

A ARTE COMO FIGURAÇÃO DO MUNDO: UMA ABORDAGEM PSICOLÓGICA

Paulo Roberto de Carvalho

Universidade Estadual de Londrina / Paraná, Brasil
paulor@uel.br

Sonia Regina Vargas Mansano

Universidade Estadual de Londrina / Paraná, Brasil
mansano@uel.br

RESUMO

O presente estudo busca analisar o surgimento da pintura abstrata que se consolida no século XX como um evento que demarca uma ruptura com o projeto comunicacional da arte. Como referencial teórico, será utilizada inicialmente a psicologia social que caracteriza a pintura figurativa como um tipo de representação. As referências aos seres do mundo, que dominaram a pintura por milênios, são gradativamente abandonadas e, no seu lugar, emergem registros das intensidades vividas. Chega-se, assim, a uma arte pictórica que não cabe interpretar, posto que nada quer dizer, e cujo projeto é emitir intensidades, considerando que as mesmas passa a compor o sujeito que se expõe a elas. A pintura abstrata incide sobre a subjetividade de um modo radicalmente diferente, que pode ser relacionado com a variação de potência do sujeito que vê a obra. Para tanto, o estudo foi dividido em dois momentos. Primeiramente, será realizada uma explanação sobre a passagem da arte figurativa à arte abstrata. Em seguida, serão consideradas as rupturas que esta passagem implicou. Como conclusão, pode-se dizer que a produção artística contemporânea já absorveu, ao menos em parte, as discontinuidades que caracterizam a arte abstrata.

Palavras-chaves: arte, pintura, psicologia social, subjetividade

1. INTRODUÇÃO

A interface entre arte e psicologia comporta diferentes modos de aproximação e apropriação recíprocas. Entre esses dois domínios, com frequência, vemos a utilização de conteúdo artístico como objeto de análise pela psicologia, do mesmo modo que diferentes produções artísticas podem subsidiar construções teóricas, servindo de matriz interpretativa para eventos do cotidiano.

Tomamos como ponto de partida desta investigação a noção de imagem, com a qual pretendemos explorar um acontecimento decisivo da história da pintura: a emergência da pintura abstrata. No desdobramento de uma análise sobre essa ocorrência que, entendemos, foi uma ruptura estética com toda trajetória pregressa da produção pictórica, buscaremos extrair as implicações desse novo modo, abstrato, de expressão artística, particularmente para o campo da subjetividade, ou seja, para o âmbito da psicologia. De modo introdutório, utilizaremos os recursos teóricos da Psicologia Social, da qual extraímos a noção de representação social para caracterizar a pintura figurativa em sua tarefa de fazer imagem dos seres do mundo de modo que esses possam ser reconhecidos na obra.

O recorte preliminar que adotamos para a aproximação entre a pintura e a psicologia é o da imagem artística, exibida na tela, que cumpriu funções de representação, ao menos enquanto a arte esteve às voltas com o reconhecível. A ela foi atribuída uma segunda função, comunicativa tal como proposto por Parente: "Eis a imagem, eis no que devemos prestar a máxima atenção. Não podemos considerar a imagem como um objeto, nem como um espaço exterior a ser descrito, analisado, julgado, fundado, cidade a defender ou lugar a investir, templo a proteger de toda impureza. É a linguagem que faz da imagem um objeto e do olho um sujeito" (Parente, 1993: 29).

Trata-se, sem dúvida, de um processo histórico de longo curso, de utilização da imagem como recurso comunicativo. No entanto, o que o autor coloca em destaque é a subordinação da imagem, inclusive artística, às funções de comunicação que são sistematizadas na forma de uma linguagem. Acrescenta Parente (Idem): "A linguagem impôs o dado a ser representado pela imagem como objeto: a imagem se torna objeto".

A inscrição da imagem no campo da linguagem e da representação faz com que essa se torne objeto de análise da psicologia social, que tem no estudo das representações uma de suas vertentes mais consolidadas. Tal como considera Lane (1984: 36), na psicologia social, "a comunicação e a personalização (enquanto identificação e diferenciação) determinam e são determinadas pelas representações, que implicam objetivação, seleção, coordenação das posições dos outros e de si mesmo". De modo complementar, a autora considera que os processos comunicacionais que capturam a imagem situam-se no plano da consciência, também esta, domínio de estudo da psicologia social, cuja investigação adota como perspectiva mostrar "as formas como a linguagem participa na elaboração das representações, ou seja, como tomada de consciência" (Idem).

A constituição de uma interface entre imagem artística e uma psicologia social comprometida com a noção de consciência pode, no entanto, ser criticada como sendo apenas um dos destinos possíveis para a exibição da imagem. Para além dele,

subsiste na imagem um apelo estético que não é representacional ou comunicativo, que não quer dizer nada, mas se expressa como elemento do sensível, não descritível. Nas palavras de Parente (1993: 30): “De fato, nós temos duas maneiras de pensar a imagem: a imagem como uma ilusão que deve ser submetida ao inteligível, que a domestica, a ensina a falar, e a imagem como puro sensível e ser da sensação que afirma o real como novo”. Esta problemática que se coloca em perspectiva quando é focalizada a passagem da pintura figurativa para a abstrata: de uma produção pictórica que comunica a uma outra que não quer dizer, mas que impacta o humano que a ela se expõe no campo do sensível.

Partindo da psicologia social e dos estudos sobre a subjetividade é possível caracterizar as transformações ocorridas com o advento da pintura abstrata bem como as implicações subjetivas e psicossociais deste mesmo processo. Inicialmente, porém, cabe acompanhar a metamorfose gradual que levou a arte a se desvencilhar da função de retratar, fielmente ou não, os seres do mundo, extraviando-se em direção ao imponderável, sem forma reconhecível, a que chamamos abstrato.

2. DA ARTE FIGURATIVA À ARTE ABSTRATA

A arte acompanha o humano desde seus primórdios, desde sua emancipação parcial da condição animal. As produções artísticas pré-históricas, frequentemente retomadas em diferentes análises, atestam a disposição do humano para fazer figura, para figurar os seres do mundo à sua volta, disposição esta que permanece intocada até o século XX. Figurar os seres do mundo, representá-los e rerepresentá-los àqueles que já os viram antes, eis o que a produção artística, particularmente a pintura, tem por projeto desde seu surgimento. Por milênios, a pintura dedicou-se à tarefa de retratar o existente. É nesse sentido que se pode falar da presença de um elemento da ordem do já visto na arte. Sem um reconhecimento imediato do ser retratado, a arte não existia enquanto tal. Sua tarefa de figuração do mundo só se completava com a identificação do motivo da pintura por aquele que fruía da produção artística. Tal identificação, no entanto, só era possível porque o motivo retratado era previamente conhecido ao observador da obra.

Por um lado, a pintura é mais evidentemente associada à representação do já visto, mas é possível reconhecer também na escultura e no teatro este processo de rerepresentação. O fato é que, ao longo de quase toda existência, a arte manteve-se no território do que é figurativo, no qual o gozo da fruição artística pelo observador é aquela do reconhecimento, da identificação do motivo retratado. Mas, estaria a arte eternamente atrelada ao território do já visto? Poderia a arte ser assim definida, como arte-instituição?

Estas questões apontam para uma definição do que vem a ser a criação artística, do que lhe é mais próprio, mais singular ou irreduzível. Consideremos que o que define a arte é a incessante criação do novo, que emerge colocando em questão justamente o instituído, a ordem social, inclusive aquela que preside a identificação dos seres no mundo no processo de representação. Então, poderemos compreender os abalos, as rupturas que a criação artística experimentou desde o início do século XX, lançando a arte em um turbilhão de novas possibilidades.

A ruptura radical que a produção artística experimenta desde o início do século XX pode ser descrita como um deslocamento, uma desterritorialização da arte-representação até então vigente. Um movimento pelo qual o vínculo imemorable entre a arte e a representação se rompe criando as condições para emergência de uma produção inusitada que questiona mais a condição humana do que reconforta o observador, tal como acontece na representação da figura conhecida. Uma subversão da forma, bem como das técnicas utilizadas para expressá-la ganha corpo na vida e na obra de diversos pintores e seus efeitos repercutem em toda produção artística do período. A desterritorialização pode ser compreendida ainda como uma “dissolução” (Deleuze; Guattari, 2010: 178) das formas retratadas pelas artes plásticas desde os primórdios da civilização.

Primeiramente, o desmanche da forma bem definida é operado pela criação de imagens compostas nas quais ainda se identificam os restos das formas familiares que compuseram a pintura figurativa. O caráter compósito, no qual os seres antes familiares se misturam uns aos outros, gera efeitos inusitados. Anuncia ainda uma fratura no campo da arte que se prepara para desvencilhar-se do ordenamento instituído de bem representar os seres do mundo. Gombrich (1972: 456) faz considerações sobre o momento relatado, no contexto da História da Arte: “Abandonamos há muito a pretensão de que representamos as coisas tal como se apresentam aos nossos olhos. Isso era um fogo-fátuo que é inútil querer explorar. Não queremos fixar na tela a impressão imaginária de um momento fugaz”.

As obras de Salvador Dalí e Pablo Picasso são expoentes deste primeiro momento desterritorializante, no qual a composição de fragmentos vindos de representações do mundo gera um efeito onírico (Dalí), mas também desconstrutivo (Picasso). Gombrich destaca como um inconveniente aquilo que ainda há de reconhecível nestas representações pictóricas. Vejamos: “Existe, é claro, um inconveniente nesse método de construção da imagem de um objeto – inconveniente de que os originadores do cubismo estavam perfeitamente cômicos. Ele só poder ser usado com formas mais ou menos familiares. Quem olha para o quadro deve saber qual é o aspecto de um violino, para poder relacionar entre si os vários fragmentos do quadro. É por isso que os pintores cubistas escolhem usualmente motivos familiares – guitarras, garrafas, fruteiras ou, ocasionalmente, uma figura humana” (Gombrich, 1972: 456).

Na obra de Picasso, denominada “Cubista”, é possível assinalar também a subtração das curvaturas, substituídas por angulações como elemento subversivo das representações. Isso prenuncia a emergência de outro tipo de arte, distanciada da forma convencional. A desterritorialização da figura ou imagem do mundo, entretanto, terá continuidade e aprofundamento na expressão de outros artistas do período. O golpe de misericórdia contra a arte tradicional das representações familiares veio

a acontecer neste período. Nas palavras de Gombrich, a emergência de algo radicalmente novo em meio ao debate teórico do período pode ser assinalada: "Mas uma coisa é discorrer sobre tais possibilidades em termos gerais, e outra é realmente expor uma pintura sem qualquer objeto reconhecível. Parece que o primeiro artista a fazê-lo foi o pintor russo Wassily Kandinsky" (Gombrich, 1972: 451).

A obra de Kandinsky de fato é emblemática para a compreensão dos caminhos pelos quais a produção artística envereda. Suas telas foram agrupadas em períodos e se pode observar em cada um deles a presença mais rarefeita das representações do mundo do que no anterior. Desde modo, na última fase, já não se pode identificar, nomeando, uma figura sequer. O mundo veio, assim, a conhecer a arte abstrata. Gombrich (1972: 452) analisa criticamente o ocorrido: "Tem sido frequentemente assinalado que a palavra 'abstrata' não foi uma escolha muito feliz, tendo sido sugeridas algumas designações para substituí-la, como 'não-objetiva' ou 'não-figurativa'". Outro traço que ilustra o movimento artístico do período foi o esforço efetuado por Kandinsky no sentido de relacionar cada uma das cores às tonalidades musicais, que também não têm qualquer relação com imagens ou figuras. Nas palavras de Gombrich (1972: 451), "ele sublinhou os efeitos psicológicos da cor pura, o modo como um vermelho-brilhante pode afetar-nos como o toque de um clarim".

Já na obra do holandês Piet Mondrian, a representação de figuras familiares, cede lugar ao paradoxal da repetição de uma forma que, nesse caso, é quadrangular. Seus quadros são divididos por linhas verticais e horizontais, sendo compostos de quadrados e retângulos, cada um deles preenchido com uma única cor. Repetindo invariavelmente a forma e desprezando as curvaturas, ele coloca em destaque em suas produções a variação de cor, associando-a de modo direto às intensidades. Neste ponto, especificamente, sua obra se aproxima da valoração atribuída à cor por Kandinsky.

Em cada um desses artistas, a arte despediu-se das formas instituídas, familiares e nomeáveis. O impulso em direção ao novo levou a arte a convulsionar-se, rompendo com práticas que a acompanham desde sempre. A arte abstrata, desterritorializada e distante de qualquer registro das formas familiares, emerge com um anúncio enigmático sobre a condição humana. Com ela, chegamos à noção de intensidade como "estado vivido" (Deleuze, In: Marton, 1985: 62) que, no entanto, muitas vezes não pode ser nomeado, descrito. O campo das intensidades que nos afeta manifesta-se em todas as artes e se torna ainda mais evidente na arte abstrata.

Desfeito o nó que atava a arte à representação do mundo, restava ainda uma série de procedimentos instituídos na forma de um conjunto de técnicas desenvolvidas no longo percurso da arte figurativa. Paletas de cores, pincéis e telas: estariam eles à salvo do turbilhão revolucionário da arte abstrata? De fato, não. A desterritorialização da arte volta-se contra estas práticas instituídas, questionando radicalmente o apuro do pintor, sua precisão e fidelidade ao pintar. A intencionalidade do artista, sua determinação no uso da técnica serão também colocados em questão. Nessa vertente, uma produção artística que incorpora o aleatório e o acaso ganha corpo na obra do pintor norte-americano Jackson Pollock. Este, com seus borrões sobre a tela, com a tinta derramada ou aspergida, rompe com padrões estabelecidos no contexto das artes plásticas. No relato de Gombrich (1972: 478), a trajetória de Pollock é destacada: "Tornando-se impaciente com os métodos convencionais, colocou suas telas no chão e pingou, derramou ou projetou suas tintas de modo a formarem configurações surpreendentes". De fato estava em curso uma transformação radical que subtraiu da arte, primeiro, as representações e agora as práticas convencionais da pintura, suprimidas em função de procedimentos radicalmente novos, fortuitos, instáveis e não reprodutíveis. A busca pelo novo é que impulsiona mais esta desterritorialização da arte e do artista. Ou ainda, como observa Gombrich (1972: 478): "Eis, portanto, um aspecto da pintura que ainda parecia estar inexplorado: o puro manuseio da tinta, independentemente de qualquer motivo ou designio ulterior".

As rupturas efetuadas por Pollock ganharam ressonância ao longo do século XX, disparando múltiplos processos de experimentação na pintura e demais artes plásticas. A arte contemporânea, herdeira dessa transformação radical, agora se vê diante de novos problemas, decorrentes do completo abandono dos procedimentos objetivos e objetos instituídos como artísticos. Como definir uma produção cultural que questiona seus pressupostos, meios e fins, em caráter permanente? Isto que hoje se produz sob o nome de arte, seria ainda arte? Uma constatação, ao menos, é possível: o caráter reconfortante, tranquilizante mesmo seja das representações do já visto, seja das práticas artísticas convencionais, desapareceu, cedendo espaço a outros registros intensivos nem sempre capazes de serem traduzidos em linguagem. Quando, no entanto, as palavras, precariamente, são utilizadas, o que emerge do humano no encontro com a arte contemporânea nada mais tem da antiga familiaridade reconfortante com as formas.

3. A ARTE ABSTRATA E SUAS RUPTURAS

Outra ruptura desterritorializante, outra dissolução, é experimentada pela arte no percurso do abandono da intencionalidade comunicativa, aquela mesma que nos permitia perguntar o que é que o autor está querendo dizer. Avaliando a produção artística do século XX, Deleuze detém-se sobre a obra do pintor francês Fromanger, na qual a comunicação foi abolida, deslocando o espectador para bem longe das práticas artísticas tradicionais. No lugar dos conteúdos comunicados, o sujeito que vê a obra tem apenas o registro de uma variação intensiva, no caso, uma variação de temperatura que, por sua vez, é associada à palheta de cores utilizadas. Assim: "Nada é neutro, nem passivo. No entanto, o pintor não quer dizer nada, nem aprovação, nem ira. As cores não querem dizer nada: o verde não é esperança; nem o amarelo, tristeza; nem o vermelho, alegria. Nada se não algo quente ou algo frio, algo quente e algo frio. Do material na arte: Fromanger pinta, isto é, põem um quadro em funcionamento" (Deleuze, 2006: 203).

O deslocamento já assinalado torna-se, então, abrupto. A comunicação com o sujeito que vê a obra é, na realidade, substituída por outra, uma comunicação entre os elementos da obra, feita de registros térmicos e intensivos, remetidos às variações cromáticas. São, de fato, variações intensivas o que a obra suscita. As diferenças de potencial calorífico que cada cor evoca, na composição e na continuidade com outra cor, eis o que a obra de Fromanger nos faz sentir. Nas palavras de Deleuze: “Mas não é ainda assim que o quadro funciona. Pois o frio ou o quente de uma cor definem apenas um potencial, que só será efetivado no conjunto das relações com outras cores. Por exemplo, uma segunda cor vem afetar um elemento preciso da foto, um personagem que passa: não somente é mais clara ou mais escura do que a dominante, mas, quente ou fria por sua vez, ela pode aquecer ou esfriar a dominante. Um circuito de troca e de comunicação começa a se estabelecer dentro do quadro, de um quadro para o outro” (Deleuze, 2006: 314).

De modo imediato, é possível formular uma série de questionamentos. Primeiramente: O que é que há de efetivamente novo nesse tipo de obra? Mas também: Que tipo de arte se está pretendendo deixar para trás nessa perspectiva? A resposta de Deleuze, no fragmento que se segue, faz a desconstrução radical da chamada arte engajada politicamente, aquela que pretende efetuar, de modo racional e comunicativo, a crítica do seu tempo histórico. Ou ainda: “O que há de revolucionário nesta pintura? Talvez seja a *ausência* radical de amargura, e de trágico, e de angústia, de toda essa merda dos falsos grandes pintores ditos testemunhos de nossa época. Todos esses fantasmas fascistas ou sádicos que fazem passar um pintor por crítico agudo do mundo moderno, enquanto ele goza apenas de seus próprios ressentimentos, de suas próprias complacências e daquelas de seus compradores” (Deleuze, 2006: 317).

Podemos então, a partir das transformações ocorridas, caracterizar os efeitos históricos e subjetivos da grande ruptura estética que o século XX anunciou e realizou. Ao perder o liame com a figuração do mundo, a arte contemporânea produziu rupturas também no olhar sobre o espectador, sobre aquele que frui a obra de arte. Se a arte já não é a mesma, as afetações que ela provoca sofrem também um deslocamento. No âmbito da arte figurativa, o humano que a contempla é usualmente considerado do ponto de vista de suas qualidades sensíveis, das sensações que experimenta e que, por vezes, enuncia. Trata-se de um sujeito considerado em sua condição atual como sujeito adulto, supostamente saudável e racional. Com o advento da arte não figurativa ou abstrata, serão outras as potencialidades e sensibilidades a serem acionadas naqueles que estão expostos à produção artística. Há na arte contemporânea um apelo às dimensões do sujeito para as quais as sociedades capitalistas contemporâneas reservam uma posição marginal, quando não, tutelada. O que é acionado em nós quando entramos em contato com a produção artística abstrata atual? Deleuze, na coletânea *A Ilha deserta* (2006), pontua sobre o tema assinalando a ocorrência do deslocamento dos efeitos do artístico que passa a incidir sobre a subjetividade daqueles que estão expostos à obra de arte. Esse deslocamento faz com que a arte abstrata incida sobre dimensões psicológicas pouco conhecidas dos próprios sujeitos. Nas suas palavras: “O que surpreende é que esquecemos que a lógica das qualidades sensíveis já é uma fórmula muito teórica. Negligenciamos algo que é o “puro vivido”. Trata-se, talvez, do vivido da criança, do primitivo, do esquizofrênico. Mas o vivido não quer dizer as qualidades sensíveis, mas o “intensivo”. Eu sinto que... “Eu sinto que” quer dizer que algo está em vias de se passar em mim, que vivo em intensidade, e a intensidade não é a mesma coisa que as qualidades sensíveis, ela é mesmo totalmente diferente. Com os esquizofrênicos isso acontece continuamente” (Deleuze, 2006: 301).

A produção artística abstrata convoca a condição de esquizofrênico, que deve ser considerada no contexto que Deleuze utiliza, no qual os sujeitos ditos normais também podem ser “esquizes”. O “louco em nós” a ser acionado pela arte já implica uma série de consequências no meio social. Enquanto a sociedade solicita dos sujeitos uma identidade, garantida pela consciência no exercício da razão, o plano intensivo provocado esteticamente pela arte abstrata tensiona a posição racional dominante, de modo que: “Quando um esquizofrênico diz “sinto que de venho mulher”, “sinto que de venho Deus”, “sinto que de venho Joana D’Arc”, o que ele quer dizer realmente? A esquizofrenia é uma experiência involuntária e surpreendente, e extremamente aguda, de intensidade e passagens de intensidade” (Deleuze, 2006: 301).

Em uma avaliação incisiva, tornada possível a partir de uma observação de Guattari, fica evidente a correlação e a distância que a arte conquistou ao plano representacional quando deixa de ser arte figurativa para emitir intensidade com o ingresso na esquizofrenia. Diz o autor: “No final das contas, no nível da representação, a gente se arranja como pode, todo mundo se arranja como pode. Tanto o cientista que procura reconstituir alguma coisa na ordem da expressão, quanto o esquizofrênico. Mas, este último, não possui diante dele a possibilidade de tornar inteligível o que ele tenta reconstituir com os meios à mão, com aquilo de que dispõe” (Guattari. In: Deleuze, 2006: 302).

O plano das intensidades, aquele compartilhado pela arte e que tem vínculos com a esquizofrenia, corresponde a um distanciamento com o plano discursivo. A arte deixa de querer dizer algo, de comunicar. Seu patamar de efetuação é outro e nele o discurso, a razão e o uso das qualidades sensíveis cedem lugar a outro tipo de processo: a passagem das intensidades. Eis aqui mais uma das desterritorializações operadas pela arte na sua trajetória de transformação. No lugar deixado vago pelas representações cristalizadas na consciência, a variação incessante das intensidades, acionada pela produção artística atual, conecta-se com outro plano subjetivo ou psicológico que é inseparável das desterritorializações do artístico abstrato. Como pontuam Deleuze e Guattari, este plano é o do desejo: “E, assim como o trabalho subjetivo abstrato, também o desejo subjetivo abstrato é inseparável de um movimento de desterritorialização [...] sob todas as determinações particulares que ainda ligavam o desejo ao trabalho a tal ou qual pessoa, a tal ou qual objeto no quadro da representação” (Deleuze; Guattari, 2010: 395-396).

Fica evidente, a partir das colocações dos autores, que a arte contemporânea abstrata pode ser compreendida como produção desejante. Ela aciona processos de subjetivação que se encontram abaixo do limiar da consciência, sob o plano racional discursivo. O campo, enfim acionado pela arte atual em seu percurso desterritorializante é o inconsciente.

Tomando em perspectiva a abordagem proposta por esses autores de que todo processo a que chamamos subjetivação é produtivo, somos levados a questionar: O que se produz, no inconsciente, por efeito da figuração artística e da subsequente desterritorialização da mesma? O que é produzido pela arte abstrata? Fazendo referência a outro pensador francês, Lyotard, os autores assinalam a existência de um elemento subjetivo que Lyotard denominou *figural*, a figura desterritorializada, sem forma, da qual emergem todas as imagens e figurações possíveis. O *figural* é um componente da produção desejante que se inscreve no plano do inconsciente, como observam os autores: “Do mesmo modo, nas artes plásticas, o *figural* puro formado pela linha ativa e pelo ponto multidimensional, assim como, por outro lado, as configurações múltiplas formadas pela linha passiva e pela superfície que ela engendra, de maneira a abrir, como em Paul Klee, esses ‘entre-mundos que talvez sejam visíveis apenas às crianças, aos loucos e aos primitivos’” (Deleuze; Guattari, 2010: 323).

Dos efeitos *figurais* pode-se dizer ainda que “fazem com figuras não figurativas configurações de imagens que se fazem e se desfazem” (Idem: 324). É possível, nestas palavras, encontrar uma descrição do que nos acontece quando estamos diante das obras de arte abstratas da atualidade. Sua não representatividade conecta-nos a um movimento incessante onde a figura sem forma reconhecível no mundo altera-se sucessivamente.

Os deslocamentos que incidiram sobre a pintura figurativa dando origem ao movimento abstracionista comportam ainda uma mudança decisiva que ocorreu no âmbito dos temas a serem representados na tela. No percurso anterior ao século XX, a produção pictórica manteve-se na função de retratar os seres, observando um princípio de fidelidade ao objeto representado. Mas, nas primeiras décadas daquele século, ganha força um projeto ousado: imprimir na tela o registro de forças que são invisíveis, ainda que efetivas. Uma dessas forças, de existência incontestável, é a gravidade e, com ela, podemos compreender o deslocamento operado pela arte abstrata. Esta ganha, aqui, alguma inteligibilidade: por um lado, o deslocamento se dá do visível da forma ao invisível e sem forma que caracteriza a força; por outro, ele parte da materialidade dos seres representados para a imaterialidade de forças que incidem sobre esses seres, produzindo efeitos nos mesmos. Ao arriscar-se nessa direção, a arte abstrata passa a investir o projeto paradoxal de dar visibilidade ao invisível. Nas palavras de Deleuze e Guattari, referidas o movimento artístico, então emergente, ganha um contorno mais nítido: “Acontece ao pintor Millet de dizer que o que conta na pintura não é aquilo que o camponês carrega, objeto sagrado ou saco de batatas por exemplo, mas o peso exato daquilo que ele carrega. É a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades” (Deleuze; Guattari, 1997: 159).

O ingresso da pintura no projeto problemático de dar visibilidades às forças pode ser compreendido a partir do conceito de intensidade. Com Deleuze e Guattari, as forças que se expressam na obra de arte abstrata denotam a intensidade com que se efetuam sobre o real. Nas palavras dos autores: “Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se, agora, de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis. *Tornar visível*, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível” (Deleuze; Guattari, 1997: 158-159).

O campo das intensidades no qual a produção artística abstrata inscreve-se, percorrendo-o incessantemente, distingue-se do campo figurativo representacional, com suas imagens carregadas de signos distintivos capazes de operar a identificação diferencial dos objetos retratados. Por outro lado, o campo intensivo comporta uma lógica diversa na qual as intensidades, por exemplo, caloríficas, entram em ressonância com uma cor intensiva. Foi o que vimos na obra já citada de Fromanger; ou ainda como uma cor comporta um registro intensivo que se conecta a uma sonoridade. Foi assim que descrevemos a produção artística de Kandinsky. O campo intensivo, então, comporta um movimento complexo que abdica das classificações identificatórias operadas com as representações. É o que observam Deleuze e Guattari (1995: 58) ao assinalar: “Nem mesmo convém mais agrupar de um lado intensidades energéticas, físico-químicas, biológicas, e de outro lado intensidades semióticas, informativas, linguísticas, estéticas, matemáticas... etc. A multiplicidade dos sistemas de intensidades se conjuga, se rizomatiza”.

Uma vez evidenciada a complexidade que acompanha o campo intensivo, é possível colocar em evidência os problemas que sustentaram o percurso até agora realizado. Se a arte representacional tinha por efeito subjetivo a sensação reconfortante do já visto, já conhecido, que efeitos se produziram pela exposição do sujeito à obra de arte abstrata? Como esse tipo de produção se inscreve no vivido daquele que a observa? Não há dúvida que a longa trajetória da arte figurativa deixou marcas em nossos modos de ver e talvez resulte daí o estranhamento, por vezes relatado, diante do abstrato. Para além dele, no entanto, as intensidades expressas nas produções desse tipo têm por efeito deslocar o mundo das formas, o mesmo que possibilita comparecermos como sujeitos individualizados. Assim, ao perdermos o todo da forma em proveito do intensivo, também o sujeito, em alguma medida, se desmancha. “Ali onde as intensidades passam e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem ser mais consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas” (Deleuze; Guattari, 1996: 18).

A individualidade do sujeito encontra-se, deste modo, momentaneamente perdida e ele, acionado pelo intensivo, experimenta múltiplas conexões com aquilo que, em princípio, lhe era exterior, mas que agora será incorporado aos seus modos de ser e sentir. Assim, uma intensidade, também ela individualizada, inscreve-se no corpo do sujeito, fazendo-o devir outro. Como assinalam Deleuze e Guattari as individualizações, sejam de sujeitos ou de intensidades, não param de compor-se, gerando novas individualizações, incluído aí o sujeito transformado ou em devir por força do intensivo. De modo que: “Um grau, uma intensidade é um indivíduo, Heceidade, que se compõem com outros graus, outras intensidades para formar um outro indivíduo” (1997: 38).

Uma vez considerado que o sujeito, assim como a intensidade inscreve-se no campo das individualizações, cabe assinalar que, diante da obra abstrata e sob efeito da intensidade que a mesma suscita é o próprio sujeito que varia intensivamente. Para os

autores aqui referidos, esta variação se dá em termos de potência: “As relações que compõem o indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam aumentando ou diminuindo sua potência da agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes” (1997: 42).

A criação, no limiar da segunda década do século XXI, evoca no humano que diante dela se posta, o estranhamento e a inquietação que as desterritorializações ocorridas inevitavelmente provocam. O assombro diante das formas familiares perdidas na arte reverte-se na constatação de que os corpos, assim como as figuras, são formas, podendo também se esvaír. Não são gratuitas as múltiplas referências à materialidade corporal que se apresentam nas mostras de arte contemporânea. Corpos despedaçados, desfigurados que se mostram lado a lado com obras que utilizam fluidos corporais como matéria prima de suas produções, talvez como um indicador de que não são apenas as figuras familiares e instituídas, que representavam o mundo nas obras de arte, que vão se desmanchar no processo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um apanhado conclusivo sobre o percurso da transformação que a pintura enveredou ao longo do século XX permite considerar que a emergência do abstrato teve como correlato uma abertura da produção pictórica para o registro de componentes subjetivos poucos considerados anteriormente. Suprimindo as imagens subordinadas à representação, as forças, ou ainda, as intensidades fizeram sua entrada na cena artística da humanidade. Os efeitos deste acontecimento ainda serão sentidos e mesmo conhecidos no futuro. Tomando em perspectiva a análise realizada, é possível considerar que a arte abstrata impacta o sujeito em sua potência ou ainda em sua capacidade de marcar e ser marcado afetivamente.

Por outro lado, a produção artística contemporânea já absorveu, ao menos em parte, as desterritorializações que caracterizam a arte abstrata. Vivemos um momento no qual o figurativo e o não figurativo, o familiar e o não familiar, coexistem dialogando e se efetuando reciprocamente. Por um lado, a arte figurativa tradicional não desapareceu, por outro, os efeitos do surgimento da arte abstrata não estão esgotados e ela ensaia outras possíveis rupturas: a ideia de uma obra como suporte material exclusivo da criação cede lugar à *performance* ou instalação, nas quais um conjunto complexo de elementos inter-relacionados, oriundos de diferentes campos da arte, produz efeitos sobre o espectador. Nesta vertente, das novas rupturas, a própria separação entre o artista e o espectador, uma prática instituída de longa data, hoje se desmancha em nome de uma obra aberta, que se completa com a participação ativa daquele que antes apenas assistia ou observava.

Os indicadores de que a arte contemporânea incorporou o mal-estar para com suas próprias práticas instituídas, consolidadas, portanto, permanecem. Uma arte que interroga a vida em sociedade, que aponta criticamente as convenções sociais que esta incorpora, tudo indica, permanecerá em evidência e se efetuando, veiculando intensidades que não são discurso nem representação familiar. Ela traz consigo outro modo de afetação decorrente do encontro com as obras de arte: no lugar do antigo reconhecimento tranquilizante que a familiaridade dos seres retratados evocava, a arte contemporânea expõe, do humano, o estranhamento de si para consigo. Um mal-estar necessário para que o novo, na arte e na vida, venha a emergir.

REFERÊNCIAS

- Deleuze, G. (1985). Pensamento nômade. In: Marton, S. (org.). Nietzsche hoje?, pp. 56-76. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2006). A Ilha deserta. São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1995). Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1996). Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1997). Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2010). O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.
- Gombrich, E. H. (1972). História da arte. São Paulo: Círculo do Livro.
- Lane, S. T. M. (1984). Linguagem, pensamento e representações sociais. In: Lane, S. T. M.; Codo, W. (Orgs). Psicologia Social: o homem em movimento, pp. 32-39. São Paulo: Brasiliense.
- Parente, A. (Org.). (1993). Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34.

CURRÍCULO

Paulo Roberto de Carvalho

Docente do Programa de Pós-graduação em Psicologia e do Departamento de Psicologia Social e Institucional. Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenador do Projeto de Pesquisa Transformações Institucionais Contemporâneas / Londrina / Paraná / Brasil.

Sonia Regina Vargas Mansano

Docente do Programa de Pós-graduação em Psicologia e do Departamento de Psicologia Social e Institucional. Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Sustentabilidade Afetiva e espaço urbano: viver, amar e trabalhar nas cidades / Londrina / Paraná / Brasil.