

Le sacré chez Rothko

O sagrado em Rothko

MARIE-ANNE LESCOURRET

Philosophe, professeur à l'Université Marc Bloch, Strasbourg, France

Filósofa, professora na Université Marc Bloch, Estrasburgo, França

RÉSUMÉ D'où provient l'effet produit par les dernières toiles de Rothko, au delà de leur apparence simplissime de superpositions de codes couleurs, de tranches de couleurs. La réponse se trouvera simultanément dans l'investigation anthropologique de la notion de sacré, et dans les conceptions esthétiques de l'artiste, telles qu'il les exprime dans ses deux recueils d'écrits. Il s'agira de parvenir à démontrer la traduction plastique du sentiment du sacré.

MOTS-CLÉS Sacré, Rothko, anthropologie de l'art.

RESUMO De onde provém o efeito produzido pelas últimas telas de Rothko, além de sua aparência simplíssima de superposições de códigos *couleurs*, de tramas de cores. A resposta se encontrará simultaneamente na investigação antropológica da noção de sagrado e nas concepções estéticas do artista tais como ele as exprime nos seus dois conjuntos de escritos. Tratar-se-á de demonstrar a tradução plástica do sentimento do sagrado.

PALAVRAS-CHAVE Sagrado, Rothko, antropologia da arte.

Mon propre art est simplement un nouvel aspect du mythe éternellement archaïque, et je ne suis pas le premier ni ne serai le dernier à être appelé à poursuivre les chimères de notre temps.¹

Les progrès de la science rendent l'univers entièrement intelligible ou sur le point de l'être, donc de moins en moins perméable à l'irrationnel, au mystérieux, à l'inexplicable, à tout ce qui relève de la croyance et favorise le sentiment du sacré. Les hommes ayant de nos jours, quasiment rempli le programme cartésien, ainsi devenus maîtres et possesseurs de la nature, - laquelle toutefois en de violentes occasions lui rappelle sa suprématie-, la connaissance évinçant la crédulité, l'on pourrait se figurer que les thématiques précitées désertent non seulement les comptes-rendus scientifiques de la réalité mais également ses représentations littéraires et artistiques, à moins que ces dernières ne revendiquent délibérément le statut d'inventions, de productions arbitraires. L'inexplicable se transmuerait ainsi en fiction absolue de toute réalité, de toute imitation, selon un genre dûment répertorié, fantastique ou surréaliste.

Laissons de côté les œuvres que certains, peut-être moins « éclairés » qu'ils ne le pensent, qualifient d'« obscurantistes » parce qu'elles sont nettement inspirées par la religion, le catholicisme en l'occurrence, telles la peinture de Georges Rouault ou la poésie de Paul Claudel. Dans ces cas, et d'autres analogues, les références sont clairement admises, comme le dogme, et ses histoires ; la foi sauve, et comme à ses débuts, l'art est religieux.

En revanche, indépendamment de tout dogme et de toute révélation, il se peut que nous présentions encore aujourd'hui devant une œuvre d'art, un comportement en quelque sorte régressif puisque il s'apparente fort à celui des personnages précédents, d'incoercible respect devant quelque chose qui les dépasse. Comme si, en nos temps d'explication universelle, ou même en vertu du bon sens commun suivant lequel une maison est faite de pierre et de mortier, sans locataire démoniaque aussi invisible que bruyant, il nous était malgré tout impossible de nier que certains faits, certains spectacles, certaines œuvres suscitent en nous une révérence tout aussi spontanée qu'inexplicable, fort proche de la réaction de nos archi-ancêtres devant les phénomènes incompris de la nature. Le sentiment du sacré apparaît ainsi comme

Minha própria arte é simplesmente um novo aspecto do mito eternamente arcaico, e eu não sou o primeiro nem serei o último a ser chamado a perseguir as quimeras de nosso tempo.¹

Os progressos da ciência tornam o Universo inteiramente inteligível ou a ponto de o ser, e cada vez menos permeável então ao irracional, ao misterioso, ao inexplicável, a tudo aquilo que vem da crença e favorece o sentimento do sagrado. Os homens em nossos dias, tendo quase completado o programa cartesiano, tornaram-se assim mestres e proprietários da natureza a qual, de todo modo em ocasiões violentas, lhes demonstra sua supremacia. Com o conhecimento suplantando a credulidade, poder-se-ia imaginar que as temáticas supracitadas abandonam não apenas os relatórios científicos da realidade, mas igualmente suas representações literárias e artísticas, a menos que estas últimas não reivindicuem deliberadamente o estatuto de invenções, de produções arbitrárias. O inexplicável se transfiguraria assim em ficção absoluta de toda realidade, de toda imitação, segundo um gênero devidamente repertoriado, fantástico ou surrealista.

Deixemos de lado as obras que alguns, talvez menos “esclarecidos” do que pensam, qualificam de “obscurantistas” porque elas são claramente inspiradas pela religião, no caso o catolicismo, como as pinturas de Georges Rouault ou a poesia de Paul Claudel. Nesses casos, e em outros análogos, as referências são claramente admitidas, como o dogma e suas histórias; a fé salva, e como nos seus princípios, a arte é religiosa.

Em troca, independentemente de qualquer dogma e de qualquer revelação, pode ser que presenciemos ainda hoje diante de uma obra de arte, um comportamento de certo modo regressivo, pois se parece muito aquele dos personagens precedentes, de incoercível respeito diante de qualquer coisa que os supere. Como se, em nossos tempos de explicação universal, ou mesmo em virtude do bom senso comum segundo o qual uma casa é feita de pedra e de argamassa, sem locatário demoníaco invisível ou ruidoso, nos seja apesar de tudo impossível negar que certos fatos, certos espetáculos, certas obras suscitam em nós uma reverência tão espontânea quanto inexplicável, muito próxima da reação de nossos arquiancestrais diante

¹ M. Rothko, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005, p. 69.

¹ ROTHKO, M. *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005, p. 69.

dos fenômenos incompreensíveis da natureza. O sentimento do sagrado aparecia assim como uma invariável antropológica persistente ao longo dos séculos e das civilizações, e assim a religião nada mais é do que uma racionalização. “O sagrado nasce do que não é forçosamente destinado a produzi-lo — o divino, o religioso —, e os sentimentos que ele engendra se encontram sem surpresa nas produções culturais dos séculos 20 e 21 e seus espectadores ‘esclarecidos’. Como já dizia Hegel, ‘para todo povo corresponde de maneira geral, com o progresso da cultura, uma época em que a arte aponta para além de si mesma’.”²

O sagrado

A noção foi estudada por psicólogos e antropólogos, de William James a Marcel Mauss, até René Girard, ou ainda Yves Michel, que fala do “retorno do sagrado” como se este último tivesse desaparecido, “sido erradicado” como numa doença.

Todos concordam em identificar o sagrado como um sentimento ou uma emoção, vinda da convicção da existência de forças ocultas, de poderes invisíveis, que ultrapassam nossa capacidade de conhecimento ou de ação. Para Maurice Godelier esta certeza provém do registro muito simples da certeza que nós temos de não sermos os autores de nossa existência. “Esta opacidade do homem por ele mesmo tem por complemento o mundo encantado que surgiu em lugar do mundo real.”³ Nós manifestamos esta constatação de diversas maneiras. As mais comuns são comportamentos de receio, de temor, de horror, atestados verbalmente por locuções simples, como “horror sagrado” ou então “santo terror”, estas que nos congelam, paralisam na sideração diante do desconhecido ou do representado.

Nós tentamos controlá-los substituindo-os por um conjunto de comportamentos regrados. Daí os ritos, os cultos, como tantas modalidades da relação com aquilo que nos escapa e nos inquieta. Assim Marcel Mauss vê na origem dos ritos da magia estados afetivos, geradores de ilusões. Estes estados não são individuais, mas resultam da mistura de sentimentos individuais com os de uma sociedade, a qual condiciona e mantém estes sentimentos: “assim o mágico recebe de fora um encorajamento

un invariant anthropologique persistant au fil des siècles et des civilisations, et dont la religion n’est qu’une rationalisation. Le sacré naît de ce qui n’est pas forcément destiné à le produire, le divin, le religieux-, et les sentiments qu’il engendre se retrouvent sans surprise dans les productions culturelles des XXe et XXIe siècle et leurs spectateurs « éclairés ». Comme déjà le disait Hegel, « chez tout peuple intervient de manière générale avec le progrès de la culture, une époque où l’art fait signe au-delà de lui-même ».²

Le sacré

La notion a été étudiée par les psychologues et les anthropologues, de William James à Marcel Mauss, jusqu’à René Girard, ou bien Yves Michel qui parle du « retour du sacré », comme si ce dernier avait disparu, « éradiqué », à la façon d’une maladie.

Tous s’accordent à identifier le sacré comme un sentiment, ou une émotion, issu de la conviction de l’existence de forces cachées, de puissances invisibles, qui outrepassent nos capacités de connaissance et d’action. Pour Maurice Godelier, cette certitude provient de l’enregistrement très simple de la certitude que nous avons de ne pas être les auteurs de notre existence. « Cette opacité de l’homme à lui-même a pour complément le monde enchanté qui surgit à la place du monde réel. »³ Nous manifestons ce constat de diverses manières. Les plus communes sont des comportements de crainte, d’effroi, d’horreur, attestés verbalement (en français) par les locutions ordinaires comme « horreur sacrée », ou bien « sainte terreur », celles qui nous figent dans la sidération devant l’inconnu ou le figuré.

Nous tentons de les contrôler en leur substituant un ensemble de comportements réglés. De là les rites, les cultes, comme autant de modalités de la relation avec ce qui nous échappe et nous inquiète. Ainsi Marcel Mauss voit-il à l’origine des rites de la magie des états affectifs, générateurs d’illusions. Ces états de ne sont pas individuels, mais résultent du mélange des sentiments individuels à ceux d’une société, laquelle conditionne et entretient ces sentiments : « ainsi le magicien reçoit du dehors un encouragement perpétuel. La croyance à la magie, encore vivace dans certains coins de nos sociétés, encore général il y a à peine un siècle, est le signe le plus réel et le plus vivant de cet état

² HEGEL, G. W. F. *Cours d’esthétique*, 1, Paris, Aubier, 1995, p. 142.

³ GODELIER, M. *L’énigme du don*, Paris, Champs-Flammarion, 2002, p. 245.

² G. W. F. Hegel, *Cours d’esthétique*, 1, Paris, Aubier, 1995, p. 142.

³ M. Godelier, *L’énigme du don*, Paris, Champs-Flammarion, 2002, p. 245.

d'inquiétude et de sensibilité sociales, où flottent toutes les idées vagues, toutes les espérances et les craintes vaines auxquelles ce qui subsiste de l'ancienne catégories de mana donne un corps.»⁴ Le sacré procède de notre rapport au monde. Il est de l'ordre non de la connaissance mais de la représentation. Il relève des interrogations de l'homme et sur l'univers qui l'entoure, et sur la façon dont il y est arrivé, qui demeurent, de nos jours encore, mystérieuses. Ainsi le sacré se teinte-il de métaphysique, puisque la physique, l'étude mesurée et chiffrée des phénomènes n'apporte pas toutes les réponses. Ces dernières ne surgissent que lentement, soit par l'approfondissement de l'observation de la nature, soit par l'institution d'autres types d'intermédiaires entre le connu et l'inconnu. Nous délaissions mètres, lunettes et autres instruments, expérimentations, vérifications ainsi que le raisonnement causal, au bénéfice de chants, invocations, voire sortilèges, crédités d'un accès immédiat, à l'invisible. Le physicien, de la nature ou des hommes, fait place aux prêtres, devins, sorciers, chamanes, et à leurs pratiques ou pouvoirs « magiques », - étant entendu avec Cassirer que le magique procède de l'interruption des séries causales.

William James relève que, dans la mesure où le sacré me renvoie à quelque chose de plus fort que moi, il peut être tout autant effrayant que sécurisant. Le plus puissant en effet, peut servir ou valoir comme refuge au plus faible. Ainsi le sacré, d'abord éprouvé comme maléfique, paraît-il également bénéfique. D'où la nécessité de l'entretenir, comme recours extrême, et de préserver la fonction sociale de ceux qui en assurent l'accès. De plus, comme le remarque Rudolf Otto, le sacré, hors de l'humaine mesure peut produire une troisième sorte d'effet : celui de l'attraction ou de la fascination. De là les sensations non plus d'effroi mais de vertige, ou d'extase, qu'il induit, largement pour cette dernière attestées par la peinture, religieuse ou mythologique.

Le sacré manifeste donc une rupture avec l'ordre intelligible, mécanique, ou causal. Cela signifie que sacré et connu peuvent coexister, que le sentiment du sacré n'est pas une étape sur le développement de l'intelligence humaine. Cela signifie aussi que le sacré induit une réaction émotionnelle certes, mais susceptible de rationalisation. De là l'instauration et l'identification de hiérophanies. Il y a des manifestations admises du « sacré » également dans les traditions de l'image interdite, ainsi des ma-

perpétuo. A crença na magia, ainda viva em certos redutos de nossa sociedade, ainda generalizada há apenas um século, é o sinal mais real e mais vivo deste estado de inquietude e de sensibilidade sociais, em que flutuam todas as ideias vagas, todas as esperanças e os temores vãos nos quais aquilo que subsiste da antiga categoria de maná ganha corpo».⁴ O sagrado provém da nossa relação com o mundo. Ele é de ordem não do conhecimento, mas da representação. Ele aumenta as interrogações do homem sobre o universo que o rodeia e sobre o modo como ali chegou, e que continuam, até nossos dias, ainda misteriosas. Assim, o sagrado se tingem de metafísica, pois a física, o estudo medido e cifrado dos fenômenos, não traz todas as respostas. Estas últimas não surgem senão lentamente, seja pelo aprofundamento da observação da natureza, seja pela instituição de outros tipos de intermediários entre o conhecido e o desconhecido. Nós abandonamos metros, lunetas e outros instrumentos, experimentações, verificações bem como a racionalidade causal em benefício de cantos, invocações, e até sortilégios, creditados a um acesso imediato ao invisível. O físico, da natureza ou dos homens, dá lugar aos padres, adivinhos, feiticeiros, xamãs e às suas práticas ou poderes “mágicos” — sendo entendido com Cassirer que a mágica procede da interrupção das séries causais.

William James releva que, na medida em que o sagrado me leva a qualquer coisa mais forte que eu, isso pode ser tanto assustador quanto fortalecedor. O mais possante, com efeito, pode servir ou valer como refúgio ao mais fraco. Assim o sagrado, antes visto como maléfico, parece igualmente benéfico. Donde a necessidade de mantê-lo, como recurso extremo, e de preservar a função social desses que a ele têm acesso. E mais, como enfatiza Rudolf Otto, o sagrado, fora da medida humana pode produzir um terceiro tipo de efeito: o da atração ou da fascinação. Daí as sensações não mais de temor, mas de vertigem, ou de êxtase que ele induz, amplamente no caso deste último, atestados pela pintura, religiosa ou mitológica.

O sagrado manifesta então uma ruptura com a ordem inteligível, mecânica ou causal. Isto significa que o sagrado e o conhecido podem coexistir, que o sentimento do sagrado não é uma etapa sobre o desenvolvimento da inteligência humana. Isto sig-

⁴ M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F. Quadrige, 1989, p. 131.

⁴ MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F. Quadrige, 1989, p. 131.

nifica também que o sagrado induz a uma reação emocional sim, mas suscetível de racionalização. Daí a instauração e a identificação de hierofanias. Há igualmente manifestações admitidas do “sagrado” nas tradições da imagem interdita, como manifestação do Inominável, tais como a sarça ardente, o turbilhão de partículas de poeira ou a nuvem no Antigo Testamento. Como se o visível fosse definitivamente a medida do homem, o qual não pode se assegurar do invisível a não ser pelo intérprete do ídolo, por aquele desta humanidade maiúscula dos residentes do Olimpo, por aquele da imagem: a tarefa dos pintores aparece a partir daí e fundamentalmente como o lugar da translação do invisível para o visível.⁵

Mas antes mesmo desse ascendente sobre as aparições, o poder e o mistério do sagrado são atestados pelas características dos locais destas hierofanias. Não se trata somente de fenômenos insólitos, mais ainda, eles se produzem nos lugares que se somam ao seu mistério: obscuros ou fora do comum, como as cavernas, ou o alto das montanhas, ou mesmo a planície imensa, que excedem a apreensão humana do mundo, igualmente perturbada pela luz viva ou próxima. Nós podemos então acrescentar à topologia do sagrado o bosque, a floresta impenetrável (lembramos de Brocelianda^{*}), ou ainda o mundo subterrâneo, animado de forças chthonianas^{**}, de Kobolds e de outros Nibelungos^{***}. Há, portanto, uma plasticidade, uma visibilidade do sagrado: o oco, o sombrio, o cegante, o escarpado, o profundo.

Estas ilustrações se enriquecem de uma invariante antropológica identificada notadamente por Gilbert Durand,⁶ em seguimento a Bachelard: o privilégio da verticalidade, atestado muito simplesmente pelo fenômeno da vida humana. A valorização do manter-se ereto aparece no fato de que o homem apenas se deita para dormir ou morrer, na cessação momentânea ou definitiva da luz e da

nifestação de l'Innommable, tels le buisson ardent, le tourbillon de poussières ou la nuée dans l'Ancien Testament. Comme si le visible était définitivement la mesure de l'homme, lequel ne peut s'assurer de l'invisible que par le truchement de l'idole, par celui de cette humanité majuscule des résidents de l'Olympe, par celui de l'image : l'affaire des peintres apparaissant dès lors et fondamentalement comme le lieu de la translation de l'invisible au visible⁵.

Mais avant même cette main mise sur les apparitions, le pouvoir et le mystère du sacré sont attestés par les caractéristiques des lieux de ces hiérophanies. Non seulement s'agit-il de phénomènes insolites, mais ils se produisent de plus dans des endroits qui ajoutent à leur mystère : obscurs ou hors d'atteinte, comme les cavernes, ou le sommet des montagnes, ou même dans la plaine immense, qui excèdent l'humaine saisie du monde, également perturbée par la lumière vive ou proche. Nous pouvons donc ajouter à la topologie du sacré le bois, la forêt impénétrables (rappelons nous Brocéliande), ou bien le monde souterrain, animé de puissances chthoniennes, de Kobolds et autres Nibelungen. Il y a donc une plasticité, une visibilité du sacré : le creux, le sombre, l'aveuglant, l'escarpé, le profond.

Ces illustrations s'enrichissent d'un invariant anthropologique identifié notamment par Gilbert Durand⁶, à la suite de Bachelard : le privilège de la verticalité, attesté tout simplement par le phénomène de la vie humaine. La valorisation de la station debout apparaît dans le fait que l'homme ne se couche que pour dormir ou mourir, dans la cessation momentanée ou définitive de la lumière et de l'action : deux états identifiés dans le monologue de Hamlet, et dont le prince neurasthénique tire aussitôt les conséquences pratiques (à ceci près que pour lui d'une certaine façon, vivre c'est avoir peur, être debout, c'est endosser la crainte et l'humiliation). C'est en effet la peur de l'inconnu, de l'infini, qui fait de nous tous des lâches⁷. – Des représentations inquiétantes attachées à l'horizontalité, naît sinon la supériorité du moins le privilège de la station debout, qui donne tout à la fois la distinction morale entre le haut et le bas et la situation du

⁵ Ver a este respeito a obra de G. Didi-Hubermann, *Dissemblance et figuration*, Champs-Flammarion, 1995, que faz exatamente do mistério da encarnação a origem da imagem.

^{*} NT. Broceliande — De acordo com a tradição medieval, local de magia e mistério próximo a Paimpont, na Bretanha, ligado às lendas do rei Arthur.

^{**} NT Ligado à terra, telúrico.

^{***} NT Kobolds e nibelungos — espíritos da mitologia germânica.

⁶ DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (Bordas, 1969), segunda parte, primeiro capítulo “Les symboles ascensionnels”, p. 135. sq.

⁵ Voir à ce propos l'ouvrage de G. Didi-Hubermann, *Dissemblance et figuration*, Paris, Champs-Flammarion, 1995, qui fait même du mystère de l'incarnation l'origine de l'image.

⁶ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, (Bordas, 1969), deuxième partie, chapitre premier, « Les symboles ascensionnels », pp. 135 sq.

⁷ Shakespeare, Hamlet...

bon, et même du meilleur, l'altitude. Nous savions déjà que le sacré se manifeste de préférence dans les lieux difficiles d'accès. Maintenant, cette hauteur du sacré détermine à son tour les modalités particulières de sa rencontre. Inopinée, elle prend vite une forme d'élection qui stigmatise, ou plus simplement en l'élevant, isole l' élu du reste de ses semblables, lesquels peuvent attendre de lui la répétition à leur bénéfice de cette communion, soit par le renouvellement de l'apparition, soit par d'autres signes, du genre miraculeux symptômes de son existence et de sa supériorité.

Ces intermédiaires se distinguent non seulement par la place qu'ils occupent dans la société, (ou dans le village)-, qui fait d'eux des « séparés », mais aussi par leur façon particulière de communiquer et avec leurs semblables et avec leurs « dissemblables ». La chaîne des raisons étant interrompue, l'accès avec l'invisible, le sacré, le supérieur, se fait par ce qui monte : la fumée, le chant, l'enthousiasme qui littéralement emporte vers le divin. D'où la valorisation de ceux qui en sont capables : ceux que la transe, déjà célébrée par Platon ne serait-ce qu'à propos du démon socratique, envahit et anime. Les célébrants du sacré ne sont pas seulement des personnages identifiés par une fonction dans la société, - sorciers, prêtres, chamanes-, ce sont aussi des personnages doués, que leur don place à part, soit les possédés, les fous, les transis, ceux qui négligent ou outrepassent le langage de la raison, de la causalité et de la déduction, soit aussi les artistes, les poètes, les peintres.

Le sacré apparaît ainsi comme une notion anthropologique, qui renvoie à une disposition de l'âme humaine, primitive ou plutôt jeune, en ce sens qu'elle participe d'un monde enchanté, qui persiste quoi que pense Max Weber, sous le désenchantement de la connaissance et de l'intérêt, et se traduit dans des productions investies d'une autonomie irréductible face aux certitudes de la science.

Pour ce qui concerne la différence entre le sacré et le saint, elle existe selon le philologue Emile Benveniste dans les termes à l'origine, puisque en grec comme en latin, on trouve et hieros et sacer, de même que hagios et sanctus, qui renvoient pour les premiers à l'idée d'une puissance divine qui excède celle des hommes, tandis que les seconds renvoient à ce qui est à part, protégé de l'atteinte des hommes par une sanction.

Le passage du sacré au saint relève généralement du passage de l'avènement de la religion. Pour René Girard, dans son fameux ouvrage *La violence et le sacré*, « le sacré c'est tout ce qui maîtrise

ação: dois estados identificados no monólogo de Hamlet e dos quais o príncipe neurastênico retira imediatamente as consequências práticas (ainda mais que, para ele, de certa maneira, viver é ter medo e estar em pé é endossar o temor e a humilhação). É, com efeito, o medo do desconhecido, do infinito, que faz de todos nós covardes.⁷ Das representações inquietantes ligadas à horizontalidade, nasce se não a superioridade, ao menos o privilégio de ficarmos eretos, de pé, que nos dá ao mesmo tempo a distinção moral entre o alto e o baixo e a situação do bom e mesmo do melhor, a altitude. Nós já sabemos que o sagrado se manifesta de preferência nos lugares de difícil acesso. Agora, esta altura do sagrado determina por sua vez as modalidades particulares de seu encontro. Inopinado, rapidamente ele toma uma forma de eleição que estigmatiza, ou mais simplesmente, ao elevá-lo, isola o eleito do resto de seus semelhantes, os quais podem esperar dele a repetição em seu benefício desta comunhão, seja pela renovação da aparição, seja por outros sinais, como sintomas miraculosos de sua existência e de sua superioridade.

Estes intermediários se distinguem não apenas pelo lugar que eles ocupam na sociedade (ou na aldeia) — que os torna “separados”, mas também por seu modo particular de se comunicar com seus semelhantes e com seus “dessemelhantes”. Sendo interrompida a cadeia das razões, o acesso ao invisível, ao sagrado, ao superior, se faz por aquilo que sobe: a fumaça, o canto, o entusiasmo que literalmente levam para o divino. Donde a valorização daqueles que são capazes disso: aqueles que o transe, já celebrado por Platão não fosse a propósito do *daemon* socrático, invade e anima. Os celebrantes do sagrado não são somente personagens identificados por uma função na sociedade — feiticeiros, padres, xamãs — são também personagens dotados, cujos dons os colocam à parte — sejam os possuídos, os loucos, os transidos, aqueles que negligenciam ou ultrapassam a linguagem da razão, da causalidade e da dedução, ou seja ainda os artistas, os poetas, os pintores.

O sagrado aparece assim como uma noção antropológica, que remete a uma disposição da alma humana, primitiva, ou antes, jovem, no sentido em que ela participa de um mundo encantado, que persiste seja o que for que pense Max Weber, sob o desencanto do conhecimento e do interesse, e se

⁷ Shakespeare, Hamlet...

traduz nas produções revestidas de uma autonomia irreduzível em face das certezas da ciência.

No que se refere à diferença entre o sagrado e o santo, ela existe segundo o filólogo Emile Benveniste nos termos de sua origem, pois tanto em grego como em latim encontramos *hieros* e *sacer*, bem como *hagio* e *sanctus*, que dão aos primeiros a ideia de uma potência divina que excede à dos homens, enquanto que os segundos remetem àquilo que está à parte, protegido do alcance dos homens por uma sanção.

A passagem do sagrado ao santo releva geralmente da passagem do advento da religião. Para René Girard, em sua famosa obra *La violence et le sacré*, “o sagrado é tudo que controla o homem, tanto mais certamente que o homem se crê capaz de o controlar”:⁸ então além da tempestade, da natureza e dos oceanos, a violência dos próprios homens. A seus olhos, a religião, com seus ritos, seus cultos, seus dogmas, sua organização, tem por missão e justificativa impedir o retorno da violência entre os homens, impondo-lhes uma hierarquia, que os submeta ao divino vingador e purificador, racionalizando a violência do sagrado no ato espacial e temporalmente regado do rito. “Todo ritual religioso sai da vítima emissora, e as grandes instituições humanas religiosas e profanas saem do sagrado.”⁹

Não se trata aqui de voltar ao bem fundado na distinção proposta por René Girard entre as duas noções (existem outras), mas de recordar por um lado que ela existe, que ela designa o sagrado como uma emoção constitutiva de toda humanidade¹⁰ — nos inclinaríamos a acrescentar razoável, tanto ela funciona como parapeito da *húbris* humana. Daí a possibilidade de identificar os caracteres ainda em nossos dias e mesmo da arte contemporânea. Tanto que a interrogação sobre o portador do sagrado bem como de suas traduções plásticas já encontrou suas respostas ao longo de sua descrição “básica”. Com efeito, o artista faz proverbialmente parte dos “separados” e a manifestação do sagrado, por uma luz, uma sombra ou por formas insólitas, já pediu declinações da emoção estética, seja o espanto/admiração, a sideração ou a fascinação.

⁸ GIRARD, R. *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007, p. 333.

⁹ NT do grego *hybris* – entusiasmo, arrebatamento.

⁹ *Ibid.*, p. 676.

¹⁰ Desmedida, que deve ser punida pelas Eríneas, os quais regulam até mesmo a radiação do sol. NT do grego *hybris* — entusiasmo, arrebatamento.

l’homme, d’autant plus sûrement que l’homme se croit capable de le maîtriser »⁸ : donc outre la tempête, la nature et les océans, la violence des hommes eux-mêmes. A ses yeux, la religion, avec ses rites, ses cultes, ses dogmes, son organisation a pour mission et justification d’empêcher le retour de la violence entre les hommes, en leur imposant une hiérarchie, qui les soumet au divin vengeur et purificateur, en rationalisant la violence du sacré dans l’acte spatialement et temporellement réglé du rite. « Tout rituel religieux sort de la victime émissaire, et les grandes institutions humaines religieuses et profanes sortent du sacré. »⁹

Il ne s’agit pas ici de revenir sur le bien fondé de la distinction proposée par René Girard entre les deux notions, (il y en a d’autres), mais de rappeler d’un côté qu’elle existe, d’un autre côté, qu’elle désigne le sacré comme une émotion constitutive de toute humanité, - l’on inclinerait à ajouter raisonnable, tant elle fonctionne comme garde-fou de l’humaine ubris¹⁰ . De là la possibilité d’en identifier les caractères encore de nos jours et même dans l’art contemporain. D’autant que l’interrogation sur le porteur du sacré ainsi que ses traductions plastiques a déjà trouvé ses réponses au fil de sa description « basique ». En effet, l’artiste fait proverbiallement partie des « séparés », et la manifestation du sacré, par une lumière, une ombre ou des formes insolites, a déjà sollicité les déclinaisons de l’émotion esthétique, soit l’effroi, la sidération ou la fascination.

Rothko et le mythe

La nécessité, le désir ardent du mythe est périodiquement réveillé par ceux qui se le réapproprient pour des raisons nostalgiques. Et, comme on l’a dit, la quête d’un mythe exprime l’insatisfaction à l’égard des vérités partielles et spécialisées et le désir de nous plonger dans la félicité d’une unité qui englobe tout.¹¹

Ce n’est pas par sa dernière création, la fameuse *Rothko Chapel*, quelque explicite qu’en soit le titre, que l’œuvre de Mark Rothko relève du sacré, mais en raison de la conception géné-

⁸ R. Girard, *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007, p. 333.

⁹ *Ibid.*, p. 676.

¹⁰ Démesure, qui doit être punie par les Erynnies, lesquelles régulent même le rayonnement du soleil.

¹¹ M. Rothko, *La réalité de l’artiste*, trad. P. E. Dauzat, Paris, Flammarion, 2004, p. 203.

rale qu'il a de son art, telle qu'il l'exprime dans ses *Écrits sur l'art 1934-1969*¹² ainsi que dans les textes réunis par son fils sous le titre *La réalité de l'artiste*. — Il conviendrait sans doute de revenir sur cette tendance à laquelle cèdent nombre de peintres, de se faire entendre verbalement comme si, pour reprendre l'expression de Picasso, ils ne pouvaient attacher toutes leurs idées au « clou de la peinture » — A moins qu'ils n'acceptent pas les effets de sa diachronie, dont participe la réception évolutive d'une œuvre au fil du temps et des contextes... Rothko lui-même reconnaissait que l'œuvre ne vit que de la « compagnie » de l'observateur sensible, mais court aussi le risque d'être confronté à l'incapable, dépourvu de sentiment et pourtant susceptible de la détruire, si bien que toute exposition est une prise de risque... Par ailleurs, comme en témoigne le fait que dans les années 40 il cesse de donner un titre à ses toiles, il considère aussi que « le silence est adéquat »...¹³

Il semble bien avoir suivi le « progrès » de la peinture, de la figuration à l'abstraction, selon le sens admis de « l'histoire de l'art » : l'artiste s'émancipant de l'imitation (forcément servile) du réel, pour ne plus laisser cours qu'à son invention, sa création, sa liberté démiurgique. Ainsi, le juif russe (letton) Rothkowitz devenu Rothko aux États-Unis, peint-il dans les années 30, des scènes de rue, des intérieurs avec personnages, dont les figures s'étirent et les couleurs pâlisent avec la grande crise de 1929 et les années de guerre. Puis, parce que la figure ne le satisfait plus, parce que précisément les années de guerre transportent outre Atlantique les peintres désireux d'échapper aux persécutions et aux hostilités européennes, Rothko s'initie au surréalisme, à l'abstraction. Il a embrayé le pas aux exilés européens, avec une révérence particulière pour Matisse auquel il réserve l'hommage d'une œuvre, en 1953. Mais il poursuit ses recherches personnelles sur les formes primordiales, l'horizontalité, la luminosité. Il publie avec Adolf Gottlieb un *Manifeste de l'expressionnisme abstrait* dans lequel il affirme : « tout art est une aventure dans un monde inconnu qui ne peut être expliqué que par ceux qui veulent prendre des risques. Ce monde de l'imagination est fantastique, libre et violemment opposé au sens commun. C'est notre fonction, en tant qu'artistes, de faire voir au spectateur le monde comme nous

¹² M. Rothko, *Écrits sur l'art 1934-1969*, trad. Cl. Bondy, Paris, Flammarion, 2005.

¹³ Ce qui pourrait signifier que l'intitulé et l'interprétation de l'œuvre sont laissés aux spectateurs.

Rothko e o mito

A necessidade, o desejo ardente do mito é periodicamente despertado por aqueles que se apropriam dele por razões nostálgicas. E, como já se disse, a procura de um mito exprime a insatisfação em face das verdades parciais e especializadas e o desejo de mergulharmos na felicidade de uma unidade que englobe tudo.¹¹

Não é pela sua última criação, a famosa *Capela Rothko*, por mais explícito que seja o título, que a obra de Mark Rothko releva o sagrado, mas em razão da concepção geral que ele tem de sua arte, tais como a exprime nos seus “Escritos sobre a arte 1934-1969”¹² bem como em textos reunidos por seu filho sob o título “A realidade do artista”. — Conviria, sem dúvida, voltar a esta tendência, à qual cedem alguns pintores, de se fazer entender verbalmente como se, para retomar a expressão de Picasso, eles não pudessem colocar todas as suas ideias no “prego da pintura”. A menos que eles não aceitem os efeitos de sua diacronia, da qual participa a recepção evolutiva de uma obra ao longo do tempo e dos contextos... O próprio Rothko reconhecia que a obra não vive senão da “companhia” do observador sensível, mas corre também o risco de ser confrontada com aquele que é incapaz, desprovido de sentimento e, portanto, suscetível de destruí-la, se bem que toda exposição significa correr um risco... Além disso, como testemunha o fato de que nos anos 40 ele deixa de dar título às suas telas, ele considera também que “o silêncio é adequado”...¹³

Ele parece ter seguido bem o “progresso” da pintura, da figuração à abstração, segundo o senso admitido da “história da arte”: o artista se emancipando da imitação (forçosamente servil) do real, para dar curso apenas à sua invenção, sua criação, sua liberdade démiurgica. Assim, o judeu-russo (letão) Rothkowitz, tornado Rothko nos Estados Unidos, pinta nos anos 30, cenas de rua, interiores com personagens, onde as figuras se estiram e as cores empalidecem com a grande crise de 1929 e os anos de guerra. Depois, uma vez que a figura não

¹¹ ROTHKO, M. *La réalité de l'artiste*, trad. P. E. Dauzat, Paris, Flammarion, 2004, p. 203.

¹² ROTHKO, M. *Écrits sur l'art 1934-1969*, trad. Cl. Bondy, Paris, Flammarion, 2005.

¹³ O que poderia significar que o intitulado e a interpretação da obra são deixados aos espectadores.

o satisfaz mais, pois justamente os anos de guerra levam para além do Atlântico os pintores desejosos de escapar das perseguições e das hostilidades europeias, Rothko se inicia no surrealismo, na abstração. Ele acerta o passo com os exilados europeus com uma reverência particular a Matisse, a quem reserva a homenagem de uma obra, em 1953. Porém, continua em suas pesquisas pessoais sobre as formas primordiais, a horizontalidade, a luminosidade. Ele publica com Adolf Gottlieb um *Manifesto do expressionismo abstrato* no qual afirma: “toda arte é uma aventura num mundo desconhecido que não pode ser explicado a não ser por aqueles que querem correr riscos. Este mundo da imaginação é fantástico, livre e violentamente oposto ao senso comum. É nossa função, enquanto artistas, fazer ver ao espectador o mundo como nós o vemos mais do que como o queremos. Nós privilegiamos a expressão simples do pensamento complexo. Nós somos partidários da forma ampla porque ela tem o impacto do unívoco. Nós queremos reafirmar o plano da imagem, nós somos partidários de formas planas porque elas destroem a ilusão e revelam a verdade”.¹⁴

Sua arte não cessará de ilustrar estas posições, que parecem “clássicas”, quase convencionais, em comparação com as evoluções comuns.

Contudo, o ponto de partida de Rothko o aproxima mais do de Warburg e Worringer que do de Mondrian e Kandinsky: em suma, mais dos teóricos e antropólogos da arte que dos praticantes guiados pela simples pesquisa plástica.¹⁵ Do primeiro, Rothko, sem o conhecer, toma emprestada a interrogação sobre o porquê da criação artística; do segundo, ele ilustra, igualmente sem o conhecer, a concepção de uma história da arte “ao contrário” que vai, não da imitação à abstração, do simples figurativo ao abstrato complexo, mas procede mais como um retorno ao primitivo. Apesar de que para Worringer como para Gombrich no início de *Arte e ilusão*, o primitivo, a arte egípcia, por exemplo, é uma arte altamente especulativa, vinda não de uma incapacidade de reproduzir a figura humana, mas precisamente de seu conhecimento, indiferente, portanto, às injunções — primárias — do visível. A simplicidade da arte primeira, dita primitiva (e é ainda isso que dirá o antropólogo Franz Boas) é tarefa da ideia, da abstração e da expressão, não de

le voyons plutôt que comme il le voit. Nous privilégions l’expression simple de la pensée complexe. Nous sommes partisans de la forme vaste parce qu’elle a l’impact de l’univoque. Nous voulons réaffirmer le plan de l’image, nous sommes partisans des formes plates parce qu’elles détruisent l’illusion et révèlent la vérité. »¹⁴

Son art ne cessera d’illustrer ces positions, qui semblent « classiques », presque convenues, au regard des évolutions ordinaires.

Toutefois, la démarche de Rothko le rapproche plus de celle de Warburg et Worringer que de celle de Mondrian et Kandinsky : en somme plutôt des théoriciens et anthropologues de l’art plutôt que des praticiens guidés par la seule recherche plastique¹⁵. Au premier, Rothko, sans le connaître, emprunte l’interrogation sur le pourquoi de la création artistique; du second, il illustre, également sans le connaître, la conception d’une histoire de l’art « à l’envers », qui va non pas de l’imitation à l’abstraction, du figuratif simple à l’abstrait complexe, mais procède plutôt comme un retour au primitif. A ceci près que pour Worringer, comme pour Gombrich au début de *L’art et l’illusion*, le primitif, l’art égyptien par exemple, est un art hautement spéculatif, issu non pas d’une incapacité à reproduire la figure humaine, mais précisément de sa connaissance, indifférente dès lors aux injonctions-primaires- du visible. La simplicité du premier art, dit primitif (et c’est encore ce que dira l’anthropologue Franz Boas), est affaire d’idée, d’abstraction et d’expression, non de défaillance dans l’appréhension et la reproduction du monde. Si incertitude il y a dans le rapport au monde, elle est d’ordre métaphysique ou existentiel : l’abstraction n’est pas le fait d’un dessinateur insuffisant, ou d’une conception réductrice du monde. De sorte que « l’abstraction », prétendu sommet de contemporain, ne serait qu’un retour aux sources¹⁶. Rothko pour sa part, repère dans l’art dit primitif ce qui relève d’une volonté d’expression de la réalité, simple et simplifiée en raison d’un désir de compréhension universelle qui renvoie dès lors l’artiste aux formes de bases¹⁷. L’art est pour lui nécessairement abstrait parce qu’expressionniste et expressionniste parce qu’abstrait. Il ne s’agit donc pas pour lui

¹⁴ Notre traduction.

¹⁵ Encore que tous deux fussent anthroposophes, ce qui témoigne quand même d’une inquiétude métaphysique.

¹⁶ Ce qui est aussi une façon de contester l’affirmation d’un sens de l’histoire en art, et de confirmer que l’art, comme le disait Vinci, est bien chose mentale.

¹⁷ Rappelons que dès 1936, Rothko s’est intéressé à l’art enfantin auquel il envisage un temps de consacrer un livre.

¹⁴ Tradução da autora.

¹⁵ Ainda que ambos fossem antroposóficos, o que demonstra, mesmo assim, uma inquietude.

ni de s'inscrire dans la tradition de l'art occidental de Byzance à Berlin, ni de produire une image harmonieuse et apaisante d'un monde ressenti comme mystérieux et hostile. S'il retrouve l'interrogation métaphysique de Warburg sur la naissance de l'art, - « toute expression primitive révèle la conscience constante de forces puissantes, la présence immédiate de la terreur et de la peur et l'acceptation de la brutalité du monde »¹⁸-, il lui apporte sa réponse personnelle, par la parole et par les formes.

Pour Rothko, l'art est l'expression par l'artiste, de la confrontation de l'homme avec l'immensité et le mystère du monde. De la même façon que cette rencontre est transcrite dans une mythologie par les hommes d'écriture, elle sera retranscrite dans les formes et les couleurs par les hommes de peinture. La peinture abstraite expressionniste est une mythologie du XXe siècle, censée tout à la fois exprimer l'étonnement de l'artiste et rappeler au public le mystère de l'être. Le dire mythologique fonctionne à la façon du dire dissemblable du divin dans la peinture médiévale : son hermétisme témoigne de l'inaccessibilité des réalités qu'il signale. La peinture aussi est célée. Elle fonctionne sur le mode de l'émotion : approche non cognitive (et de ce fait véridique) du monde par l'artiste, approche émotionnelle de l'œuvre par le spectateur. Le recours au mythe donne la tonalité, -la couleur et la voix-, de l'art de Rothko.

Le peintre se tourne vers le mythe non pas sous l'effet d'une crise mystique, non plus que selon un escapisme romantique, nostalgique d'un monde perdu, non plus que dans une pulsion surréaliste d'abandon à « la folle du logis » à un inconscient bridé par la civilisation. C'est plutôt sous l'influence de Nietzsche, et plus spécialement, du Nietzsche grand connaisseur de la philosophie, de la pensée, du monde grecs, que Rothko éprouve à son tour la pertinence de la tragédie et de la mythologie dans la compréhension du monde et de la destinée humaine. « La douleur, la frustration et la peur de la mort semblent être le liant le plus constant entre les êtres humains et nous savons qu'un ennemi commun réussit beaucoup mieux à souder les énergies et bien efficacement à effacer les singularités qu'une fin positive commune . »¹⁹. D'autant que la société de son temps encourage ce sentiment tragique de la vie, que le mythe, tel que Rothko l'entend, peut traduire sinon guérir.

¹⁸ M. Rothko, *La réalité de l'artiste*, p. 83.

¹⁹ *Ibid.*, p. 200.

fraqueza na apreensão e na reprodução do mundo. Se há incerteza na relação com o mundo, ela é de ordem metafísica ou existencial: a abstração não é o fato de um desenhista incapaz, ou de uma concepção redutora do mundo. De sorte que a “abstração”, pretendido ápice do contemporâneo, não seria mais do que um retorno às origens.¹⁶ Rothko, por seu lado, encontra na arte dita primitiva o que provém de uma vontade de expressão da realidade, simples e simplificada em razão de um desejo de compreensão universal, que remete, portanto o artista às formas de base.¹⁷ A arte, para ele, é necessariamente abstrata porque é expressionista; e expressionista, porque é abstrata. Então para ele não se trata de se inscrever na tradição da arte ocidental de Bizâncio a Berlim, nem de produzir uma imagem harmoniosa e apaziguadora de um mundo visto como misterioso e hostil. Se ele reencontra a interrogação metafísica de Warburg sobre o nascimento da arte — “toda expressão primitiva revela a consciência constante de forças poderosas, a presença imediata do terror e do medo e a aceitação da brutalidade do mundo”,¹⁸ — ele lhe dá sua resposta pessoal, pela palavra e pelas formas.

Para Rothko, a arte é a expressão, pelo artista, do confronto do homem com a imensidão e o mistério do mundo. Do mesmo modo que este encontro está transcrito numa mitologia pelos homens da escrita, ele será retranscrito nas formas e nas cores pelos homens da pintura. A pintura abstrata expressionista é uma mitologia do século 20, voltada sempre a exprimir o espanto/admiração do artista e lembrar ao público o mistério do ser. O dizer mitológico funciona à maneira do dizer inseparável do divino na pintura medieval: seu hermetismo como testemunho da inacessibilidade das realidades que ele assinala. A pintura também está oculta. Ela funciona ao modo da emoção: abordagem não cognitiva (e, por esse fato, verdadeira) do mundo pelo artista, abordagem emocional da obra pelo espectador. O recurso ao mito dá o tom — da cor e da voz — da arte de Rothko.

O pintor se volta para o mito não sob o efeito de uma crise mística, nem também segundo um esca-

¹⁶ O que é também um modo de contestar a afirmação de um senso da história na arte e de confirmar que a arte, como dizia Leonardo da Vinci, é uma coisa mental.

¹⁷ Lembremos que desde 1936, Rothko se interessou por arte infantil, à qual ele pretendia em certa época, dedicar um livro.

¹⁸ ROTHKO, M. *La réalité de l'artiste*, p. 83.

pismo romântico, nostálgico de um mundo perdido, nem mesmo numa pulsão surrealista de abandono à “imaginação”, a um inconsciente freado pela civilização. É, antes sob a influência de Nietzsche, e mais especialmente, do Nietzsche grande conhecedor da filosofia, do pensamento e do mundo gregos, que Rothko experimenta por sua vez a pertinência da tragédia e da mitologia na compreensão do mundo e do destino humano. “A dor, a frustração e o medo da morte parecem ser a ligação mais constante entre os seres humanos, e nós sabemos que um inimigo comum consegue muito melhor soldar/juntar as energias e muito eficazmente apagar as singularidades do que um final positivo comum.”¹⁹ Tanto a sociedade de seu tempo encoraja este sentimento trágico da vida, que o mito, tal como Rothko o entende, pode traduzir ou ao menos curar.

Para Rothko, o mito exprime qualquer coisa de real, manifestado no efeito imediato que ele produz sobre nós: nós não o compreendemos certamente, mas ele nos atrai irresistivelmente e nós o retomamos/ seguramos/agarramos. Ele sugere símbolos que interessam a Rothko não só por seu aspecto visual, mas em razão da universalidade das emoções que eles suscitam: “símbolos intemporais aos quais devemos nos agarrar para exprimir ideias básicas”.²⁰ Por esta razão os mitos funcionam igualmente como cimento social, na medida em que eles nascem de sensações comuns a todos, em que muitos podem se reconhecer. Ademais, eles possuem a faculdade de nos remoer corpo e alma, de emocionar nossa sensibilidade, nossas sensações; além de nos fazer refletir, contribuem assim a reconstituir a integridade humana desajustada por séculos de valorização da razão, do privilégio do objetivo sobre o subjetivo. Trata-se, para Rothko, não de, pura e simplesmente reabilitar a consciência sensível, as informações subjetivas sobre o real, mas de lembrar que a abordagem emocional da realidade testemunha com vivacidade e inocência esta parte de mistério imanente à realidade, e que resiste ao conhecimento. O átomo foi dissecado, nós jamais saberemos de onde ele provém. Este mistério da realidade cria o interesse e a razão de ser do pintor e da pintura. Não que Rothko se pretenda pintor do inconsciente ou do primordial. Ele se afirma resolutamente pintor “ocidental” nos limites do entendimento: “sem atributos esotéricos, extrasensoriais ou divinos, que

Pour Rothko, le mythe exprime quelque chose de réel, manifeste dans l'effet immédiat qu'il produit sur nous : nous ne le comprenons pas forcément, mais il nous attire irrésistiblement et nous le retenons. Il suggère des symboles qui intéressent Rothko non point par leur aspect visuel, mais en raison de l'universalité des émotions qu'ils suscitent : « des symboles intemporels auxquels nous devons nous raccrocher pour exprimer des idées basiques. »²⁰ Pour cette raison, les mythes fonctionnent également comme ciment social, dans la mesure où ils naissent de sensations communes ordinaires, en qui le grand nombre peut se reconnaître. De plus, ils possèdent la faculté de nous remuer corps et âme, d'émouvoir notre sensibilité, nos sensations, tout autant que de nous faire réfléchir, contribuant ainsi à reconstituer l'intégrité humaine mise à mal par des siècles de valorisation de la raison, de privilège de l'objectif sur le subjectif. Il s'agit pour Rothko non de réhabiliter purement et simplement la connaissance sensible, les informations subjectives sur le réel, mais de rappeler que l'approche émotionnelle de la réalité témoigne avec vivacité et innocence de cette part de mystère immanente à la réalité, et qui résiste à la connaissance. L'atome fût-il disséqué, nous ne saurions toujours pas d'où il provient. Ce mystère de la réalité fait l'intérêt et la raison d'être du peintre et de la peinture. Non que Rothko se prétende peintre de l'inconscient ou du primordial. Il s'affirme résolument peintre « occidental », dans les limites de l'entendement : « pas d'attributs ésotériques, extrasensoriels ou divins, qui seraient accomplis par la prière ou la terreur. »²¹ Ce qui lui plaît dans le mythe, c'est la qualité particulière de son rendu de la réalité, globale, synthétique, basique, s'adressant à tous les hommes.

A partir de là, Rothko revendique sa création à contre-courant de l'histoire de l'art depuis la Renaissance à nos jours, précisément parce que cette histoire lui apparaît comme le rejet de ce qu'il recherche, en tant qu'elle favorise la scission de l'homme et de la connaissance, de la raison et de l'imagination, de la forme et du contenu. A ses yeux, l'art de son temps devrait retrouver ce que des siècles de découvertes et de connaissances ont prétendu évacuer, la confrontation avec le monde, telle qu'elle s'exprime dans l'art primitif, de terreur ou de confiance²². A l'individuation

²⁰ *Ibid.* p. 155.

²¹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 217.

²² Rappelons que pour Warburg, l'abstraction, et ses formes géométriques, témoignent d'une appréhension craintive du réel, tandis que l'empathie, la confiance dans le monde se manifeste dans les formes incurvées, fidèles aux sinuosités

¹⁹ *Ibid.*, p. 200.

²⁰ *Ibid.*, p. 155.

des caractères dans le portrait, Rothko préférerait l'humanité immémoriale de la voix des masques. Comme s'il retrouvait la conviction d'Aristote au premier livre de sa *Métaphysique*, pour lequel le début de la philosophie c'est que le monde soit : la peinture pour Rothko serait de l'étonnement devant le monde. Il rejetterait le deuxième étonnement aristotélicien, celui que le monde ne corresponde pas à ce que l'on en sait, justement parce que pour lui, cet ordre rationnel, analytique, mécanique, est illusoire. Et certains phénomènes naturels, physiologiques, récents témoignent nettement des insuffisances du savoir humain... Si bien que Rothko dépeint ainsi sa propre situation : « la vérité est par conséquent que l'artiste moderne a une parenté spirituelle avec les émotions que ces formes archaïques recèlent et avec les mythes qu'elles représentent », « mon propre art est simplement un nouvel aspect du mythe éternellement archaïque, et je ne suis pas ni le premier ni ne serai le dernier à être appelé à poursuivre les chimères de notre temps. »²³ Et il définit sa peinture : « un tableau n'est pas sa couleur, sa forme, son anecdote, mais une entité, une idée, dont les implications transcendent n'importe laquelle de ces parties ». ²⁴ Rothko confirme l'intuition de Worringer, suivant laquelle l'abstraction est l'état inaugural de la peinture selon une sorte de figuration dissemblable dans laquelle s'exprime l'étonnement et l'effroi humain devant ce qui l'entoure, ce premier langage issu disait Merleau-Ponty de l'excès de l'existence sur l'essence.

Rothko s'inscrit en somme non point dans la tradition, qui implique une continuité temporelle, mais plutôt dans la disposition de ces artistes dont la production ne se déploie pas dans le cadre d'une pratique identifiée et régulée, mais s'explique comme la résultante l'inquiétude métaphysique d'un homme qui ne peut ou ne choisit pas de s'exprimer par le langage verbal filtré par l'analyse et la connaissance, aux dépens de la globalité de la perception qui sollicite sa sensibilité tout autant que son désir de comprendre. L'approche mythologique de la réalité est pour Rothko l'approche artiste, picturale par excellence, en ce qu'elle perpétue et l'étonnement de l'homme devant ce qui le dépasse, et la traduction de cet étonnement dans un dire voilé, symbolique, qui l'implique dans la globalité de son être. En ce sens, comme mythologie, comme attestation de la qualité particulière de la

biologiques.

²³ *Ibid.*, pp. 69-70.

²⁴ *Ibid.*, p. 72.

seriam realizados pela oração ou pelo terror".²¹ O que lhe agrada no mito é a qualidade particular de sua rendição à realidade, global, sintética, básica, dirigida a todos os homens.

A partir daí, Rothko reivindica sua criação na contracorrente da história da arte desde o Renascimento até nossos dias, precisamente porque esta história lhe parece como a rejeição daquilo que ele busca/prende/pesquisa, na medida em que ela favorece a cisão do homem e do conhecimento, da razão e da imaginação, da forma e do conteúdo. Aos seus olhos, a arte de seu tempo deveria reencontrar o que séculos de descobertas e de conhecimentos pretenderam suprimir, a confrontação com o mundo, tal como ela se exprime na arte primitiva, de terror ou de confiança.²² À individualização dos caracteres no retrato, Rothko preferiria a humanidade imemorial da voz das máscaras. Como se ele reencontrasse a convicção de Aristóteles no primeiro livro de sua *Metafísica*, para o qual o começo da filosofia é que o mundo seja: a pintura para Rothko seria de estupefação/espanto/admiração diante do mundo. Ele rejeitaria o segundo espanto/admiração aristotélico, aquele que o mundo não corresponde àquilo que se sabe, justamente porque para ele, esta ordem racional, analítica, mecânica, é ilusória. E certos fenômenos naturais, fisiológicos, recentes testemunham claramente a insuficiência do saber humano... Se bem que Rothko descreva assim sua própria situação: "a verdade é por consequência que o artista moderno tem um parentesco espiritual com as emoções que estas formas arcaicas ocultam e com os mitos que elas representam", "minha própria arte é simplesmente um novo aspecto do mito eternamente arcaico, e eu não sou nem o primeiro nem serei o último a ser chamado a perseguir as quimeras de nosso tempo".²³ E ele define sua pintura: "um quadro não é sua cor, sua forma, sua anedota, mas uma entidade, uma ideia cujas implicações transcendem, não importa qual de suas partes".²⁴ Rothko confirma a intuição de Worringer segundo a qual a abstração é o estado inaugural da pintura segundo uma espécie de figuration dissociável na qual se exprime o espanto/admiração

²¹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 217.

²² Lembremos que para Warburg, a abstração e suas formas geométricas testemunham uma apreensão medrosa do real, ao passo que a empatia, a confiança no mundo se manifesta nas formas curvas, fêcis às sinuosidades biológicas.

²³ *Ibid.*, pp. 69-70.

²⁴ *Ibid.*, p. 72.

e o temor humano diante do que o rodeia; esta primeira linguagem provinda, dizia Merleau-Ponty, do excesso da existência sobre a essência.

Em suma, Rothko se inscreve não certamente na tradição, que implica uma continuidade temporal, mas antes na disposição desses artistas cuja produção não se insere no quadro de uma prática identificada e regulada, mas se explica como a resultante da inquietude metafísica de um homem que não pode ou escolhe não se exprimir pela linguagem verbal filtrada pela análise e o conhecimento, à custa da globalidade da percepção que solicita sua sensibilidade tanto quanto seu desejo de compreender. A abordagem mitológica da realidade é, para Rothko, a abordagem artística, pictural por excelência, daquilo que ela perpetua e o espanto do homem diante do que o ultrapassa, e a tradução desse espanto num dizer velado, simbólico, que o implica na globalidade de seu ser. Neste sentido, como mitologia, como atestação da qualidade particular da relação do homem com o mundo que o excede, a arte de Rothko provém do sagrado, ou mais exatamente dos ritos de consagração, pois que de certo modo, é a única maneira de mostrar este sagrado, o qual é da ordem do invisível.

Plástica do sagrado

O artista tenta comunicar o caráter geral das coisas particulares que ele deve agora empregar como a encarnação de suas noções plásticas.²⁵

Rothko parece então reencontrar as determinações iniciais, senão ontológicas da imagem como invenção, imaginação, figuração do invisível que a torna desse modo necessária, porque para que serve/ a que é bom repetir aquilo que já temos sob nossos olhos, tanto que desde o começo, ou digamos, desde Plínio, a imagem está ligada ao invisível, à ausência, ausência do viajante ou do morto, que preenchemos pela representação, ausência do presente que figuramos. A figuração é inicialmente uma abstração antes de ser uma imitação. Convém então achar os meios adequados a esta expressão.

Nós o dissemos, Rothko recusa a tradição, desde a Renascença que lhe parece o começo da degenerescência como a individualização. Ele não é menos terno sobre a imitação clássica, culpável aos seus

relation de l'homme au monde qui le dépasse, l'art de Rothko relève du sacré, ou plus exactement des rites de consécration, puisque d'une certaine façon, c'est la seule façon de montrer le sacré lequel est de l'ordre de l'invisible.

Plastique du sacré

L'artiste essaie de communiquer le caractère général des choses particulières qu'il doit maintenant employer comme l'incarnation de ses notions plastiques.²⁵

Rothko semble donc retrouver les déterminations initiales sinon ontologiques de l'image comme invention, imagination, figuration de l'invisible qui la rend de ce fait nécessaire, car à quoi bon répéter ce que l'on a déjà sous les yeux, tandis que dès le départ, ou disons, dès Plin, l'image est liée à l'invisible, à l'absence, absence du voyageur ou du mort, que l'on comble par la représentation, absence du pressenti que l'on se figure. La figuration est initialement une abstraction avant d'être une imitation. Il convient donc de trouver les moyens adéquats à cette expression.

Nous l'avons dit, Rothko récuse la tradition, depuis la Renaissance qui lui semble le début de la dégénérescence en tant que celui de l'individualisation. Il n'est pas plus tendre envers l'imitation classique, coupable à ses yeux, quelle que soit sa « fidélité », de mutiler les objets d'une réalité qui demeure pourtant le point de départ de toute peinture, non en tant qu'imitation mais comme interrogation. Il condamne également ce qu'il appelle le surréalisme qui « établit une congruité entre la fantasmagorie de l'inconscient et les objets de la vie quotidienne ». ²⁶ Il se détachera également du courant expressionniste abstrait auquel on l'assimile d'ordinaire. Son rapport à la réalité n'est donc ni d'analyse, ni de répétition, ni de mélange entre la perception et l'imagination, ni d'exhaussement de cette dernière. On pourrait dire qu'il est de sincérité et d'étonnement, abstrait certes, parce que reconstruit, mais à la façon dont les enfants appréhendent et transcrivent le réel, dans la simplicité et la spontanéité de leur innocence. Une innocence qui ne cherche pas à s'éteindre dans la connaissance, mais s'enrichit de la multiplicité de la sensation et des émotions,

²⁵ *La réalité de l'artiste, Op. cit.*, p. 200.

²⁶ *Écrits...*, p. 193.

²⁵ *La réalité de l'artiste, Op. cit.*, p. 200.

et qui ainsi peut « donner une existence concrète à de nombreux mondes et rythmes invisibles ». ²⁷ Il y a donc bien une création artistique, dans le même sens que l'entendait Klee : non pas dans le fantastique ou l'inédit, mais dans le « faire voir », la révélation de ce que certains perçoivent et qui échappe au grand nombre.

Rothko précise d'ailleurs sans ambiguïté que le travail du peintre consiste à « éliminer tous les obstacles à la clarté entre le peintre, l'idée et l'observateur » ²⁸. Au nombre des obstacles, Rothko compte la mémoire, l'histoire et la géométrie ²⁹. Abordons nous vraiment, même artistes, le monde « épistémologiquement vierges » ? Anton Ehrenzweig évoque « un ordre caché de l'art ³⁰ », qui prend en compte ces strates de représentations anciennes qui informent ou polluent les nouvelles. Ce qui est en jeu dans la position radicale de Rothko, ce n'est pas seulement la psychologie de l'artiste, en tant qu'elle détermine une conception du monde, mais aussi et surtout les modalités et les finalités de la transcription et de la transmission de cette dernière. La simplicité, le caractère primitif de la saisie artistique du monde est la condition de l'émotion qu'il provoque et qui passe par un certain type de formes. « J'ai peint toute ma vie des temples grecs sans le savoir » écrit Rothko ³¹. Non qu'il ait reproduit les constructions à colonnades de l'Acropole, mais parce qu'il a tenté de produire une peinture qui remplisse le même office que les édifices sacrés, en tant que réceptacles terrestres du divin, de l'invisible, de ces puissances incommensurables à l'homme et pour lesquelles ce dernier ne peut envisager que des traductions symboliques, mythologiques, artistiques. Ainsi s'expliquent les caractéristiques plastiques de la création de Rothko.

Que trouver en effet à ces œuvres, les plus connues, qui tiennent beaucoup de la tranche napolitaine ou de la Sachertorte, une couche chocolat, une couche framboise, un peu fondue, avec leurs bordures incertaines ? Que comprendre à cet art répétitif, dont les formes simples, des rectangles superposés, ne varient que par la couleur ? A moins qu'on se laisse simplement impressionner par la dimension, vaste, des toiles ? Est-ce là la clarté, le sens du tableau univoque ou « clair comme un coup de trique » selon la formule française triviale et explicite. Mais où niche la

olhos, seja qual for sua “fidelidade” de mutilar os objetos de uma realidade que se torna, portanto, o ponto de partida de toda a pintura, não enquanto imitação, mas como interrogação. Ele condena igualmente o que chama de surrealismo que “estabelece uma congruidade entre a fantasmagoria do inconsciente e os objetos da vida cotidiana” ²⁶. Ele se afastará igualmente da corrente expressionista abstrata à qual geralmente o comparamos. Sua relação com a realidade não é então nem de análise, nem de repetição, nem de mescla entre a percepção e a imaginação, nem de alteração desta última. Poderíamos dizer que ela é de sinceridade e de espanto/admiração, abstrata certamente, porque reconstruída, mas ao modo com que as crianças apreendem e transcrevem o real, na simplicidade e espontaneidade de sua inocência. Uma inocência que não pretende se estender no conhecimento, mas se enriquece da multiplicidade da sensação e das emoções, e que assim pode “dar uma existência concreta a numerosos mundos e ritmos invisíveis” ²⁷. Há então sim uma criação artística, no mesmo sentido que a entendia Klee: não no fantástico ou no inédito, mas no “fazer ver”, a revelação disso que alguns percebem, mas que escapa à maioria.

Aliás, Rothko define sem ambiguidade que o trabalho do pintor consiste em “eliminar todos os obstáculos à clartade entre o pintor, a ideia e o observador” ²⁸. À lista de obstáculos, Rothko soma a memória, a história e a geometria. ²⁹ Nós abordamos o mundo “epistemologicamente virgens” realmente, mesmo como artistas? Anton Ehrenzweig evoca “uma ordem escondida da arte” ³⁰, que leva em conta estes estratos de representações anciãs que informam ou poluem as novas. O que está em jogo na posição radical de Rothko não é somente a psicologia do artista enquanto ele determina uma concepção do mundo, mas também e sobretudo as modalidades e as finalidades da transcrição e da transmissão desta última. A simplicidade, o caráter primitivo da apreensão artística do mundo é a condição da emoção que ele provoca e que passa por certo tipo de formas. “Toda a vida eu pintei templos gregos sem o saber”, escreve Rothko. ³¹

²⁶ *Écrits...*, p. 193.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁹ Cette géométrie primordiale pour Alberti...

³⁰ EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art*, Paris, TEL-Gallimard, 1974.

³¹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 210.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁸ *Ibid.*, p. 116.

²⁹ Cette géométrie primordiale pour Alberti...

³⁰ A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, TEL-Gallimard, 1974.

³¹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 210.

Não que ele tenha reproduzido as construções em colunata da Acrópole, mas poque ele tentou produzir uma pintura que cumprisse a mesma tarefa que os edifícios sagrados, enquanto receptáculos terrestres do divino, do invisível, destas forças incomensuráveis para o homem e para as quais este último não pode pretender mais do que traduções simbólicas, mitológicas, artísticas. Assim se explicam as características plásticas da criação de Rothko.

Na verdade, o que encontrar nestas obras, as mais conhecidas, que têm muito da cassata napolitana ou da *sachertorte**: uma camada de chocolate, uma de framboesa, levemente derretida, com suas bordas incertas? O que compreender nesta arte repetitiva, de formas simples, de retângulos superpostos, que só variam pela cor? A menos que nos deixemos simplesmente impressionar pela dimensão enorme das telas? Ali está a clareza, o sentido unívoco do quadro ou “claro como uma paulada” segundo a fórmula francesa trivial e explícita. Mas onde se encaixa a metamorfose tão reivindicada nestas massas uniformes?

Rothko repetiu muitas vezes: “a cor não me interessa”,³² o que diz muito sobre o modo que ele quer solicitar emoção/emotividade do espectador. Ele não se situa de modo algum na sedução, na atração, no prazer e ainda menos no plano estético, a busca do belo. “Eu utilizo cores que já fizeram a experiência da luz do dia e dos estados de espírito do homem total.”³³ O quadro então não deve ter nada de decorativo; deve, ao contrário, pode-se dizer, “dar o sentimento da existência”; seja do mundo, seja do artista, seja do espectador.³⁴ Isso passa pela eficácia encontrada em certas cores, e a economia das formas limitadas, em benefício do significado, e que implica então uma escolha, numa limitação, num sacrifício, na entrega da realidade. Ele redescobre o argumento de Delacroix, pintor elíptico em face dos poetas “que tudo dizem”, tanto quanto as recomendações de Alberti,³⁵ e afirma “certos artistas querem dizer tudo, como numa confissão.

* NT *sachertorte* – alusão à famosa torta do hotel Sacher, de Viena, que a autora descreve no texto, à sua maneira.

³² *Écrits...*, Op. cit., p. 145.

³³ *Ibid.*, p. 217.

³⁴ Na passagem, nos lembraremos da definição do belo em Kant como “o sentimento de estar vivo”.

³⁵ ALBERTI. *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, p. 177. “É porque é preciso examinar com muito cuidado todas as coisas da natureza, imitar sempre as mais aparentes e pintar, de preferência, o que mais permite ao nosso espírito imaginar do que os olhos a ver.”

métaphysique tant revendiquée dans ces aplats uniformes ?

Rothko l’a répété à maintes reprises : « la couleur ne m’intéresse pas »³², ce qui en dit long sur la façon dont il veut solliciter l’émotivité du spectateur. Il ne se situe nullement dans la séduction, l’attraction, le plaisir, et encore moins sur le plan esthétique, la quête du beau. « J’utilise des couleurs qui ont déjà fait l’expérience de la lumière du jour et des états d’esprit de l’homme total ». ³³ Le tableau ne doit donc rien avoir de décoratif, mais au contraire pourrait-on dire, « donner le sentiment de l’existence » ; celle du monde, celle de l’artiste, celle du spectateur ³⁴. Cela passe par l’efficacité retrouvée de certaines couleurs, et l’économie des formes limitées au bénéfice de la signification, et qui impliquent donc un choix, une limitation, un sacrifice, dans le rendu de la réalité. Il retrouve l’argument de Delacroix, peintre elliptique face aux poètes « qui disent tout », tout autant que les recommandations d’Alberti ³⁵, et il affirme « certains artistes veulent tout dire, comme a confesse . Moi en tant qu’artisan, je préfère en dire peu. » [...] » Il y a plus de force à dire peu qu’à tout dire ».

³⁶ La signification, ou plus exactement le caractère signifiant de ses œuvres, le fait que la plupart des spectateurs ne moquent pas l’aspect sommaire des couleurs et des formes, tient à la simplicité « primitive des formes, au fait que les couleurs ont en quelque sorte, déjà fait leurs preuves, enfin et surtout à la conviction de Rothko suivant laquelle on peut vaincre les mots au moyen de la sensation d’effort et de travail que portent ses œuvres. Cet effort transparait chez lui dans la proportion, la quasi-disproportion des toiles. Elles sont très grandes. Il faut de la force pour les peindre, organiser la disposition des couleurs et de leurs franges. Cette dimension des toiles de Rothko n’est pas comme chez Rubens, la conséquence d’une envergure naturellement large du geste du peintre, telle que la revendiquait l’Anversois. Elle ne résulte pas non plus de l’adéquation recherchée entre la toile et l’espace à décorer, les parois d’une église, d’un château. Elle tient au fait que pour Rothko un tableau de petite taille s’excepte du monde : « peindre un petit tableau, c’est se placer soi-même

³² *Écrits*, Op. cit., p. 145.

³³ *Ibid.*, p. 217.

³⁴ Au passage, on se rappellera cette définition du beau chez Kant comme « le sentiment d’être vivant ».

³⁵ Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, p. 177. « C’est pourquoi il faut examiner très attentivement toutes ces choses dans la nature, imiter toujours les plus apparentes, et peindre de préférence ce qui en donne le plus à imaginer à notre esprit que nos yeux n’en voient. »

³⁶ *La réalité de l’artiste*, Op. cit., p. 193.

hors de sa propre expérience. C'est considérer une expérience à travers un stéréopticon »³⁷ Le tableau de grande taille est en réalité un tableau de la taille de l'homme comme mesure de son environnement, avec les divers effets induits. Pour Rothko, cela signifie d'abord que le spectateur peut rentrer dans le tableau comme l'on ouvre une porte. La dimension du tableau suscite, croit-il, la participation directe du spectateur³⁸. Demeure en tout cas l'impression produite par cette présence qui, à divers titres, se distingue de l'expérience ordinaire. Comme nous sommes rarement face à face avec de grands aplats de couleur, l'effet de surprise est assuré, accru de la fascination exercée par une masse uniforme et cependant relativement travaillée. Car à cette frontalité vertigineuse s'ajoute le travail des bordures. « Mes nouvelles surfaces de couleur sont des choses. Je les pose sur la surface. Elles ne s'étendent pas jusqu'au bord. Elles s'arrêtent avant. »³⁹ Le peintre vise de la sorte à produire ce qu'il appelle « une réaction atmosphérique »... en référence à la perspective atmosphérique de Vinci⁴⁰, celle qui, par l'imprécision croissante des contours produit l'impression de l'éloignement dans l'espace. Il n'est pas question de perspective chez Rothko, de restitution illusoire de la troisième dimension, car il tient fondamentalement à l'évidence de la rencontre, inopinée, inéluctable, qui fait de la toile l'équivalent de quelque divine apparition. En revanche, les bordures incertaines comme des halos ou des auréoles, résultent du travail de la lumière propre à Rothko, qui la considère comme le liant de toutes choses. La peinture excédant les contours, c'est comme l'exprimer de l'intérieur de la couleur : « les tableaux ont leur propre lumière intérieure, et s'il y a trop de lumière, la couleur à l'intérieur du tableau déteint, et son apparence se déforme. »⁴¹

L'invention de Rothko correspond bien à une idée, à une visée picturalement significative. Il souhaite transmettre par son art sa conception tragique du monde. A ses yeux, le drame s'exprime au mieux par la monumentalité, la frontalité, la masse et une certaine luminosité, pour la confection de laquelle il va retrouver les antiques techniques du glacis, des fines couches de peinture superposées, pour lesquelles, en vue d'un séchage rapide, il utilise des résines acryliques. « En ce qui me concerne, le désir

Eu, enquanto artesão, prefiro dizer pouco. [...] Há mais força no dizer pouco do que no tudo dizer».³⁶ O significado, ou mais exatamente o caráter significante das suas obras, o fato de que a maioria dos espectadores não zomba do aspecto sumário das cores e das formas, deve-se à simplicidade primitiva das formas, ao fato que as cores de qualquer modo, já fizeram suas provas, enfim e sobretudo à convicção de Rothko segundo a qual nós podemos vencer as palavras por meio da sensação de esforço e de trabalho que suas obras carregam. Este esforço transparece nele na proporção, quase-desproporção das telas. Elas são muito grandes. É preciso força para segurá-las, organizar a disposição das cores e de suas franjas. Esta dimensão das telas de Rothko não se dá como em Rubens, consequência de uma envergadura naturalmente ampla do gesto do pintor, tal como reivindicava o mestre de Antuérpia. Ela não resulta também da adequação pretendida entre a tela e o espaço a decorar, as paredes de uma igreja, de um castelo. Ela se deve ao fato de que para Rothko um quadro de pequeno formato se exclui do mundo: “pintar um quadro pequeno é colocar-se a si mesmo fora de sua própria experiência. É considerar uma experiência através de um estereoscópio”.³⁷ O quadro de grande dimensão é, na realidade, um quadro do tamanho do homem, como medida de seu ambiente, com os diversos efeitos ali induzidos. Para Rothko, isso significa de imediato que o espectador pode entrar num quadro como quando abre uma porta. A dimensão do quadro suscita, ele acredita, a participação direta do espectador.³⁸ Permanece em todo caso a impressão produzida por esta presença que, com títulos variados, distingue-se da experiência comum. Como nós raramente ficamos face a face com grandes superfícies de cores, o efeito de surpresa está assegurado, acrescido da fascinação exercida por uma massa uniforme e, contudo relativamente trabalhada. Pois a esta frontalidade vertiginosa se acresce o trabalho das margens/*bordure*. “Minhas novas superfícies de cores são coisas. Eu as ponho sobre a superfície. Elas não se estendem até a borda. Elas terminam antes.”³⁹ O pintor visa produzir o que ele chama “uma reação atmosférica”... em referência à pers-

³⁷ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 126.

³⁸ Cela vaudrait si le tableau, comme le spectateur, était posé par terre, sans compter la distance maintenue entre les œuvres et le public.

³⁹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 131.

⁴⁰ Il le revendique dans *Les écrits sur l'art*, p. 132.

⁴¹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 219.

³⁶ *La réalité de l'artiste*, *Op. cit.*, p. 193.

³⁷ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 126.

³⁸ Isto valeria se o quadro, como o espectador, fosse colocado no chão, sem contar a distância mantida entre as obras e o público.

³⁹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 131.

pectiva atmosférica de Da Vinci,⁴⁰ aquela que pela imprecisão crescente dos contornos produz a impressão de alongamento no espaço. Não é questão de perspectiva em Rothko, de restituição ilusória da terceira dimensão, pois ele conserva fundamentalmente a evidência do encontro, inopinado, inelutável, que faz da tela o equivalente de qualquer aparição divina. Em contrapartida, as bordas incertas como halos ou auréolas, resultam do trabalho da luz, próprio de Rothko, que a considera como a ligação de todas as coisas. Pintá-la, excedendo os contornos, é como exprimi-la do interior da cor: “Os quadros têm sua própria luz interior, e se há muita luz, a cor do interior do quadro se detém, e sua aparência se deforma.”⁴¹

A invenção de Rothko corresponde bem a uma ideia, a uma visão picturalmente significativa. Ele quer transmitir por sua arte sua concepção trágica do mundo. A seus olhos, o drama se exprime melhor pela monumentalidade, a frontalidade, a massa e certa luminosidade, para cuja confecção ele vai retomar as antigas técnicas do glacis, de finas camadas de pintura superpostas, para as quais, em vista de uma secagem rápida, ele utiliza resinas acrílicas. “No que me concerne, o desejo pelo frontal, pelo desvelado, pela superfície investigada, eu diria que meus quadros têm espaço. Quer dizer, no esforço de expressão para tornar claro o obscuro, ou metafisicamente, para tornar próximo o distante, a fim de levá-los para a ordem de minha compreensão humana e íntima.”⁴² É pela evidência que o drama se impõe, forçando a fascinação ou a sideração, o êxtase e a crença, como em “não importa qual” revelação. Ao modo dos pintores flamengos, cuja “piedosa consulta” do real — pensemos na lição de botânica do tríptico de Ghent — exprime seu deslumbramento e seu temor, é pela presença inexorável que Rothko interroga a existência. E para fazer isto, ele indica claramente uma receita, lista os ingredientes do saber fazer artístico.

1. Deve haver uma preocupação com a morte evidente;
2. Sensualidade, relação de prazer com as coisas existentes;
3. Tensão;
4. A ironia, que Rothko entende como enfraquecimento ou exame de si;

⁴⁰ Ele o reivindica em *Écrits sur l'art*, p. 132.

⁴¹ *Écrits...*, *Op. cit.*, p. 219.

⁴² *Ibid.*, p. 174.

pour le frontal, pour le dévoilé, pour la surface investiguée, je dirai que mes tableaux ont de l'espace. C'est à dire dans l'effort d'expression pour rendre clair l'obscur, ou métaphysiquement, pour rendre proche l'éloigné, afin de les amener dans l'ordre de ma compréhension humaine et intime. »⁴² C'est par l'évidence que le drame s'impose, forçant la fascination ou la sidération, l'extase et la croyance, comme dans « n'importe quelle » révélation. A la façon des peintres flamands, dont la « pieuse consultation » du réel, - pensons à la leçon de botanique du triptyque de Gand-, exprime leur émerveillement et leur crainte, c'est par la présence inexorable que Rothko interroge l'existence. Et pour ce faire, il indique carrément une recette, liste les ingrédients du savoir faire artistique.

1. Il doit y avoir une préoccupation de la mort évidente
2. sensualité, rapport de plaisir aux choses qui existent
3. tension
4. l'ironie, que Rothko entend comme effacement ou examen de soi
5. l'esprit, le jeu, qui incarnent pour Rothko l'humanité
6. l'éphémère, de même
7. l'espoir.⁴³

La question revient des moyens du passage du visible à l'invisible. Pour Rothko, le vecteur principal de ce passage est l'émotion produite par la présence enveloppante du tableau, qui absorbe le spectateur, par le truchement de sa dimension, de sa simplicité, de sa couleur et de sa luminosité. En cela, il semble tout à la fois appliquer les recommandations de Denys (ou Pseudo Denys) L'Aréopagite et de Frank Stella. Ce dernier en effet, de notre temps, est l'auteur de l'affirmation fameuse « what you see is what you see ». Il veut dire par là que point n'est besoin de chercher en dehors du tableau une signification quelconque. C'est au contraire un voyage au centre du tableau, l'entrée dans la porte qui s'ouvre, l'absorption par la matière, la couleur et la lumière qui nous relie à l'absence. Bien mieux que la prétendue représentation d'un transcendant hypothétique, déjà moqué par l'un des Pères médiévaux. Le Pseudo Denys en effet, de même que Bonaventure et Grégoire le Grand affirme la nécessité des images pour la diffusion du Christianisme. Il condamne toutefois ceux qui voudraient faire croire aux peuple « que les essences

⁴² *Ibid.*, p. 174.

⁴³ *Ibid.*, p. 192.

célestes seraient des figures d'or et des hommes luminescents et fulgurants, magnifiquement drapés dans un radieux vêtement, rayonnant un feu qui ne leur cause aucun dommage». ⁴⁴ Ce n'est pas au nom de l'interdit lévitique qu'un homme du Moyen Âge se gausse des images pieuses, mais en quelque sorte pour des raisons de physique ; en effet, dans le monde des hommes, les flammes brûlent celui qui les approche. Denys mesure simplement l'insuffisance des instruments de la représentation terrestre de ce qui excède l'humain, et il en déduit : « si donc les négations, en ce qui concerne les réalités divines sont vraies, au lieu que les affirmations sont inadéquates au caractère secret des mytères, c'est plus proprement que les êtres invisibles se révèlent par des images sans ressemblance avec leur objet » ⁴⁵. C'est donc plutôt par l'inadéquation, la dissemblance, la simplification, la négation, - l'abstraction-, que le visible d'approchera de l'invisible, de la même façon que c'est par la négation du dire que l'on s'approche de l'indicible et de l'innommable. On ne peut rien dire de ce qu'il est : on peut seulement dire ce qu'il n'est pas. De la même façon, « à quelle simplicité devons nous nous élever par le moyen des figures », pour ne pas confondre le divin avec ce qui le représente -, c'est en soustrayant, simplifiant, - abstrayant ?- , que l'on parvient à l'évocation de l'infigurable.

L'indicible et l'infigurable

« Un tableau n'est pas sa couleur, pas sa forme, son anecdote, mais une entité, une idée dont les implications transcendent n'importe laquelle de ces parties. » ⁴⁶

Non sans paradoxe, alors qu'il considère que l'abstrait est le lieu par excellence de la manifestation de l'invisible, et si l'on tient compte que l'une des définitions de l'abstrait, qui l'oppose au concret, comme ce que l'on ne peut toucher, c'est par la plasticité, selon Rothko, que la peinture exprime. Il favorise les éléments tactiles, ou, différemment des valeurs haptiques chères à Bernard Berenson, il sollicite le spectateur non pas seulement comme regard, mais aussi comme corps. La dimension de ses toiles appelle une expérience corporelle : c'est notre personne

5. O espírito, o jogo, que encarnam para Rothko a humanidade;
6. O efêmero, do mesmo modo;
7. A esperança. ⁴³

A questão provém dos meios da passagem do visível para o invisível. Para Rothko, o vetor principal desta passagem é a emoção produzida pela presença envolvente do quadro, que absorve o espectador, pelo intérprete de sua dimensão, de sua simplicidade, de sua cor e de sua luminosidade.

Ali, ele parece ao mesmo tempo aplicar as recomendações de Dionísio (ou pseudo Dionísio), o Aeropagita, e de Frank Stella. Este último, nosso contemporâneo, com efeito, é o autor da famosa afirmação “o que você vê é o que você vê”. Ele quer dizer com isso que não é preciso buscar fora do quadro nenhum significado. É, ao contrário, uma viagem ao centro do quadro, a entrada por uma porta que se abre, a absorção pela matéria, a cor e a luz que nos ligam à ausência. Bem melhor que a pretendida representação de um transcendente hipotético, já ridicularizado por um dos pais medievais. O pseudo Dionísio, com efeito, como também Boaventura e Gregório, o Grande, afirma a necessidade das imagens para a difusão do Cristianismo. Ele condena, contudo, os que querem fazer o povo acreditar “que as essências celestes seriam figuras de ouro e homens luminescentes e fulgurantes, magnificamente trajados numa radiosa vestimenta, irradiando um fogo que não lhes causa nenhum dano”. ⁴⁴ Não é em nome do interdito levítico que um homem da Idade Média zomba de imagens piedosas, mas de qualquer modo por razões de física; com efeito no mundo dos homens, as chamas queimam aquilo que delas se aproxima. Dionísio mede apenas a insuficiência dos instrumentos da representação terrestre daquilo que excede o humano, e ele deduz:

“Se então as negações, no que se refere às realidades divinas são verdadeiras, ao passo que as afirmações são inadequadas ao caráter secreto dos mistérios, é mais apropriado que os seres invisíveis se revelem por imagens sem semelhança com seu objeto.” ⁴⁵ É, sobretudo, pela inadequação, pela dessemelhança, pela simplificação, pela negação

⁴⁴ Pseudo Denys, « Hiérarchie céleste », citée in *La peinture*, J. Lichtenstein, éd., Paris : Larousse, Textes essentiels, 1995, p. 98.

⁴⁵ *Écrits*, p. 98.

⁴⁶ *Écrits*, p. 72.

⁴³ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁴ Pseudo Denys, “Hiérarchie céleste”, citée in *La peinture*, J. Lichtenstein, éd., Paris, Larousse, Textes essentiels, 1995, p. 98.

⁴⁵ *Écrits...*, p. 98.

— pela abstração — que o visível se aproximará do invisível, do mesmo modo que é pela negação do que é dito que nos aproximamos do indizível e do inominável. Nada podemos dizer daquilo que é: podemos somente dizer aquilo que ele não é. Do mesmo modo, “a qual simplicidade devemos nos elevar por meio das figuras” para não confundir o divino com aquilo que o representa — é subtraindo, simplificando, abstraindo que atingimos a evocação do infigurável?

O indizível e o infigurável

“Um quadro não é sua cor, sua forma, sua anedota, mas uma entidade, uma ideia cujas implicações transcendem não importa qual de suas partes.”⁴⁶

Não sem paradoxo, já que ele considera que o abstrato é o lugar por excelência da manifestação do invisível e se temos em conta que uma das definições do abstrato, que o opõe ao concreto como algo que não podemos tocar, é pela plasticidade, segundo Rothko, que a pintura se exprime.

Ele favorece os elementos táteis, ou diferentemente dos valores táteis caros a Bernard Berenson, ele solicita o espectador não somente como olhar, mas também como corpo. A dimensão de suas telas apela a uma experiência corporal: é nossa pessoa por inteiro que é chamada, interpelada pelo quadro. Estas massas da altura de um homem, de cor uniforme, numa frontalidade fascinante, funcionam como uma porta secreta no seio de qualquer universo pela qual deixa escapar résteas de luz, nos convidando à visita. O quadro assim nos prende, nos possui, nos aliena. Ele não aparece mais como a transposição de uma realidade transcendente, ideal. A pintura não mostra mais qualquer beleza não humana, perfeição de membros e de propoções, brilho do olhar, auréola da pessoa... Ela faz ressentir, provar pelo olhar, pela postura e não mais por qualquer excesso imaginativo — surrealista — a possibilidade do invisível, da alternativa ao mundo conhecido. Ela convoca lembranças corporais, o que nós podemos ressentir fisicamente diante de um plano, uma massa, uma luz, para nos fazer compreender e provar o impenetrável, o inacessível, o além. Lembremo-nos que em Hogarth e Burke, por exemplo, respectiva-

tout entière qui est appelée, interpelée par le tableau. Ces aplats à hauteur d’homme, d’une couleur uniforme, à la frontalité fascinante, fonctionnent comme une porte secrète au seuil de quelque univers dont elle laisse échapper des bribes de lumière, nous engageant à la visite. Le tableau ainsi nous saisit, nous possède, nous aliène. Il n’apparaît plus comme la transposition d’une réalité transcendente, idéale. La peinture ne montre plus quelque beauté inhumaine, perfection des membres et des proportions, étincelle du regard, nimbe de la personne... Elle fait ressentir, éprouver par le regard, la posture, et non plus par quelque excès imaginaire, -surréaliste-, la possibilité de l’invisible, de l’alternative au monde connu. Elle convoque les souvenirs corporels, ce que nous avons pu physiquement ressentir devant un plan, une masse, une lumière, pour nous faire comprendre et éprouver l’impénétrable, l’inaccessible, l’ailleurs... Rappelons nous que chez Hogarth et Burke par exemple, respectivement la ligne de beauté et le beau comme lisse et doux renvoyaient à l’expérience masculine du corps, du sein féminin. Ne rien figurer, ne pas reproduire une forme de la nature, ne signifie donc pas s’abstraire du concret, du sensuel, mais au contraire, se fonder sur les émotions premières, inaugurales, archaïques nées de la rencontre épidermique et érotique avec le monde, et les traduire dans des formes visibles.

A ceci près que dans le cas de Rothko, il ne s’agit pas de produire une poésie muette, un dire pictural, explicite à sa façon, une narration, une « histoire ». L’idée, la « cause mentale » de son art se situe en avant du récit, de l’enregistrement passif de l’existence du monde extérieur. Non qu’à la façon des philosophes sceptiques, il mette en doute notre connaissance du monde extérieur au point de considérer qu’il ne doit pas mettre un pied hors de chez lui tant qu’il n’a pas démontré son existence. Rothko retrouve à sa façon la position wittgensteinienne, ainsi exprimée dans le premier ouvrage du philosophe, le fameux *Tractatus-logico-philosophicus*, 6-44. : « Ce n’est pas *comment* est le monde qui est le mystique, mais *qu’il soit* ». C’est cet étonnement primordial, universel, archaïque, qui fait de la rencontre avec le monde une mystique, et du monde lui-même un objet sacré. C’est cette double détermination, mystique, métaphysique, qui commande l’œuvre de Rothko. Il y répond avec ses instruments, les instruments de base de la peinture, l’espace, la forme, la couleur, la lumière, dont il use de façon essentielle pour ne pas dire « commune », - au sens de « commune à tous les hommes »-, ou universelle. Il procède non point à la façon habituelle des « artistes », des « séparés »,

⁴⁶ *Écrits...*, p. 72.

par transfiguration, en tant que passage de l'ordinaire à l'art, par l'embellissement, comme aurait dit Raphael, pour lequel sa pratique consistait à « ajouter la beauté ». Il se contente de placer l'évidence sous nos yeux, la forme patente, la couleur indéniable, juste traversées de lumière. Retrouvant les techniques déjà évoquées de la théologie négative, de la figuration dissemblable, « il signifiera l'indicible en figurant le dicible dans sa clarté »⁴⁷.

mente a linha da beleza e o belo como lisa e doce remetem à experiência masculina do corpo, do seio feminino. Nada representar, não reproduzir uma forma da natureza, não significa então se abstrair do concreto, do sensual, mas ao contrário, se fundar em emoções primevas, inaugurais, arcaicas nascidas do encontro epidérmico e erótico com o mundo, e traduzi-las em formas visíveis.

Apesar de que, no caso de Rothko, não se trata de produzir uma poesia muda, um dizer pictural, explícito à sua maneira, uma narrativa, uma “história”. A ideia, a “causa mental” de sua arte se situa antes do verso, do registro passivo da existência do mundo exterior. Não que, ao modo dos filósofos céticos, ele ponha em dúvida nosso conhecimento do mundo exterior a ponto de considerar que ele não deve pôr um pé fora de si mesmo, tanto que nem demonstrou sua existência. Rothko reencontra à sua maneira a posição wittgensteiniana assim expressa na primeira obra do filósofo, o famoso *Tractatus-logico-philosophicus*, 6-44: “Não é como é o mundo que é místico, mas que ele *o seja*”. É este espanto/admiração primordial, universal, arcaico, que faz do reencontro com o mundo uma mística, e do mundo ele mesmo um objeto sagrado. É esta dupla determinação, mística, metafísica, que comanda a obra de Rothko. Ele lhe responde com seus instrumentos, os instrumentos de base da pintura, o espaço, a forma, a cor, a luz, que ele usa de modo essencial para não dizer “comum” — no sentido de “comum a todos os homens” — ou universal. Ele procede, não mais do modo habitual dos “artistas” dos “desgarrados”, pela transfiguração enquanto passagem do ordinário à arte pelo embelezamento, como teria dito Rafael, para quem sua prática consistia em “somar a beleza”. Ele se contenta em colocar a evidência sob nossos olhos, a forma clara, a cor inegável, travessias justas de luz. Retomando as técnicas já evocadas da teologia negativa, da figuração diferente, “Ele significará o indizível representando o dizível em sua clareza.”⁴⁷

Traduction: Eugénia Gorini Esmeraldo

⁴⁷ L.Wittgenstein, *Tractatus-logico-philosophicus*, 4-115. Paris, TEL-Gallimard, 1993, p. 58.

⁴⁷ WITTGENSTEIN, L. *Tractatus-logico-philosophicus*, 4-115. Paris, TEL-Gallimard, 1993, p. 58.