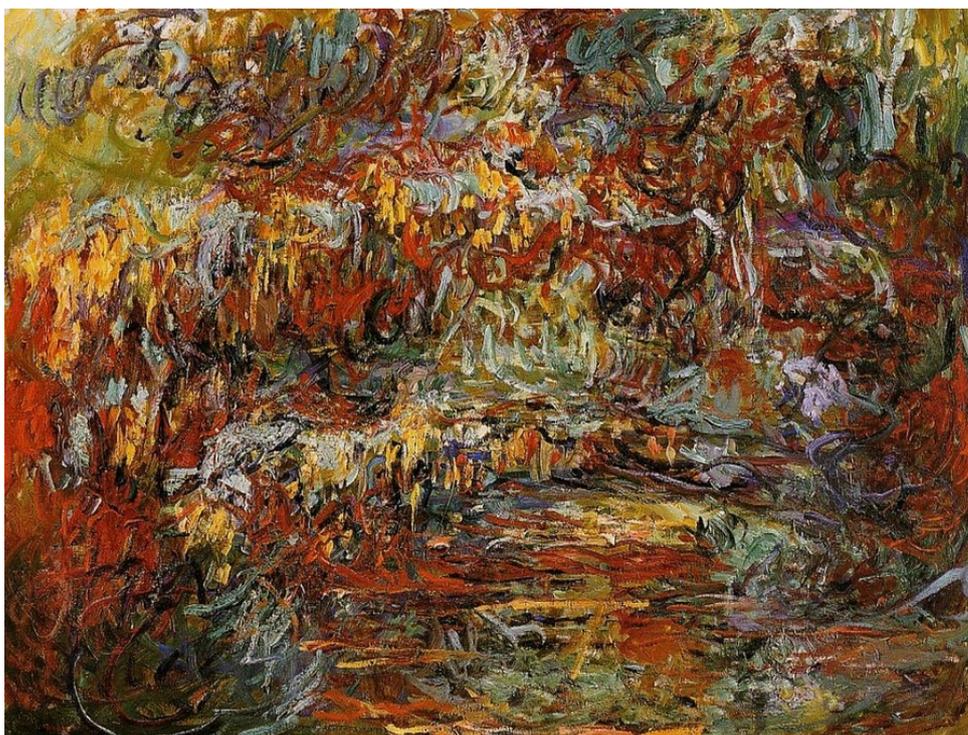


Figura 5 – Ponte Japonesa (1899)



Figura 6 – Ponte Japonesa (1924)



APÊNDICE C – Paul Cézanne

Figura 7 – Monte Santa Vitória (1895)



Figura 8 – Os jogadores de cartas (1895)



Figura 9 – Natureza morta com maçãs e pêssegos (1905)



Figura 10 – As Grandes Banhistas (1907)



APÊNDICE D – Wassily Kandinsky

Figura 11 – Primeira aquarela abstrata (1910)

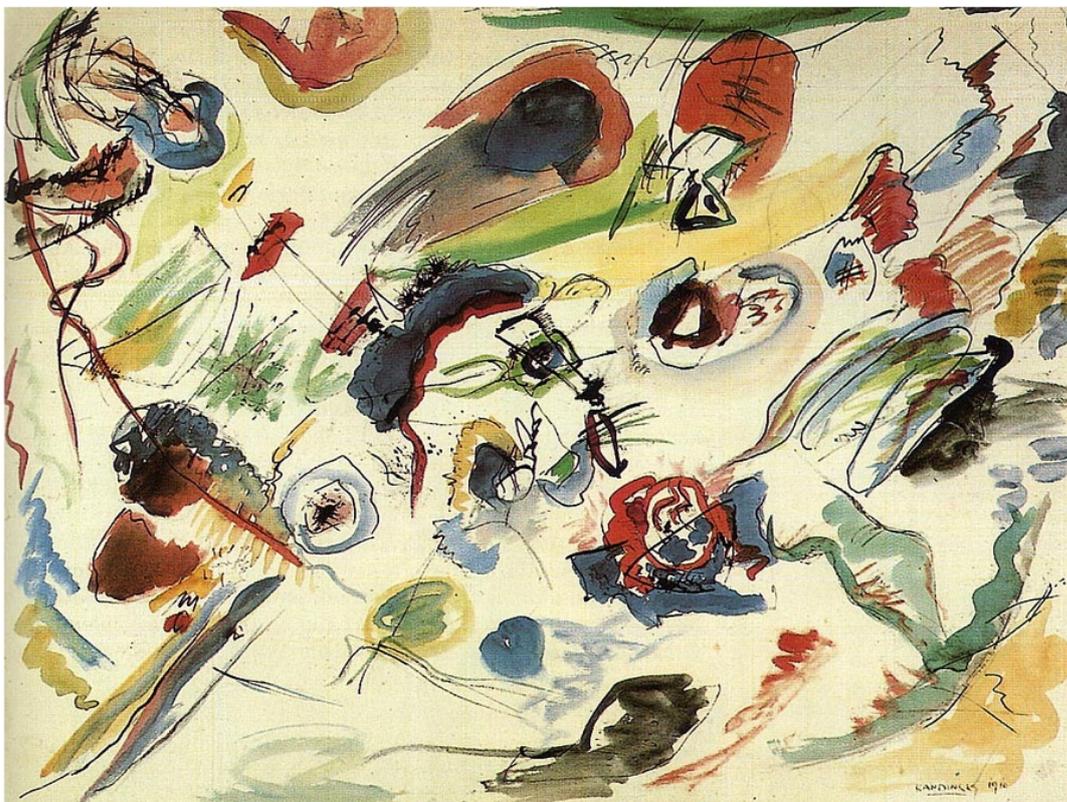


Figura 12 – Composição VII (1913)

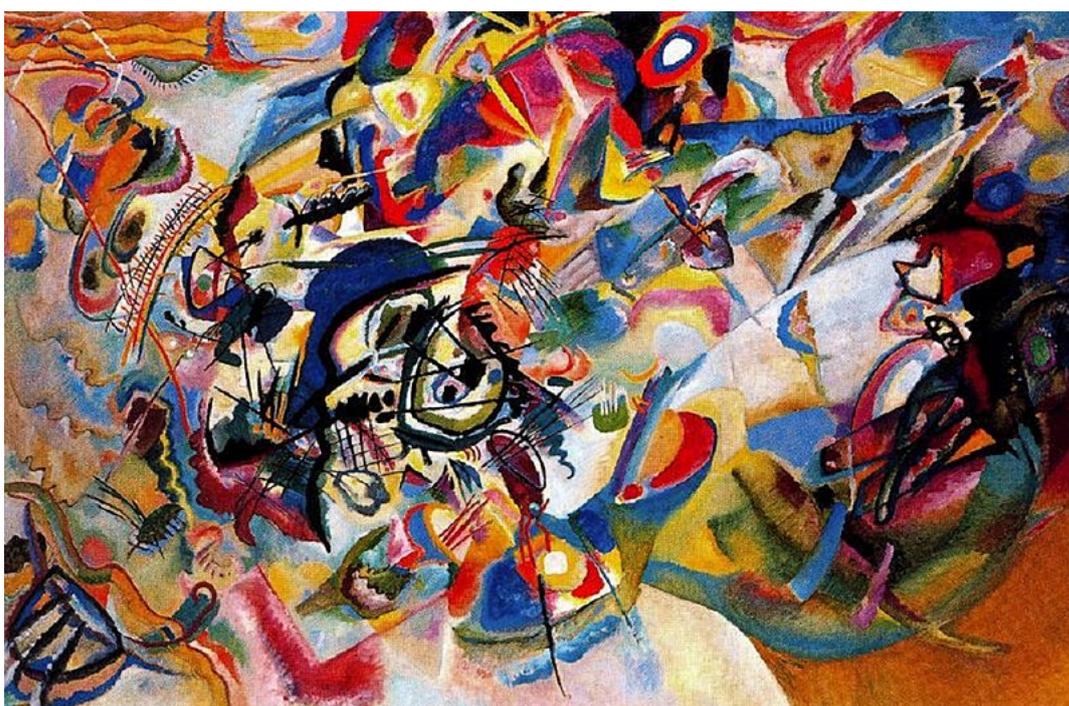
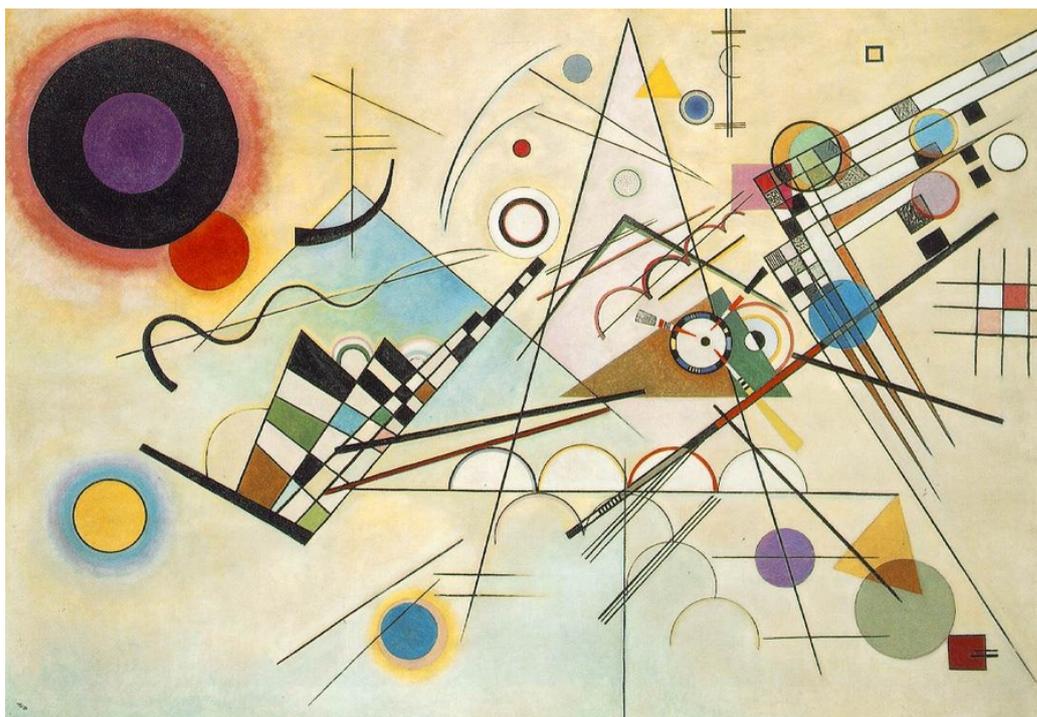


Figura 13 – Estudo de cor (1913)



Figura 14 – Composição VIII (1923)



APÊNDICE E – Piet Mondrian

Figura 15 – Composição (1921)



Figura 16 – Composição com vermelho, azul e amarelo (1930)

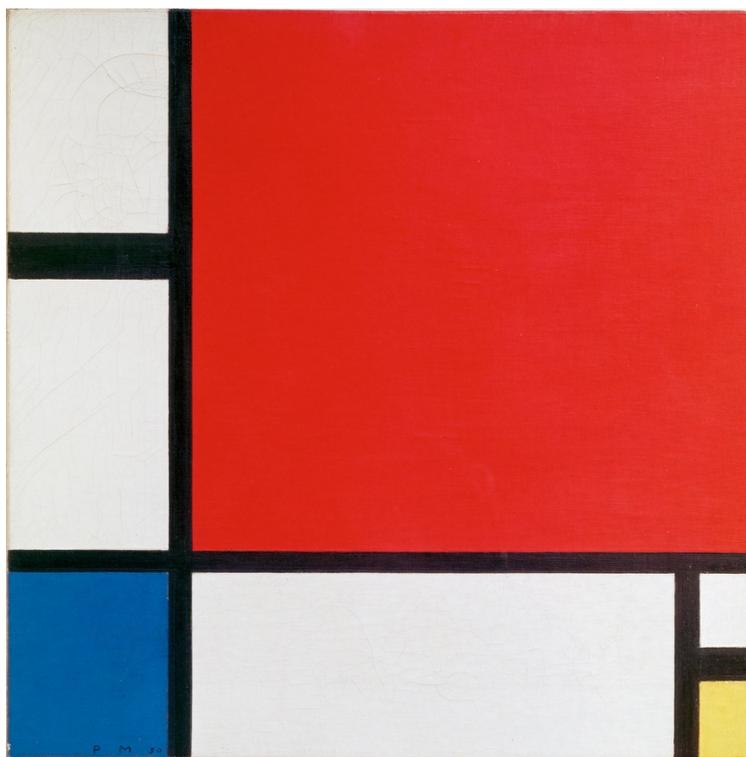


Figura 17 – Composição C (nºIII), com vermelho, amarelo e azul (1935)

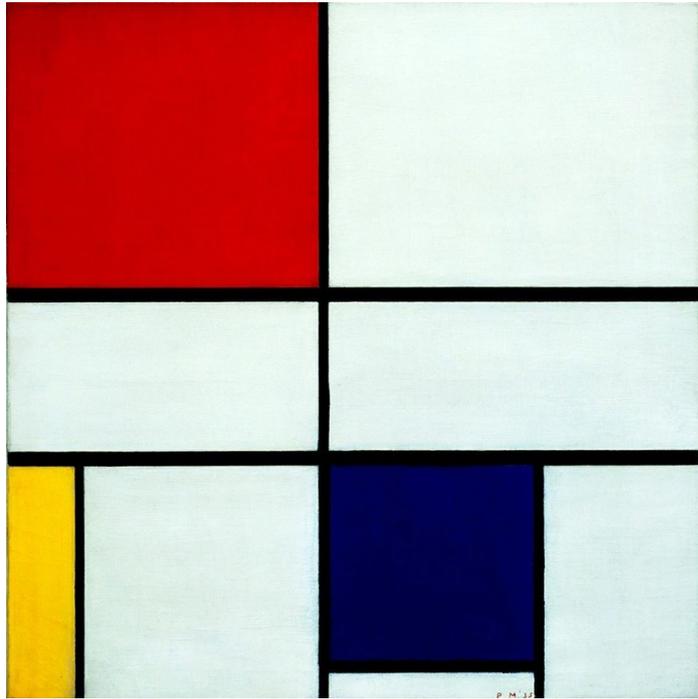
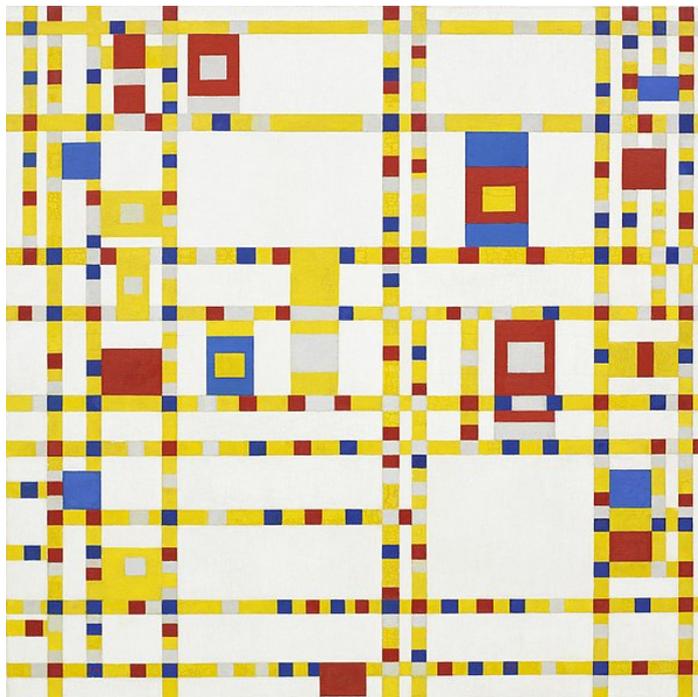


Figura 18 – Broadway Boogie-Woogie (1943)



APÊNDICE F – Paul Jackson Pollock

Figura 19 – Figuras estenográficas (1942)



Figura 20 – Mural (1943)



Figura 21 – Sem Título (1950)



Figura 22 – Ritmo de Outono: número 30 (1950)

