



Da arte figurativa à arte abstrata: uma análise psicológica

Figurative art to abstract art: a psychological analysis

Del arte figurativo al arte abstracto: un análisis psicológico

Paulo Roberto de Carvalho
Sonia Regina Vargas Mansano

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, PR, Brasil

Resumo

Este estudo analisa o surgimento da pintura abstrata que se consolida no século XX como um acontecimento que demarca uma ruptura com o projeto comunicacional da arte. Como referencial teórico, será utilizada a interface entre Arte, Psicologia e Filosofia da Diferença 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 emergem registros das intensidades vividas. A pintura abstrata incide sobre a subjetividade de um modo radicalmente diferente, relacionado com a variação de potência do sujeito que vê a obra. 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 rupturas subjetivas provocadas pela emergência do abstrato.

Palavras-chave: arte; psicologia; subjetividade

Resumen

Este estudio examina la aparición de la pintura abstracta que se consolida en el siglo XX como un acontecimiento que marca una ruptura con el proyecto comunicacional. Como marco teórico, se utilizará el Arte, la Psicología y la Filosofía de la Diferencia que caracterizan a la Rev. Polis e Psique, 2020; 10(1): 30 – 46

pintura figurativa como un tipo de representación. La referencia a los seres del mundo que dominó la pintura durante milenios, poco a poco son abandonados y, en su lugar, emerge el registro de la intensidad. La pintura abstracta se centra en la subjetividad de un modo diferente, relacionado con la variación de la potencia de la persona que ve la obra. El estudio se dividió en dos fases: Primer, se realizará una explicación sobre el pasaje del arte figurativo al arte abstracto. Luego, se considerarán los descansos que este pasaje significa. Como conclusión, la producción artística contemporánea ya ha absorbido las rupturas causadas por la aparición del arte abstracto.

Palabras-clave: arte; psicología; subjetividad

Abstract

This study examine the emergence of abstract painting that is consolidated in the 20th century as an event marking a break with the communicational art project. As theoretical framework will be used the Art, Psychology and Philosophy of Difference, that characterizes the figurative painting as a kind of representation. References to the world which dominated the paint during millennia are gradually abandoned and, in your place, emerge records intensity experienced. Abstract painting focuses on the subjectivity of a radically different mode that can be related with the power variation of the subject who sees the work. The study was divided into two phases: First, an explanation will be held on the passage from figurative art to abstract art. Then, will be considered breaks that this passage meant. As a conclusion, it can be said that contemporary artistic production already absorbed, at least in part, the subjectivities ruptures caused by the emergence of abstract.

Keywords: art; psychology; subjectivity

Introdução

A interface entre Arte, Psicologia e Filosofia comporta diferentes modos de aproximação e apropriação recíprocas. Entre esses dois domínios produz-se um campo compartilhado no qual pode se dar tanto a utilização de conteúdo artístico

como objeto de análise pela Psicologia, mas também as diferentes produções artísticas podem ser requisitadas para subsidiar construções teóricas em diferentes vertentes do pensamento psicológico (Silva & Viana, 2017).

O ponto de partida desta investigação é a noção de imagem, com a qual se pretende explorar um acontecimento decisivo da história da arte: a emergência da pintura abstrata. No desdobramento de uma análise sobre essa ocorrência que, sob o ponto de vista aqui defendido, foi uma ruptura estética com toda trajetória progressiva da produção pictórica, busca-se extrair as implicações desse novo modo, abstrato, de expressão artística, particularmente para o campo da subjetividade e, mais especificamente, no âmbito da psicologia. De modo introdutório, serão utilizados recursos teóricos da Psicologia Social em sua interface com a Filosofia da Diferença, da qual extraímos a noção de representação, para caracterizar a pintura figurativa em sua tarefa de fazer imagem dos seres do mundo de modo que esses possam ser reconhecidos na obra.

A abordagem preliminar adotada para a aproximação entre a pintura e a psicologia é o da imagem artística que, exibida na tela, foi historicamente requisitada para cumprir funções de representação dos objetos e seres do mundo, ao menos enquanto a arte esteve às voltas com o reconhecível. A ela foi atribuída ainda uma segunda função, comunicativa, tal como proposto por Parente (1993) ao analisar as

transformações ocorridas na produção imagética:

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, p. 29).

Trata-se, sem dúvida, de um processo histórico de longo curso, de utilização da imagem como recurso comunicativo. O que o autor coloca em destaque, no entanto, é a subordinação da imagem, inclusive artística, às funções de comunicação que são sistematizadas na forma de uma linguagem. Acrescenta Parente (1993, p. 29): “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 também um objeto de análise da Psicologia, que tem no estudo das representações conscientes e inconscientes uma de suas vertentes mais consolidadas. Cabe considerar que é por identificação e diferenciação que os objetos retratados na pintura figurativa são correlacionados com os seres do mundo, passando a representá-los.

A análise da imagem artística sob o enfoque da representação não abarca todas as possíveis efetuações, no plano da subjetividade, que a obra de arte inevitavelmente produz (Lazzarato, 2014). Para além dela, 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, extrapolando, assim, os limites da consciência. Nas palavras de Parente (1993, p. 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 é a problemática que se coloca como objetivo do presente estudo: compreender a passagem da pintura figurativa para a abstrata, ou seja, de uma produção pictórica que comunica a outra que não quer dizer, não diz, mas impacta o humano que a ela se expõe no campo do sensível. Para tanto, o artigo foi dividido em dois momentos. Primeiramente, será realizada uma investigação sobre a passagem da arte figurativa à arte abstrata, acompanhando 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,

denominado abstrato. Em seguida, serão consideradas as rupturas que esta passagem implicou em termos artísticos e subjetivos. Com isso, o presente trabalho justifica-se por caracterizar as transformações ocorridas com o advento da pintura abstrata bem como as implicações subjetivas e psicossociais deste mesmo processo.

Da Arte Figurativa À Arte Abstrata

A arte acompanha o humano desde seus primórdios, desde seu abandono parcial da condição animal. As produções artísticas pré-históricas, frequentemente retomadas em diferentes análises, atestam a disposição do humano 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. Iniciar uma conversação da Arte com a Psicologia, nesse território, “implica que se diagnostique o modo de subjetivação vigente e o regime de inconsciente que lhe é próprio” (Rolnik, 2018, p. 36), o que será realizado na sequência.

Por um lado, a pintura é mais evidentemente associada à representação do já visto, mas é possível reconhecer também na escultura e no teatro estes processos de representação. 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 (Almeida & Goés, 2015). Consideramos que o que define a arte é a incessante criação do novo. Esta emerge colocando em questão precisamente o instituído, a ordem social, inclusive aquela que preside a identificação dos seres no mundo no processo de representação. Então, podem-se compreender os abalos, as rupturas que a

criação artística experimentou desde o início do século XX, lançando a arte e a vivência subjetiva 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 imemorável 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, p. 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 rudimentos das formas que compuseram a pintura figurativa. O caráter compósito, no qual os seres antes familiares se misturam uns aos outros, gera efeitos subjetivos inusitados. Ele 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, p. 456) apresenta algumas 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 quando assinala:

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, p. 456).

No momento da obra de Picasso, denominado “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, p. 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. Desse modo, na última fase, já não se pode identificar, nomeando, uma figura sequer. O mundo veio, assim, a conhecer a arte abstrata. Gombrich (1972, p. 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, p. 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 “estados vividos” (Deleuze, 2006, p. 324) que, no entanto, muitas vezes não pode ser nomeado, descrito. O campo das intensidades que 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 reconfigurar 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 a 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 (ano). 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, p. 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, p. 478): “Eis, portanto, um aspecto da pintura que ainda parecia estar inexplorado: o puro manuseio da tinta, independentemente de qualquer motivo ou desígnio ulterior”. No campo subjetivo, movimentos semelhantes aconteceram, os quais podem ser acompanhados no curso das experiências de desterritorialização institucional, valorativa e estética. A experimentação das possibilidades de vida é mais frequente e

passa a ser objeto de interesse de uma parcela crescente de sujeitos abertos a processos de criação de novos modos de existência e seus riscos (Rolnik, 2018).

A Arte Abstrata E Suas Rupturas

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 e identificatório, 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.

Outra ruptura desterritorializante, outra dissolução, é experimentada pela arte

no percurso do abandono da intencionalidade comunicativa, aquela mesma que permitia perguntar o que é que o autor está querendo dizer. Avaliando a produção artística do século XX, Deleuze detém-se sobre aquelas obras nas quais a comunicação foi abolida, deslocando o expectador 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. 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” (Deleuze, 2006, p. 2013).

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 intensivos, remetidos às variações cromáticas. São, de fato, variações intensivas o que a obra suscita. As diferenças que cada cor evoca na composição e na continuidade com outra cor resultam nas sensações que as obras provocam.

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 social e política 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” (Deleuze, 2006, p. 317). Tal ausência de conteúdos a serem comunicados possibilita a completa renúncia ao projeto de uma arte comprometida com a denúncia, àquela que faz “passar um pintor por crítico agudo do mundo moderno” (Deleuze, 2006, p. 317), mantendo a arte subordinada aos ditames da representação figurativa nos marcos de um projeto comunicacional.

Pode-se, 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 expectador, sobre aquele que frui da obra de arte. Se a arte já não é a mesma, as afetações que ela provoca também sofrem 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 supostamente 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. Serão outros, também, os sujeitos a que ela se dirige. 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 quando se entra em contato com a produção artística abstrata atual?

Deleuze (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, p. 301).

A produção artística abstrata convoca a condição de esquizofrênico, que deve ser considerada no contexto que Deleuze a 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, p. 301).

Em uma avaliação incisiva, tornada possível a partir de uma observação de Guattari, fica evidente a distância que a arte conquistou em relação ao plano representacional quando deixa de ser arte

figurativa para passar a emitir intensidades não discursivas, aproximando-se do vivido 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, 2006, p. 302).

O plano das intensidades, aquele compartilhado pela arte e que tem vínculos com a esquizofrenia, corresponde muitas vezes a uma falência do plano discursivo. A arte deixa de querer dizer algo, de comunicar, assim como o esquizofrênico produz um discurso sem sentido. Seu patamar de efetuação é outro e nele o discurso, a razão e o uso das habilidades comunicativas cedem lugar a outro tipo de processo: a passagem das intensidades. Eis aqui mais uma das desterritorializações operada 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

Rev. Polis e Psique, 2020; 10(1): 30 – 46

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” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 395-396) que se estende a todo e qualquer “objeto no quadro da representação” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 395-396). Em outras palavras, a comunicação, enquanto território instituído, dissolve-se.

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, cabe questionar: O que se produz, no inconsciente por efeito da figuração artística e da subsequente desterritorialização da mesma? O que é evidenciado pela emergência da 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 subjetiva 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, p. 323).

Dos efeitos figurais pode-se dizer ainda que “fazem com figuras não figurativas configurações de imagens que se fazem e se desfazem” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 323). É possível, nestas palavras, encontrar uma descrição do que acontece quando se está diante das obras de arte abstratas da atualidade. Sua não representatividade conecta o espectador 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 expressos 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, pode-se 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, p. 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, p. 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. Cabe considerar que o campo intensivo envolve uma abordagem diversa na qual as intensidades entram em ressonância: uma cor comporta um registro intensivo que se conecta a uma sonoridade. Foi isso que ocorreu na produção artística de Kandinsky. O campo intensivo, então, comporta um movimento

Rev. Polis e Psique, 2020; 10(1): 30 – 46

complexo que abdica das classificações identificatórias operadas com as representações. É o que observam Deleuze e Guattari (1995, p. 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 nos 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 ao sujeito comparecer de modo individuado. Assim, ao perder o todo da forma em proveito do intensivo, também o sujeito, em alguma medida, se desmancha. Ou ainda:

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, p. 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 individuada, inscreve-se no corpo do sujeito, fazendo-o devir outro. Como assinalam Deleuze e Guattari, as individuações, sejam de sujeitos ou de intensidades, não param de compor-se, gerando novas individuações, incluído aí o sujeito transformado ou em devir por força do intensivo. De modo que: “Um grau, uma intensidade é um indivíduo, Heccidade, que se compõem com outros graus, outras intensidades para formar um outro indivíduo” (1997, p. 38).

Uma vez considerado que o sujeito, assim como a intensidade, inscrevem-se no campo das individuações, 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, p. 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 (Naffah Neto, 2014). 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 eles 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 e elementos da natureza como matéria prima de suas produções. Trazer esse movimento para o campo da Psicologia e da produção de subjetividades implica:

Um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante, no qual a formulação de ideias é inseparável de um processo de subjetivação em que esta reapropriação

se torna possível por breves e fugazes momentos e cuja consistência, frequência e duração aos poucos se ampliam, ao mesmo tempo em que a investigação avança (Rolnik, 2018, p. 37).

Talvez a abertura para tais experimentações e investigações sobre si sejam indicadores de que não são apenas as figuras familiares e instituídas, que representavam o mundo nas obras de arte, que vão se desmanchar no processo, mas também os sujeitos, seus contornos identitários e suas representações.

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 e 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 (Vivar & Kawahala, 2017).

Por outro lado, a produção artística contemporânea já absorveu, ao menos em parte, as desterritorializações que caracterizam a arte abstrata. Vivemos em 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, comunicam-se entre si produzindo efeitos sobre o expectador. Nesta vertente das novas rupturas, a própria separação entre o artista e o expectador, 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 e consolidadas, portanto, permanecem. Uma arte que interroga a vida em sociedade e aponta criticamente as convenções sociais que esta incorpora

permanecerá em evidência e se efetuando, veiculando intensidades que não se reduzem a discursos ou a representações socialmente reconhecidas. A arte abstrata traz consigo outro modo de afetação: no lugar do antigo reconhecimento tranquilizante que a familiaridade dos seres retratados evocava, ela expõe o humano ao estranhamento de si para consigo. Um mal-estar necessário para que o novo, na arte e na vida, venha a emergir. Não seria essa, precisamente, a função da psicologia e da arte, ambas comprometidas com a transformação social?

Referências

- Almeida, E. A. A. & Goés, F. (2015). Entre a figura e o abstrato: instâncias do pensamento. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*. 19(52) Jan-Mar. Doi: 10.1590/1807-57622014.1298.
- Deleuze, G. (2006). *A Ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G. & Guattari, G. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, G. (1996). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, G. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, G. (2010). *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- Franceschin, E. & Fonseca, T. M. G. (2017). Arte e loucura como limiar para outra história. *Psicol. USP*. 28(1). São Paulo Jan./Apr. Doi: 10.1590/0103-656420160022.
- Gombrich, E. H. (1972). *História da arte*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Guattari, F. (2006). Capitalismo e esquizofrenia. Em: Deleuze, G. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras.
- Lazzarato, M. (2014). *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc e N – 1 Edições.
- Naffah Neto, A. (2014). A psicanálise e a herança de Nietzsche sob a forma de dez mandamentos. Em: Paulon, S. M. (Org.). *Nietzsche psicólogo: a clínica à luz da filosofia trágica*. Porto Alegre: Editora Sulina, p. 145-165.
- Parente, A. (Org.) (1993). *Imagem máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N – 1 Edições.
- Silva, A. L. P. & Viana, T. C. (2017). Caracterização da Produção Brasileira em Artigos Científicos sobre Arte e Psicologia (2004-2014). *Psico-USF*. 22(1). Itatiba Jan./Apr. Doi: 10.1590/1413-82712017220110
- Vivar, R. D. & Kawahala, S. E. (2017). A potência de viver: Deleuze e a arte. *Psicologia & Sociedade*. 29. Belo Horizonte. Doi: 10.1590/1807-0310/2017v29i157570

Paulo Roberto de Carvalho é docente do Programa de Pós-graduação em Psicologia e do Departamento de Psicologia Social e Institucional da Universidade Estadual de Londrina.

E-mail: paulor@uel.br

Sonia Regina Vargas Mansano é docente do Programa de Pós-graduação em Psicologia e do Departamento de Psicologia Social e Institucional da Universidade Estadual de Londrina.

E-mail: mansano@uel.br

Enviado em: 07/01/19 – **Aceito em:** 26/01/20
