



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Maria Clara Gilson Mantuano

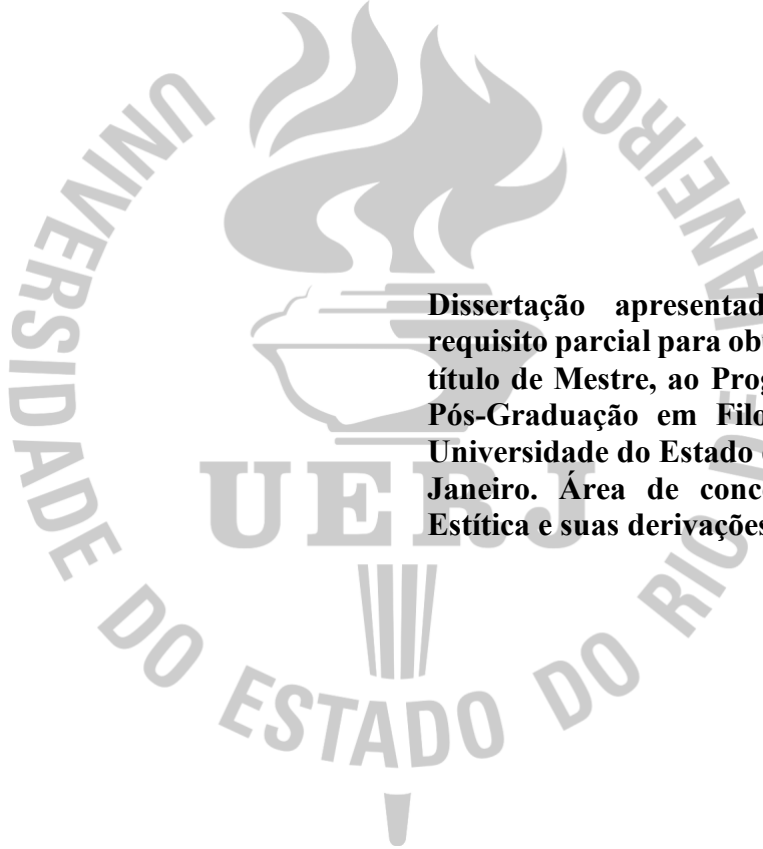
A conquista do abstrato *e* o voo da catedral gótica

Rio de Janeiro

2025

Maria Clara Gilson Mantuano

A conquista do abstrato e o voo da catedral gótica



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estética e suas derivações.

Orientador (a): Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Banca orientadora: Prof. Dr. Valdeci Ribeiro dos Santos - Universidade Federal Fluminense e Prof. Dr. Francisco Estácio Neto - Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2025

Maria Clara Gilson Mantuano

A conquista do abstrato e o voo da catedral gótica

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estética e suas derivações.

Aprovada em _____ de _____ de _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Valdeci Ribeiro dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Francisco Estácio Neto
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2025

AGRADECIMENTOS

Ao Charles, e seu espírito belo. Por ter se colocado sempre ao meu lado.

Ao Ivair, por sua generosidade do pensamento, por ter-nos feito respirar ar puro da filosofia. Pela rara amizade.

À minha família, pelo suave cuidado, pelo amor.

Aos amigos, pela música.

À CAPES pelo apoio com a bolsa de estudos.

EPÍGRAFE

“A insatisfação, a avidez de reforços sempre novos e, finalmente, o impulso para o infinito que se percebe nesse emaranhado de linhas, é o impulso, é a própria vida dessa alma gótica...

... tem necessidade da vertigem das sensações para se elevar acima de si própria. Só na embriaguez sente o arrepio da eternidade. É esta histeria sublime que caracteriza sobretudo o fenômeno gótico.”

Wilhelm Worringer

“Se tudo é vivo, não é porque tudo é orgânico e organizado, mas ao contrário, porque o organismo é um desvio da vida.”

Gilles Deleuze

RESUMO

MANTUANO, Maria Clara. *A conquista do abstrato e o voo da catedral gótica*. 2025. Dissertação em Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Considerando artes como a pintura, escultura, arquitetura, em todas elas encontra-se modos de criar e usar o espaço. Os conceitos de espaços estriados e lisos nos faz saltar para expressões em que as dimensões métricas acabam por se tornar abstratas e adimensionais. Ao partirmos do espaço a experiência artística ultrapassa as meras relações de sujeito e objeto, daí nem a percepção ou qualquer fenomenologia será suficiente para dar conta dessa experiência. Se terá de compreender que a criação de uma obra de arte implicará na invenção e na produção de um corpo tanto o do artista, pintor, escultor, arquiteto, quanto daqueles que vêm conhecê-las. Elas funcionam como ponto de subjetivação e de envolvimento com signos capazes de serem tão livres que escaparão a qualquer representação. A chegada ao abstracionismo e ao expressionismo mostram, seja na pintura ou na arquitetura, uma luta entre as mãos e os olhos que levará a arte para além da dominância da percepção e das teorias psicológicas da sensibilidade. Emancipar-se do figurativo levou essas artes a valorizarem as luzes, as cores, as linhas livres dos contornos. A noção de diagrama desenvolvida por Deleuze abre-nos possibilidades ilimitadas de exploração das imagens, do mesmo modo que a arte gótica além dos naturalismos abrem os espaços para o encontro com linhas infinitas. O diagrama é o impulso que nos libera de qualquer representação ou semelhança.

Palavras-chave: Arte régia e nômade; Espaços lisos e estriados; Diagrama; Visão háptica; Abstracionismo geométrico; Expressionismo abstrato; Expressionismo figurado; Gótico; Orgânico e Abstrato.

ABSTRACT

MANTUANO, Maria Clara. *A conquista do abstrato e o voo da catedral gótica*.

2025. Dissertação em Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

In arts such as painting, sculpture, and architecture, in all of them one finds modes of creating and using space. The concepts of smooth and striated spaces propel us toward expressions in which metric dimensions ultimately become abstract and dimensionless. When starting from space, the artistic experience transcends mere subject-object relations; hence, neither perception nor any phenomenology will be sufficient to account for this experience. It must be understood that the creation of a work of art implies the invention and production of a body—both that of the artist (painter, sculptor, architect) and that of those who come to encounter it. They function as a point of subjectivation and involvement with signs capable of being so free that they escape any representation. The arrival at abstractionism and expressionism demonstrates, whether in painting or architecture, a struggle between the hands and the eyes that takes art beyond the dominance of perception and psychological theories of sensibility. Emancipating themselves from the figurative led these arts to value lights, colors, and lines free from contours. The notion of the diagram developed by Deleuze opens up unlimited possibilities for the exploration of images, in the same way that Gothic art, beyond naturalisms, opens spaces for the encounter with infinite lines. The diagram is the impulse that frees us from any representation or resemblance.

Palavras-chave: Royal and nomad art; Smooth and striated spaces; Diagram. Haptic vision; Geometric abstractionism; Abstract expressionism; Figural expressionism; Gothic; Organic and Abstract.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Arte régia e arte nômade: espaços estriados e lisos	11
2. Do Diagrama: a imagem e o terceiro olho.....	18
3. Visão hepática, o espaço ótico e orgânico, a luz bizantina do século XVII.....	28
4. O diagrama na pintura moderna e a experiência de Francis Bacon.....	41
5. O gótico e as linhas abstratas: a desmaterialização da pedra.....	53
Conclusão.....	72
Referencias.....	74

Introdução

Muitos são os modos pelos quais a vida propicia experiências criadoras. Aliás, vida já é, por si mesma, indicativo de uma superfície criadora. Deparamo-nos com o vigor da imanência em sua insistência em produzir variações infinitas. Seja pelo pensamento ou pela matéria, a imanência nos oferece a multiplicidade e a diferença. É dessa multiplicidade que nascem os sentidos mais raros, diferenciais e singulares. Cair em processos redundantes, codificar-se, acontece, mas a vida marcha não na direção de efetuar formas, e sim na direção de dar potências cada vez maiores aos sentidos e às maneiras das coisas. A compreensão qualitativa de todas as produções se constitui pela potência expressiva e vital contida em cada coisa ou ideia. É desse modo que conceberemos a natureza da arte, exatamente para dar conta de seu papel criador.

Seria imediatamente inevitável e necessário nos remetermos ao livro de Gilles Deleuze, *Francis Bacon: a lógica da sensação*, no qual se experimenta a arte inseparavelmente das condições pelas quais realizamos modos de existência e compomos nossos corpos e afecções, afectos, com que nos encontramos entre outros infinitos corpos e infinitos signos proliferantes. Essa condição de habitar planos de composição nos abre para muitos reinos e territórios distintos da natureza humana. Essa abertura nos precipita sempre para depois de nós mesmos, criativamente para além de nós próprios, uma experiência que Francis Bacon nos mostrou com corpos em linhas de fuga. Ao se dizer linhas de fuga, diz-se ao mesmo tempo que agimos e pensamos para escapar de nós próprios e, com isso, buscamos afetos que nos propiciem portais de saída. Linhas de fuga trazem para o pensamento e para a ação a germinação de outros e novos mundos. Entramos, assim, na terra dos paradoxos, constituímos-nos inumanamente humanos e, desses regimes paradoxais, com suas zonas de indiscernibilidade, vencemos todas e quaisquer identidades e caminhamos para sempre afirmar singularidades. Paradoxo magnífico é aquele que se instaura pelo corpo sem órgãos, que é quando nenhuma reconhecimento é possível, nenhum hábito se fixa, nenhuma forma prevalece. Quando diante de um corpo dismórfico de Bacon, não há por que significá-lo, mas, ao contrário, nenhuma redundância lógica poderá dizê-lo; é preciso, então, reconhecer-lhe multiplicidades, nunca idealidades ou generalidades, nunca significações ou arroubos interpretativos. Aí, sempre um sentido está a germinar, como o broto de uma flor selvagem, num plano onde as sensações experimentam limiares, formações transitivas, passagens para uma nova expressão de sentido. A glória de uma singularidade. Experimentamos, assim, a arte na sua mais pura e livre expressividade.

Escapa-se de toda redundância, como de todo e qualquer aprisionamento da representação ou imitação, livra-se das evidências lógicas para

conquistar uma condição de vidência, que é o encontro com expressões e signos numa vibração de acontecimento singular. Essa diferenciação, assim composta, nos livra do orgânico e dos significados.

Em nossa incursão pelas questões da arte, implica-se necessariamente a exploração criadora das imagens e dos espaços, mas, para tal, é preciso criar um corpo, é preciso o agenciamento, o maquinismo de um corpo sem órgãos, como, por exemplo, construir uma pintura que não seja construída com os olhos, mas com maquinismos inconscientes produzidos com as mãos, que conflitam com a percepção óptica. As mãos são órgãos transitórios para fazer ver mesmo sem e contra os olhos. Aí está a feitiçaria de um novo corpo que explora o visível mesmo sem a luz. O caso da visão háptica, a qual desenvolvemos durante o texto, faz uma espécie de prenúncio para a experiência diagramática que os abstracionismos e os expressionismos vão propiciar na arte moderna e contemporânea. Nosso investimento em relação aos espaços estriados e lisos, bem como quanto à questão do diagrama e sua implicação com o caos e o germe, e também o terceiro olho, fazem o traçado deste percurso no empenho para a criação. Chegaremos ao Gótico, pois é nele que encontramos muitas dessas nuances que distinguem o orgânico do abstrato e que ensejaram a Worringer tratar com tanta oportunidade a libertação das linhas e das cores, as tensões do estriado e do liso, do finito e do infinito, como eles são desenvolvidos em suas aproximações em torno da Abstração e da *Einführung*.

Arte régia e nômade: espaços estriados e espaços lisos.

As experiências estéticas da Europa a partir da segunda metade do séc. XIX, sobretudo na Alemanha e na França e fortemente na primeira metade do séc. XX, levam a arte para o campo do abstrato. A condição na qual a abstração se faz como a primeira expressão de um querer e do fazer artístico passa por uma reversão nos métodos, conceitos, na compreensão e no papel da história. Uma das maneiras mais contundentemente transformadoras da narrativa histórica é aquela tomada emprestada de Nietzsche, que mostra as insuficiências da história para a compreensão da vida.

As análises de Pierre Clastres, Georges Dumézil, Marcel Detienne, Michel Foucault, Jean-Pierre Vernant, Toynbee e a filosofia de Deleuze levam o pensamento a saltar na direção de uma nomadologia para além dos territórios da história. A nomadologia dispõe para uma compreensão que nos distânciava dos modelos ou formas de organização social recorrentes na historiografia e nos faz distinguir uma ciência régia ou estatal de uma ciência menor ou nômade. Assim, mudanças, por exemplo, na matemática ou na física repercutem e ressoam modos de funcionamento social que põem máquinas de guerra como figuras e componentes irredutíveis àqueles dos aparelhos de Estado. A matemática e as ciências da natureza explicitam ressonâncias de máquinas de guerra como movimentos produzidos por insubmissos a qualquer modelo estatal (Deleuze; Guattari, 2012, p. 45, *Mil Platôs*, v. 5).

Na teoria dos jogos, o caso do xadrez e do go, considerando-se o xadrez um jogo de Estado no qual cada peça está definida com suas propriedades — é o caso do cavaleiro, do rei, da rainha e de qualquer outra dessas peças —, cada uma funciona dentro da relatividade dessas propriedades intrínsecas. Entretanto, o funcionamento do go faz de cada peça um peão indeterminado, em que cada um é elemento de um agenciamento que não lhe enseja possuir propriedades intrínsecas, isto é, suas características são apenas circunstanciais, dinâmicas, decorrentes do agenciamento em que cada qual se encontra no contexto do jogo. Relações biunívocas constituem funções estruturais no xadrez, o que contrasta com os peões do go, cujas funções são de situação, em suas linhas de operação e desenvolvimento. Pode-se dizer que o xadrez é uma prática de guerra institucionalizada, com posicionamentos caracteristicamente euclidianos, métricos, batalhas de confronto. O go não funciona por afrontamentos ou retaguardas, pratica uma guerra sem linha de combate. Não se está exercendo movimentos ou ações no mesmo espaço. Enquanto um se distribui no espaço fechado, tendo o ponto como o modo de distribuir tais movimentos — é o caso do xadrez —, o

outro, no go, opera em um espaço aberto, onde podem surgir movimentos em qualquer ponto e, por isso, há uma desapareição do alvo e do destino, de uma partida e de uma chegada. “Espaço liso do Go contra espaço estriado do Xadrez. Nomos do Go contra Estado do Xadrez, Nomos contra *Polis*. É que o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo completamente diferente, territorializa-o e desterritorializa” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 14, *Mil Platôs*, v. 5). Haverá aí movimentos diversos, tanto quanto espaços e tempos diversos.

Do ponto de vista de uma nomadologia, uma máquina de guerra é necessariamente exterior ao aparelho de Estado e, por isso, sendo invenção nômade, tem como tendência espaços abertos, distinguindo-se desse modo dos espaços fechados caracterizados pelos sedentários. Enquanto o nômade tem enorme variação nas direções, o que altera a sua cartografia e propicia espaços lisos não delimitados, os sedentários, ao contrário, estão limitados a um espaço estriado, com direções constantes, muitas vezes divididas por fronteiras. Constata-se, ao longo do que se nomeia como civilização, um processo geral de sedentarização, o que faz com que os espaços lisos se encontrem frequentemente entre espaços estriados, e isso controla o espaço liso e seu desenvolvimento. A ressonância de movimentos nômades em distinção com ocupações sedentárias faz surgir modos lisos de pensar, distintos de modos estriados.

Modalidades matemáticas correspondem aos diferentes modos de funcionamento dos espaços-tempos. Os números, por exemplo, nos meios nômades, traduzem condições de uma máquina de guerra e, em contrapartida, nas sociedades sob o Estado o espaço é repartido e redistribuído. No caso nomádico, os números são numerantes, pois já não têm mais a função de contar ou medir; servem para os deslocamentos, para o que se desloca no espaço liso. Há várias geometrias, como essa própria do espaço liso, que é uma geometria menor operando por traços. O número, no caso nômade, é independente de um espaço metrificado, não serve para medir, não se submete a métricas ou dimensões da geometria. É, por sua vez, um número direcional, não dimensional. O sentido do número se estabelece em virtude do deslocamento nos desertos, nos mares. O número numerante é uma máquina de guerra por sua condição móvel, mutante. Não são números estatísticos, mas logísticos (Deleuze; Guattari, 2012, p. 66–70, *Mil Platôs*, v. 5).

As noções de liso e estriado tocam, evidentemente, esse sentido autônomo do nômade. Além disso, aparelhos de captura se referem diretamente à construção das modalidades de Estado, de soberania, de império, de despotismo, encarnando e exprimindo um estriamento de modalidades de existência. Então, liso e estriado se expandem por questões que alcançam as tecnologias, a música, a criação de mapas marítimos, a invenção da agricultura, as multiplicidades discretas e contínuas das matemáticas, modelos teóricos de ciências físicas, questões referentes à economia, bem como questões estéticas. Tudo isso, claro, com implicações que se desenvolvem nascendo de teorias nomadológicas, de máquinas de guerra ou aparelhos de captura, modalidades de circuitos econômicos. As artes, para as quais cabem conceituações específicas, não deixam de participar dessa noção comum que opera nesse intermezzo diferencial do liso-estriado.

Worringer desenvolve as tendências do pensamento e das manifestações artísticas da Alemanha a partir da segunda metade do século XIX. Os vários tipos de espaço pensados ou experimentados passam por condições históricas e sociais, além de se criarem variáveis forjadas pelas ciências da natureza e pelas matemáticas, também pelas artes, como a arquitetura, as artes plásticas e a música. As experiências mostram o quanto a presença do Estado e o seu fora irreduzível, as máquinas de guerra, indicam linhas coletivas e históricas que acabam por distinguir tipos de espaço. Nessa tipologia, ao se separar o liso do estriado, faz-se emergir de modo definitivo e transformador a linha abstrata que vem borrar a ideia de fronteiras, de limites, de contornos, constituindo, assim, em contrapartida, linhas não figurativas. As consequências da destituição de um espaço onde haja pontos e posições, medidas e objetos que caracterizem estados de coisas, ensejam a emergência de espaços abstratos, abstratificados, em que um princípio de heterogeneidade de diferenças não comparáveis passa a se disseminar e a ganhar vigência e expressividade. Se considerarmos processos tecnológicos ou o uso de materiais na artesanaria ou na indústria, encontra-se, por exemplo, como um pedaço de pano ou um tecido pode ser tramado através de linhas verticais que se entrecruzam com linhas horizontais; mas haverá também aqueles que constituem distribuições nas quais alguns dos elementos são fixos e outros são móveis. O espaço estriado é delimitado, é espaço fechado. Deleuze, no livro quinto de *Mil Platôs*, sublinha como a tecelagem é um paradigma da ciência régia, um tecido inspirado na imagem do Estado, o que para ele contrasta com o feltro, um antitecido. “O feltro não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas

apenas um emaranhado das fibras, obtido por prensagem. [...] São os microfilamentos das fibras que se emaranham.” E, mais adiante, comenta: “...contudo ele é liso e se opõe ponto por ponto ao espaço do tecido (é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro [...])” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 193, *Mil Platôs*, v. 5).

É aos nômades que se devem os feltros, material isolante de que são feitas as tendas, as vestimentas e até as armaduras. Enquanto o homem sedentário industrializa a roupa e o tecido da tapeçaria, o homem nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a casa ao meio imanente, ao meio ambiente, espaço liso e aberto. Enquanto o tricô faz as agulhas tramarem alternadamente, o crochê traça um espaço aberto em todas as direções, prolongável a qualquer lado, ainda que tenha um centro. A distinção entre bordados e temas estabelecidos se acentua quando são contrastados com colchas de retalhos ou *patchwork*. O *patchwork* não se constitui como um bordado. “[...] não há centro; um motivo de base (*block*) é composto por um elemento único; a repetição desse elemento libera valores unicamente rítmicos, que se distinguem das harmonias do bordado” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 194, *Mil Platôs*, v. 5). Um *patchwork* está sempre próximo de um *crazy patchwork*. O amorfo, a justaposição de um *patchwork*, configura a sua condição não formal, sem ritmo nem harmonia, num espaçamento liso e em contrapartida aos espaços bordados e estriados. O *patchwork* tem sua implicação bastante marcada com o nomadismo e se encontra, por isso mesmo, vinculado às velocidades e ao movimento no espaço aberto. “No espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 197, *Mil Platôs*, v. 5).

Como os nômades faziam das vestimentas e das próprias tendas algo ligado ao espaço do fora, os modos de viver e habitar ligam-se ao movimento e ao percurso: o habitat ligado ao percurso, o espaço do dentro ligado ao espaço do fora. A tenda ou o barco, usados pelos nômades, consistem em espaços lisos, pois é o trajeto que enseja a parada. Nesse caso, o ponto converte-se em intervalo e as linhas se fazem vetoriais, nunca métricas. Trata-se de um intervalo, nunca de um ponto. Mudanças permanentes de direção induzidas pelo percurso.

“É um espaço de afectos mais que de propriedades. É uma percepção háptica mais do que óptica... é um espaço intensivo, mais do que extensivo de distancias e não de medidas. *Spatium intenso* em vez

de *extensio*... o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e qualidades táteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 198, *Mil Platôs*, Vol.5)

Por outro lado, a orientação para a ocupação dos mares pediu que se construíssem os pontos geográficos a partir da observação astronômica, e então os mapas foram estriados pelas noções de longitude e latitude, que se transversalizaram por meridianos e paralelos. Teria sido no séc. XV esse o momento em que o mar ganhou uma cartografia mais precisa (Deleuze; Guattari, 2012, p. 198, *Mil Platôs*, v. 5). Houve uma estriagem dos mares que se alcançou lentamente, quando se determinaram as longitudes. Antes de se comporem latitudes com longitudes, navegava-se de modo pré-astronômico, utilizando-se apenas a latitude, sem a possibilidade de assinalar o ponto onde se encontrava. O mar tem, nesse aspecto, a condição de ser o espaço a sofrer estriagem e esquadrinhamento que permitissem navegações e comércios mais frequentes. Foram-se construindo dimensões que passaram a circunscrever as direções, mas isso não retira do mar sua característica lisa, do mesmo modo que no deserto.

Apenas em torno do séc. XV o mar começou a sofrer um estriamento que ensejou grandes linhas de navegação e comércio.

“O liso e o estriado se distinguem em primeiro lugar pela relação inversa do ponto e da linha (a linha entre dois pontos no caso do estriado, o ponto entre duas linhas no caso do liso). Em segundo lugar, pela natureza da linha (liso-direcional, intervalos abertos; estriado-dimensional, intervalos fechados). Há, enfim, uma terceira diferença que concerne à superfície ou ao espaço. No espaço estriado, fecha-se uma superfície, a ser ‘repartida’ segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados no liso, ‘distribui-se’ num espaço aberto conforme frequências e ao longo dos percursos.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 200, *Mil Platôs*, Vol.5)

Em tudo isso dá-se a distinção experimentada e pensada entre o liso e o estriado, entre o espaço nômádico e o espaço sedentário. A cidade moderna convive com a tensão

do liso e do estriado e, em alguns momentos, faz o liso voltar-se contra o estriamento da cidade, e é o que acontece com a formação de favelas temporárias e nômades em patchwork. Quando se analisa a arquitetura e a urbanização de muitas sociedades europeias e americanas, vê-se que uma parte dessas cidades e dessas edificações decorrem de desenhos, estilos, que expressam uma inclinação estética com características sedentárias, por serem ocupações permanentes, mas, outrossim, nas fronteiras mais distantes dessa arquitetura sofisticada surgem ocupações cujas casas, as edificações, exprimem a transitoriedade, a provisoriedade de um espírito nômade. Isso é indiscutível e gritantemente evidente no estudo da arquitetura que espelha questões outras, sociais, típicas das extensões do capitalismo. A tensão entre ricos e pobres se faz entre adictos e não adictos, entre *homeless* e os proprietários formais, fazendo com que a miséria seja uma linha de alisamento de implicações dissimétricas. Os viciados, os drogadictos, são nômades a manterem o espaço liso que se recusam a abandonar e fazem desse alisamento uma luta de vida e morte, uma viagem pelas intensidades, desenvolvendo-se na extensividade de espaços subitamente conquistados e que vigoram numa indeterminação de uso. São espaços lisos e experimentais, amnésicos e em afrontamento com o espaço estriado da cidade (Deleuze; Guattari, 2012, p. 202, *Mil Platôs*, v. 5). Nestes casos, constata-se essa clivagem social nas grandes, famosas e poderosas cidades norte-americanas, que hoje já não exprimem uma limpeza e um triunfo tão especulados por essas sociedades liberais-conservadoras. Vê-se que a questão do espaço acarreta consequências e ressonâncias em amplos e diversos modos de constituir as sociedades quanto às suas naturezas, sejam elas instituídas pelo aparelho de Estado, sejam elas desenvolvidas nomadicamente. A questão do espaço, então, liso ou estriado, pode indicar uma oposição simples entre essas duas variedades, mas pode também haver entre elas reversão, tradução, transversão, misturas de fato; entretanto, isso não impede a distinção de natureza, ou de direito, entre elas. A passagem do liso ao estriado ou do estriado ao liso marca movimentos inteiramente diferentes, e o modo como esses movimentos de um espaço a outro, suas misturas, suas superposições, requer que se distingam os modelos nos quais um espaço ou outro vem a acontecer.

O modelo tecnológico mostra em que os tecidos denotam espaços estriados quando das tramas de um tricô, ou espaços abertos quando de um crochê, ao mesmo tempo em contraste com o patchwork. Essas tecnologias indicam o espaço liso do patchwork e o espaço estriado do bordado; ao mesmo tempo, mostram atitudes sociais com inclinações sedentárias ou inclinações nomádicas. O patchwork é uma tecnologia

que exprime trajetos, velocidades, movimentos no espaço aberto. Outro modelo, o marítimo, também se revela podendo ter tendências mais estriadas e outras mais lisas.

Como já vimos, o espaço estriado tem suas linhas e trajetos subordinados aos pontos, enquanto lisa é a experiência marítima dos pontos subordinados ao trajeto.

Nesse modelo marítimo do espaço liso, a linha é um vetor, uma direção, contrastando com a experiência estriada desse espaço, em que ele é dimensionado e metrificado. Se remotamente o espaço marítimo era ocupado sem o conhecimento das longitudes, sem o domínio adequado da astronomia e da geografia, foi depois de cálculos nascidos da observação de astros e do sol que os mapas foram gravados com meridianos e paralelos, longitudes e latitudes, e, dessa forma, estriados, lenta, mas constantemente (Deleuze; Guattari, 2012, p. 198, *Mil Platôs*, v. 5). Havendo valores rítmicos, é um espaço heterogêneo em variação contínua e em que as vizinhanças se conectam por processo de frequência.

Do Diagrama: a imagem e o terceiro olho

Ao se tratar de pintura, é exigível que não seja de modo geral ou genérico, mas antes faz-se necessário que se vise a um certo pintor e, além disso, a uma época estrita. Para o pensamento filosófico, há que se buscar conceitos próprios, e diagrama é o conceito que tem com a pintura implicação relevante.

O que é um quadro? Em que consiste um quadro? Essas perguntas não podem ser satisfeitas simplesmente olhando para uma tela em branco ou para uma tela já feita, com seus efeitos de cor, de linhas, figuras etc. Essa instância inicial leva Deleuze a constituir o conceito de diagrama, que é estendível a outras artes, como a música e quaisquer experiências com a linguagem. Primeiramente, ele atribui ao diagrama uma experimentação indefinida e ilimitada, pois não sustenta o confronto do pintor com a tela num conjunto de linhas e traços que já especificam contornos e cores; ao contrário, propõe que o encontro do pintor com a tela pode ir do caos ao germe, isto é, do caos a um delineamento ainda esboçado em que possa germinar alguma forma ou imagem. Cézanne e Paul Klee têm muito a ver com essas noções, já que esse momento de convívio com o quadro não define o que vai se atualizar, esse instante de impasse que vai se desdobrar em abismos experimentados pelo artista. É um momento de tensão, em que o caos está investido, mas também algumas linhas e cores se esboçam.

Deleuze diz que esse momento, entre outros, é aquele que tensiona as mãos e os olhos, e a pintura moderna faz-se mostrar além da condição de uma arte visual; então, essa tensão olho-mão faz passar devires abstratos. Essa experimentação é uma diagramática de sensações abismais, valendo tanto para um impressionista, um abstracionista ou um pintor de cenas figurativas. Aí, portanto, guarda-se uma primeira característica do diagrama: “uma pintura que não compreende seu próprio abismo, que não compreende um abismo, que não passa por um abismo, que não instaura sobre a tela um abismo não é uma pintura” (Deleuze, 2021, p. 95, *Pintura, El Concepto de Diagrama*). Passamos imediatamente para um segundo caráter, em que se define a predominância das mãos em vez do privilégio dado ao olho, mão cega, já que não vem controlada ou condicionada pelos olhos, entrando, por isso, numa consistência caótica, povoamento de acasos insuflados pelo caos. O que a visão propicia é o controle de coordenadas visuais, e isso é exatamente o que Cézanne indica quando diz que já não vê nada, mas esse “não ver nada” não quer dizer que nada se faça. O diagrama é, então, manual, podendo ser exclusivamente manual. Desse modo, a mão, não tendo como referência o olho, ganha, portanto, autonomia, ao impor-se ao olho.

A mão, tornando-se estranha, produz qualidades em que Worringer reconhece a linha gótica, também apelidada de setentrional. A designação gótica, para Worringer, aplica-se à arquitetura, à pintura ou a qualquer modo que caracterize uma linha liberada da visão, uma mão impulsionada por uma vontade estranha. Quando a arte está condicionada ao sistema linha-cor, ela acentua sua natureza visual; mas quando o sistema é caracteristicamente traço-mancha, tem-se aí um acento especialmente manual. Do ponto de vista técnico, o uso do cavalete deu à pintura uma caracterização visual. Faz-se aí a dominância do visual. Quando se olha o interior de uma casa, veem-se objetos mais ou menos num primeiro plano, veem-se outros mais distantes e, portanto, o cavalete se apresenta como fazendo prevalecer o visual, o ótico, a mão subordinada ao olho. Por isso, quando a mão, diagramaticamente, abre-se para as luzes e para as cores, nascem potências para a abstração, linhas que não contornam mais as coisas. É por isso que a ideia do cavalete como uma janela propicia o domínio do óptico, mas, simultaneamente, libera cores e luzes que se tornarão pregnantes como linhas abstratas. Deleuze cita, em sua aula, Henri Focillon, que escreveu um livro em que faz o elogio da mão como meio importante para a pintura, no qual ressalta a subordinação ao olho e nele diz também que, sem a rebelião da mão, não haveria novas experimentações pictóricas (Deleuze, 2021, p. 99, *Pintura, El Concepto de Diagrama*). A conectividade do cavalete com o pincel restringe a pintura à sua condição visual, restando ao pincel seguir o olho que, por sua vez, determina a mão. O pintor moderno desempenha a rebeldia das mãos. Não se pode esquecer que os impressionistas, mesmo saindo de seus ateliês, levavam seus cavaletes, os quais eram muitas vezes importunados pelo clima, pelo vento intempestivo. A arte, abandonando o cavalete, gerou situações críticas que acabaram por dar oportunidade a esponjas e trapos; situações assim fazem conjugações que levam a mudanças e efeitos na produção artística. Pollock, desterritorializando-se, usou dessa insubordinação da mão e, trazendo a tela para o chão, desfez-se de recursos visuais, inscrevendo-se por espaços lisos e linhas abstratas.

Sem o cavalete a pintura entra em outras possibilidades, como é o caso dos murais em que Mondrian faz inclusive uma intercessão com o mundo da arquitetura.

A pintura mural e a arquitetura fazem uma composição experimental bastante íntimo. Enquanto Pollock joga a tela no chão, Mondrian pelos murais caminha como expressionista ao mesmo tempo que Pollock por meio de escovas, brochas e trapos percorre por uma pintura manual. Na língua alemã a palavra *malerei* é como se chama

a pintura e *maler* designa o pintor. Esse termo *maler* vem de mácula, ou seja, mancha.

Em alemão pintor é aquele que mancha. (Deleuze, 2021, p. 102 Pintura, El Concepto de Diagrama). A conjunção traço-mancha sublinha a realidade manual da pintura, mas em francês o termo vem de pingere que é o domínio do visual. Ora, Focillon indica a questão da luta entre o olho e a mão e é este o segundo caráter do diagrama que tensiona traços-manchas e linhas-cor. Vê-se aí o desdobramento do primeiro caráter que é a tensão caos-germe, o diagrama sendo manual está liberado do olho e experimenta o caos, derroga a visão de que a mão se liberou.

Abre-se aí um terceiro caráter do diagrama, no qual não se tratam mais de nuances da luz mas sim de uma tensão interna na cor e, por isso, o cinza é portador de um duplo caráter negro-branco que constitui-se numa tensão que não mais é entre o olho e mão e agora se encontra na mão propriamente. Outro aspecto é o traço, quando este é composição manual da linha, não se comendo este extensivamente de pontos mas de gestos manuais. O traço ganha, assim, a situação de não ter uma direção constante, é a linha que muda repetidamente de direção. Algo que antes se desdobra como uma catástrofe, mas que depois se manifestará no diagrama como pintura propriamente. A tensão traço-mancha vem do movimento manual que implica uma catástrofe visual em que derrogando o olho faz nascer um terceiro olho. Acentua-se, aqui, que esse terceiro olho nasce da experimentação num diagrama manual.

Afinal, qual o papel do diagrama? A partir do diagrama desfazem-se todas as semelhanças e se pode concluir mesmo que jamais houve pintura que fosse figurativa.

É desvalorizando a semelhança que a experiência de pintar se realiza, e é o diagrama o plano sobre o qual todas as semelhanças são derrogadas, toda representação é desfeita para que venha surgir a *presença*. “Es eso lo que la pintura nos da: la imagen sin semejanza. Si buscáramos una palabra para designar <<imagen sin semejanza>>, siempre en una búsqueda de pura terminología para intentar ver adónde nos lleva, preguntaría: ¿no se trata de aquello que llamamos <<ícono>>? En efecto, el ícono no es la representación, es la presencia. Y sin embargo es imagen. Es la imagen en cuanto presencia, la presencia de la imagen.” (Deleuze, 2021, p. 106, Pintura: El Concepto de Diagrama). O diagrama constitui-se, então, na instância na qual se desfazem todas as semelhanças para produzir-se a presença da imagem. É por isto que se tem de passar pelo diagrama, pois o pintor não é mais do que um agente da diferença, distante portanto de qualquer enfraquecimento que o subordinaria a uma imitação, uma representação ou qualquer semelhança.

O diagrama se desfaz da semelhança para produzir, então, a presença da imagem. Para tanto é preciso que se passe pelo diagrama derrubando a semelhança e produzindo a imagem *presente*. O diagrama está entre os dois. Quando olhamos, estamos diante de dados visuais, mas para que surja o fato pictórico é preciso que passemos pelo diagrama que não é o dado visual, mas a possibilidade da imagem, a possibilidade do fato pictórico. Se pode ver aí mesmo uma continuidade com aquilo que a física das partículas tão sutil e realistamente compreendeu, isto é, que o ato de observar qualquer fenômeno físico impõe uma modificação na natureza das coisas, dos seus elementos e dos seus movimentos.

Michelangelo, acentua Deleuze, é desde o Renascimento aquele que afirma a imposição do fato pictórico. Não é por acaso que seja um escultor e pintor, sendo que um quadro seu nos lança imediatamente num fato pictórico, não havendo nada que possa justificar a imagem, ou seja, ela mesma como imagem conquista por si sua própria justificação. Se pode buscar definições melhores que, por exemplo, entre outras, aquela que diz que o abstrato é o oposto do figurativo. Os personagens de Michelangelo não são críveis, fazem parte do que se designou como maneirismo, no sentido do que se trata de uma “maneira”, algo que passa necessariamente pelo diagrama. O maneirismo é algo que sai do diagrama, um *amaneiramento* das atitudes, amaneiramento da própria coisa. (Deleuze, 2021, p. 107, Pintura: El Concepto de Diagrama) Assim, uma figura amaneirada artificialmente contrasta com o dado visual. São por isso os pintores que fazem o maneirismo, isto é, não pertencem necessariamente aos personagens reais, mas às imagens presentificadas no quadro. O quadro produz a imagem, a produz como fato pictórico, *um conjunto de linhas e cores que passaram por uma catástrofe do diagrama para se tornar um fato pictórico*. Produz-se aí o terceiro olho.

Há que se dizer, portanto, que o diagrama é um conceito imanente ao quadro, que acontece e se desdobra no quadro, não na mente sensível e intelectual do pintor.

Um princípio de caos próprio a um abismo faz germinar uma ordem que passa por essa diagramática de transformação, de dessemelhança, de invenção da imagem.

O quadro faz-se atravessar por uma aventura temporal, indo de uma catástrofe visual que percorre pulsações de um tempo produtivo para algo depois, isto é, o diagrama. Dessas circunstâncias a ideia do abstrato e da expressão ganham a necessidade de novas compreensões. Deleuze nos indica que o inimigo de todas as formas de expressão é a **gratuidade**, nunca o **falso**. (Deleuze, 2021, p. 108/109, Pintura:

El Concepto de Diagrama) *Quando perguntamos pra que dizer alguma coisa ou para que fazer um quadro é porque faz surgir uma sensação de que não valia a pena fazer ou dizer.*

Francis Bacon diante da obra de Pollock a veria como uma desordem total pois enxerga aí uma expansão do caos. A noção de diagrama pode ser reconhecida como um modo de cair no caos, assim nada sairia criativamente dessa condição, certamente por um excesso de cores que tornaria tudo cinza, paradoxalmente. Isto porque ao ocorrer a superposição concentrada de cores acabaria por destruir a tela e derrubaria as suas coordenadas visuais. De outro modo Cézanne aponta que um quadro se faz por planos e isto acarreta que uma pintura precisa constituir uma maneira de conjugar esses planos. Como fazê-lo é o modo mesmo de fazer a pintura se sustentar. As cores, por exemplo, precisam constituir-se por nuances, por suas vizinhanças, caso contrário entram em desequilíbrio. A superposição de cores no cinza, no acinzentado, leva a expressão a um caos, o que faz a tela ficar inteiramente tomada pelo diagrama. Estar perto do abismo é uma coisa e o que faz a qualidade do artista é saber desafiar o caos, sem nele cair.

Deleuze prevenindo que a arte passa pelas tensões mais radicais sabe que a pintura passa pelo horizonte, pela borda do caos, sem que nele despenque para germinar um tipo estético, exatamente o do expressionismo abstrato. Neste, o diagrama toma toda a tela. É Pollock por suas linhas que desafia o caos, isto é, aproxima o diagrama do caos, mas não cai no caos nem tampouco num cinza caótico. Fica também estabelecido que por outro lado se pode tensionar o diagrama com um código. Então a geometria na pintura enseja situações abstratas se tornando praticamente elementar, pois reduzindo a imagem a um código acaba por inventar o abstracionismo geométrico. Deleuze distingue três tendências de posições diagramáticas: a primeira estende-se por toda a tela, o expressionismo; uma segunda cuja tendência é trazer o diagrama dominado por códigos, o abstracionismo; e uma terceira posição diagramática não ocupa o quadro inteiramente nem o reduz ao mínimo ganhando uma voz temperada sem, no entanto, permitir caber a semelhança ou qualquer figuração; paradoxalmente, tem-se aí uma posição figural. “Nuestras tres posiciones diagramáticas serían entonces: primera, el diagrama que se extiende hasta un auténtico embrollo; segunda, el diagrama que se deja dominar o determinar por un código; tercera, el diagrama que obra en tanto que diagrama.” (Deleuze, 2021, p. 114, Pintura: El Concepto de Diagrama)

O diagrama pode ser composto, como já vimos, por traço-linha, mancha-cor, todas essas marcas diagramáticas são sem contorno. O abstracionismo, apesar do nome,

não é absolutamente abstrato por recepcionar imagens com contorno como Kandinsky e Mondrian, dois notórios abstracionistas mas povoam seus trabalhos com triângulos e quadrados. Noutro pólo, os expressionistas se dizem também abstratos por sua tendência em não aceitar imagens com contorno. As linhas e manchas do expressionismo abstrato são desprovidas de interior e exterior e não são balizadas por pontos, ao contrário são sempre exteriores aos pontos, mutantes continuamente de direções. As imagens do expressionismo abstrato se vêm ressoar na geometria de Mandelbrot. A linha *tende* a se tornar um plano, enquanto o plano tende a se tornar um volume. Esses dois elementos são, por isso mesmo, números fracionários e formam imagens entre a linha, a superfície e o volume sem nenhuma delas definirem uma natureza perfeita. Esta pintura vibra várias caotizações, sem centros, profundidades ou perspectivas. O espaço expressionista é eminentemente liso rompendo com a natureza óptica e tátil, duas qualidades estranhas ao expressionismo.

As figuras geométricas pedem, pela natureza dos contornos, uma distinção com as linhas abstratas. Kandinsky define a figura abstrata admitindo que a mesma possua contornos, pois, segundo ele, isso não determina um objeto, mas sim uma tensão. Para ele abstrato é algo em tensão e, assim, não seria o contorno que excluiria a possibilidade de uma imagem abstrata. Por isso ele evoca que um pintor é alguém que inventa um código e cada abstracionista inventa o seu segundo critérios dinâmicos, ritmos e aspectos ativos ou passivos. Mais ainda, Kandinsky comenta que ao pintor cabe também inclinações afetivas que levem à cor. Assim sendo há códigos também na pintura abstrata que devem ser considerados por suas articulações, pelas tensões entre elementos, muitas vezes. Elementos tomados em relações binárias. Deleuze sugere que o abstrato articula alguns códigos submetidos a uma experiência de diagrama. É a pintura abstrata também uma pintura de código, entendendo-se aí código pictórico não existindo senão como pintura. “Desde entonces, pintar sería inventar qué código. Un código propiamente óptico. La idea de un código óptico me parece muy profunda en la pintura abstracta.” (Deleuze, 2021, p. 127, Pintura: El Concepto de Diagrama) Ora, quando Deleuze define a emergência de códigos na pintura abstrata ele mostra que se pode subsistir apenas um dedo para realizar as escolhas visuais e a mão que se insubordinou contra os olhos volta a se subordinar ao olho, mas para garantir que a pintura passe a ter uma construção lógica com a repetição de cores, de linhas verticais e horizontais, de formas como quadrados. É preciso dizer que a mão insubordinada foi reduzida a um dedo que apoia sobre o teclado, é a mão informática. Seria o dedo

sem mão? Para ser exato reconhecem-se essas repetições de Kandinsky ou Mondrian por suas repetições lógicas de um código que trarão à tela a escolha de algumas significações, um código. Tem-se aí distinguido a pintura quando manual, quando tátil ou quando digital. Somos tácteis quando as mãos seguem os olhos; somos manuais quando as mãos não seguem os olhos; somos digitais quando os dedos se fundem com as mãos e só sobra um dedo para operar o teclado por meio de uma escolha visual cujo critério é um código. “... en Mondrian hay verdaderamente una especie de fantasia – y existen escritos teóricos de Mondrian sobre esto – de reducir todo a dos unidades binarias. Se trata entonces de una especie de código extremo horizontal y vertical. Hay múltiples declaraciones de Mondrian dentro de su extrema sobriedad, de su ascetismo espiritual: llegar a que todo se vuelva horizontal o vertical, no hay necesidad de otra cosa.” (Deleuze, 2021, p. 129, Pintura: El Concepto de Diagrama) A mão parece engolida pelo olho e convertida a uma discreta atuação digital, o espaço óptico ideal da pintura abstrata presume a extinção da mão, dizendo-a tão leve e tão bela que já não se tem mais como senti-la.

Há, todavia, além do expressionismo abstrato e do abstracionismo geométrico um expressionismo figural que nada tem a ver com a pintura figurativa, pois esse outro expressionismo não desborda o diagrama, caotizando-o mas também não se torna um código exclusivamente. Nem a mão opõe-se ao olho nem o olho reduz a mão, de tal maneira que essa mão não possua mais que um dedo. Da mão surgirá um terceiro olho e é assim que Francis Bacon se diferencia. É uma terceira via temperada, intermediária às polaridades do caos e do código. Temperado é, pois, um terceiro caminho. Fica patente a diferença entre o diagrama e o código, mas também a relação entre os mesmos. Um código digital levaria a uma convenção, um diagrama poderia decorrer de uma linguagem por semelhança. Mas François Lyotard usou uma terminologia que produz uma distinção em relação ao figurativo, e esta distinção é uma modulação que torna o próprio figurativo algo inexistente. É a modulação a eternização de uma maneira, a multiplicação irreversível, irremediável, ao ponto de termos de adjetivar o expressionismo por suas figuralidades, figuralóides, expressionismo figural. No interior do processo criativo, qualquer que ele seja, na ciência, na arte, no pensamento em geral, nos processos biológicos, supõe-se uma mudança, níveis de passagem de uma fase para outra considerando sempre o contexto desse movimento. Haverá sempre um estado ré-individual que pertence a um processo de individuação.

Qualquer coisa, qualquer ser não é possuidor de uma unidade de identidade pois isso seria peculiar apenas a um estado estável. A vida, a arte, o pensamento está sempre transbordando de uma fase para outra, de uma condição para outra. Esta transição é o que *modula* a individuação. Não há o molde de uma forma, jamais. Há sempre modulação. Simondon se dispõe a “estudar as *formas, modos e graus da individuação* a fim de recolocar o indivíduo no ser de acordo com três níveis: físico, vital, psicossocial. Em vez de supor substâncias para dar conta da individuação, tomamos os diferentes regimes de individuação como fundamento de domínios como matéria, vida, espírito, sociedade.” (Simondon, 2020, p. 27, A Individuação à Luz das Noções de Forma e de Informação)

Desde que consideramos os espaços lisos e estriados estavam em jogo a natureza do corpo, algumas qualidades transcendentais como sentir, ver, entender, representar, perceber ou mesmo lidar com aspectos lógicos que sejam necessários para a criação artística. Então foi pelo diagrama que encontramos as tensões mais reais experimentadas pelos artistas no momento de sua criação. Assim, um quadro não nasce apenas de uma deliberação e de um conjunto de habilidades que possam ser os meios de levar o artista a sua produção. O diagrama é um momento de instauração, de experimentação, de tensões as mais diversas, inevitáveis no esforço criador, e é nesses momentos em que se lida com o diagrama que as direções e dimensões de uma obra de arte vão se expandindo. A caracterização da pintura como uma arte visual é bastante frágil pois o modo encontrado para traçar uma imagem pode emergir por outros afectos. Essa tensão entre afectos muitas vezes ilustrada por órgãos como os olhos e as mãos acaba por não ser suficientemente fiel, pois os órgãos dos artistas são provisórios, temporários; nunca são definitivos os órgãos com os quais um artista exerce seus movimentos num processo concreto da criação. A luta entre as linhas, as cores, as manchas, os traços, as formas, os contornos, as nuances de um quadro coexistem simultaneamente com o corpo próprio do artista que vai se constituindo no processo mesmo de criação das imagens. O corpo deverá ser construído e, por isso, se pode reconhecer nos movimentos extensivos e intensivos do artista uma experiência de individuação de um corpo sem órgãos. Quando no período barroco as paisagens ou cenas familiares ou de trabalho eram pintadas, o corpo do artista filiava sua expressão à dominância da percepção óptica. No entanto, o corpo no meio do experimentalismo com as luzes, com os ambientes em suas luminosidades, começou por derivar conjugações afetivas tão especiais que acabaram por destituir a predominância do

óptico no ato criador. A retirada do cavalete foi um dos eventos que permitiram a percepção escapar da hegemonia do visual e, portanto, do óptico, deslizando para as situações em que a predominância do olhar passa por condições críticas. A possibilidade da cor, ela mesma, sem que seja a cor de um objeto torna-se independente e passa a ser a protagonista do contexto do quadro, e essas cores sob limites triangulares ou quadrangulares vão desdobrando situações geométricas e, mais que isso, abstraem-se de tal maneira da percepção visual que convertem a expressividade artística numa expressão geométrica, num abstracionismo geométrico. Mondrian e Paul Klee foram exemplificados exatamente porque eles levaram a arte para além da percepção visual permitindo uma enorme diferença com quaisquer inclinações para o que indica a representação. O desprendimento dos vínculos com o olho é um desprendimento do óptico e o ingresso numa exploração com variáveis geométricas verticais, diagonais, horizontais que veem acompanhadas de cores muito especiais. Esse momento exploratório das artes pictóricas é fruto de uma autonomia que as mãos já ganharam quando ocupavam o diagrama com linhas não dimensionais, com linhas direcionais, flutuantes, derivativas. As mãos que já se tornaram protagonistas no expressionismo abstrato, parecem agora saírem de cena para que se reduzam a um dígito, que numa conjunção geométrica torna a pintura predominantemente codificada ao mesmo tempo que promove a conjuração das mãos. O corpo que saiu da sua postura de observação visual para, sem cavalete, tornar as mãos a vedete da produção encontra-se, na situação do abstracionismo geométrico, reduzido das mãos para apenas um dígito. Dessa forma, o diagrama é um lugar de muitas experimentações do corpo e da mente fazendo-se criar por composições que são legítimos corpos sem órgãos. Tudo isso são tensões diagramáticas nascidas não do organismo e da consciência do artista, mas dos ilimitados agenciamentos do corpo e de semióticas que experimentam planos de composição e consistência os mais diversos. A rebeldia das mãos é, na ocasião do expressionismo abstrato, não só um salto abismal do corpo como uma nova disposição experimental de consistência das linhas, das cores, dos traços e das manchas. Tensão é o termo que indica a atmosfera por que passam as imagens, os afectos, os agenciamentos que percorrem um diagrama abstrato.

A abordagem do diagrama é, ela mesma, que trará nos tempos modernos pinturas com carácter temperado pois ao mesmo tempo que demolem as figuras sem aniquilá-las, deslizam por linhas turbilhonantes despersonalizadas e em vias de liberarem afectos inumamos. Este arrojo expressivo já teve um nome bastante adequado

até mesmo no Renascimento, o maneirismo. Então, esse apelido maneirista significa uma tal autonomia da imagem em face de todas as coisas ou personagens que a hipótese de uma pintura figurativa é absolutamente impossível pois um quadro só faz acontecer a imagem que se faz presente, então a presença num quadro é sua maneira. Aí germinam-se traços, linhas, cores, transparências. Ora, desse modo, uma figura com todo seu amaneiramento perde a sua substancialidade e torna-se uma expressividade, a qual compõe qualquer figura como figural, isto porque figural é a presença amaneirada de uma imagem em fuga. Francis Bacon com seus quadros temperados em linhas de fuga distingue-se de Pollock que expande linhas que são abismos caóticos, linhas sem contorno, tensões de manchas e cores. Sejam códigos, sejam maneiras abstratas caóticas, sejam figuras em fuga, temos nessas imagens as provas mais aberrantes da impossibilidade de uma arte figurativa. É por esse afastamento do orgânico e das formas mais conscientes da individuação subjetiva que a pintura contemporânea vai explorando suas ilimitadas criações.

Visão háptica, o espaço óptico e orgânico, a luz bizantina do século XVII

A questão dos espaços pelos quais já percorremos, com inúmeras considerações, pode também ser encontrada numa série histórica. Então vislumbraremos alguns elementos relativos ao espaço e à sua experimentação e, ainda, suas repercussões de teor estético, que, na Antiguidade egípcia e grega, já faziam encontrar distinções decisivas. Como já havíamos tratado, a arte é sempre algo que se distancia de realizar-se sob o regime da semelhança, como buscar cópias ou reproduzir por imitação. Pode-se, mesmo usando o conceito de individuação, encontrar aí imagens instáveis que são como multiplicidades moduladas, nunca prisioneiras de um molde, de um modelo. As mutações são intrínsecas à experiência estética, já vimos isso em nossas considerações sobre o abstracionismo e o expressionismo. Entretanto, como dissemos, algumas variáveis históricas são importantes para, balizando-nos empírica e historicamente, chegarmos a conceituações mais concretas. Riegl, que é um precursor de Worringer, analisa o espaço egípcio e, com isso, precipita uma radical diferença em relação ao espaço grego. Nessa avaliação da arte antiga, Riegl encontra uma ideia que definiria qualquer gesto artístico: a arte definida como um querer fazer, uma vontade artística. Riegl se pergunta o que quer o artista egípcio e conclui que é o querer extrair a essência em qualquer imagem construída. É inevitável, nesse ponto, deixar de se referir a Platão, que, em todos os seus escritos, como na *República*, explicita a existência de dois mundos: o inteligível eterno e imutável e o sensível temporal e mutante. A filosofia moderna, pós-renascentista, acentua por todos os meios o quanto o mundo verdadeiro está apartado do mundo humano. Uma fábula tornada real. Platão ainda trouxe para dentro da Grécia antiga clássica o dualismo dos mundos, fazendo com que a temporalidade do mundo sensível estivesse sempre submissa à eternidade do mundo inteligível. Esse comando das essências eternas sobre a aparência das coisas sensíveis revela um traço de Platão que deixa transparentes aspectos de grande implicação pelo modo como os egípcios trataram a essência, quase uma egiptomania.

O egípcio fazia de forma explícita uma distinção do mundo da vida ao subtrair de todas as coisas qualquer mudança, qualquer movimento ou acidente a ocorrer entre as coisas; é, com isso, que, apartando-se de todas as variações, tinha como consequência a eternidade da essência de cada indivíduo. A essência das coisas, a essência eterna, era fechada, separada, protegida, havendo sempre um contorno envolvendo esses conteúdos permanentes. Assim, a matemática e a geometria egípcias apreendiam abstratamente a essência individual de cada coisa, subtraindo-lhe, por consequência,

todo e qualquer movimento. Isola-se a essência de todos os entes movediços por um contorno; é desse modo que se revela uma vontade típica da arte egípcia. Riegl é incisivo em dizer que a arte é incompatível com a imitação da natureza e daí promove várias intervenções. “De hecho, según Riegl, puede proponerse tres cosas: o bien corregir la naturaleza, o bien espiritualizarla, o bien recrearla. El arte egipcio corrige la naturaleza extrayendo de lo fenoménico, del devenir, la esencia aislada” (Deleuze, 2021, p. 188, *Pintura: El Concepto de Diagrama*). A vontade de arte tem, sob a perspectiva egípcia, o propósito de proteger a essência imutável; isso se faz possível por meio de uma superfície plana, fazendo o espaço perder a profundidade e outras dimensões. As figuras geométricas fazem contorno, e todas as relações se encontram planificadas, aplainadas. Figura e fundo encontram-se próximos de tal modo que esse querer artístico revela-se por baixo-relevo. O fundo encontra-se no mesmo plano que a figura, tudo sem sombras, sem que uma imagem se anteponha a outra.

A dobra egípcia acontece sem espessura, achatada sobre o mesmo plano. A dobra é um dos elementos que levanta a questão da distinção com a arte grega, que, por sua vez, apresenta muitas modulações e variações. “Habría que decir, por ejemplo, que la vestimenta egipcia, cuyo borde está doblado sobre el otro, con ese pliegue aplastado, como planchado, es una vestimenta cristalina. La vestimenta, sobre el cuerpo egipcio, es como un cristal. Es una vestimenta cristal. ¿Qué habría que decir del pliegue o de la vestimenta griega? Que es una vestimenta orgánica. Hemos cambiado de legalidad. El pliegue egipcio obedece a una legalidad cristalina, el griego a una legalidad orgánica” (Deleuze, 2021, p. 191, *Pintura: El Concepto de Diagrama*). Encontra-se aí essa diferença que somente na Idade Média experimentará a mesma tensão entre dobras cristalinas e dobras orgânicas e é, então, que esse caráter orgânico ganha novas influências cristalinas. Somente no séc. XVII é que a dobra passa a ter uma realidade puramente óptica. Porém, Riegl, ao insistir na modalidade cristalina geométrica dos egípcios, traz, com isso, a importância do contorno e daquilo que isola, pois o baixo-relevo reduz as sombras, a profundidade e a superposição das figuras num mesmo plano de superfície cristalina e geométrica.

Conjura-se o mundo da mudança e, com ele, todos os volumes. A pirâmide, eminentemente uma imagem egípcia, é um avatar do baixo-relevo, pois conjura o cubo, que é corpo a produzir sombra, a produzir um exterior e um interior. O plano torna-se, então, uma imagem secreta contida na pirâmide, que, assim, conjura o cubo, pois as relações volumétricas convertem-se em

relações de superfície, em relações planimétricas. A contrapartida é que a arquitetura grega fará o movimento inverso.

“¿Qué va a ser la arquitectura griega en relación a esto? Va a ser la explosión, la liberación del cubo. Entonces, sientan cómo esto nos abre muchas cosas. [...] Ahí está: trate la naturaleza a través del cono, el cilindro y la esfera. Todo esto puesto en perspectiva” (Deleuze, 2021, p. 197, *Pintura: El Concepto de Diagrama*). Deleuze, em sua aula, diz: “En efecto, eso es el espacio egipcio. ¿Es la expresión de una voluntad de arte, como dice Riegl, o está ligado —y aquí todo está permitido, siempre se puede soñar— a ciertas condiciones a la vez de civilización y de naturaleza? ¡El desierto! ¿No es la relación del bajo-relieve con el desierto, de la pirámide con el desierto del ojo y el desierto, una relación que implica precisamente una especie de aplanamiento del espacio?” (Deleuze, 2021, p. 216, *Pintura: El Concepto de Diagrama*).

Três elementos aparecem na pintura egípcia: o fundo, a forma e o contorno geométrico cristalino. O próprio Riegl é quem nos diz que o espaço egípcio é um espaço cercado, com uma vista também cercada. Deleuze insinua um desafio à ideia de vontade de arte, dizendo que o deserto e a luz põem a vista na perspectiva do próximo, admitindo-se que o olho, no espaço egípcio, é o da visão próxima. Riegl concebe que o plano e o eu, com seu olho expectador, estão próximos. Diz que é um olho como um tato, um olho tátil. “Ustedes comprenden, el ojo tátil no es un ojo que se hace ayudar por el tacto, como cuando verifico con mis manos algo que había visto, como cuando toco un rostro, por ejemplo. No es eso. Es el ojo como tal el que se comporta como un tacto” (Deleuze, 2021, p. 221, *Pintura: El Concepto de Diagrama*). A compreensão disso não é a de um olho que vê e depois se completa com o tato, com as mãos. Não se trata disso. É o olho que funciona como um tato, havendo, por isso mesmo, uma visão óptica e uma visão háptica. Háptico é a palavra que designa tato, olho-tato. Dir-se-á, por consequência, que a vista aí não estaria no exercício óptico, que é o de uma visão distante ou relativamente distante. É a visão próxima que capta a forma e o fundo no mesmo plano. Parece, como diz Deleuze, que a pintura se dirige ao olho, mas sugere que aí se faz nascer um olho num olho, o que parece ter de se chamar de terceiro olho. Teríamos dois olhos para a visão óptica e um terceiro olho háptico. A luz pede por um olho óptico; não seria a cor que pediria por um olho háptico? Cézanne comentava que toda vez que voltava para casa, voltava com o olho vermelho, sem ver nada. Daí Deleuze indaga se não seria a cor o meio pelo qual se reconstituiria a visão

háptica dos egípcios por um meio totalmente outro. O olho háptico extrai da luz o branco e o negro e o que há de interior nessa paleta.

Em contrapartida, a própria arte grega, em que prevalece o primeiro plano, está determinada pela forma, pelos seus tempos fortes, estabelecendo preferência por certas medidas e números que caracterizariam a harmonia grega, a escultura grega. O primeiro plano caracteriza a forma da vontade grega. Entretanto, é simplório dizer que o mundo grego é o mundo da luz, pois, de direito, a luz para os gregos está subordinada ao império da forma; ela deve revelar e subordinar-se às exigências da forma. O mundo grego, definido pelo primeiro plano, é uma arte tátil-óptica.

Mas uma inversão da relação grega tornará o segundo plano, ou seja, o fundo, um elemento determinante. Essa determinação que surge e reconfigura o espaço mostra a luz e a sombra se liberando da forma. O espaço grego sofrerá uma inversão e, portanto, a forma dependerá da luz e da sombra. Surge aí, positivamente, o espaço bizantino. Com esse espaço surge o segundo plano, em que a luz e a sombra são emancipadas. Seriam os bizantinos os primeiros coloristas, quando a luz se libera da forma e encaminha a liberação das cores. “La grandeza de Bizancio desde el punto de vista de la historia del arte es inagotable, pero su acto fundamental es precisamente haber hecho surgir la figura del segundo plano en lugar de haber determinado la figura como forma sobre el primer plano. Esta vez, la luz está desencadenada, la sombra está desencadenada” (Deleuze, 2021, p. 226, Pintura: El Concepto de Diagrama). São, de fato, os bizantinos os primeiros a dominar as nuances de cor, a paleta cromática. É tão forte o caráter revolucionário dessa liberação das cores que isso ensejou, no Império Bizantino, uma perseguição política. O espaço grego entra em oposição com o espaço bizantino e, em torno do séc. XVII, a visão tátil-óptica se modifica, entrando para um espaço óptico puro, por modulação da luz, diferentemente da modulação grega de caráter orgânico.

Há, segundo Wölfflin, muitas variantes do espaço tátil-óptico, mas a ultrapassagem deste por um espaço óptico puro vai conduzir a um espaço que nos levará até Rembrandt. “Wölfflin hace análisis muy desarrollados, muy detallados. Se traspasa una visión tátil-óptica, que es todavía la de Durero o la de Leonardo. Pero ella misma implica muchas variantes. No quiero decir que sea el mismo espacio, pero desde cierto punto de vista se trata, de todas maneras, de un espacio tátil-óptico. En el siglo XVII se forma una especie de revolución cuya clave mayor será el descubrimiento de un espacio óptico puro. Descubrimiento de un espacio puro que va a culminar, por

ejemplo, con Rembrandt, pero también con otros” (Deleuze, 2021, p. 227, *Pintura: El Concepto de Diagrama*).

É no séc. XVI, entretanto, que a forma passa a estar subordinada à luz e à cor. Ora, a forma esteve contida na linha, mas passa a exceder a linha individual, e é mesmo Rafael quem faz essa linha se curvar, como se estivéssemos diante de um palco teatral; não obstante, o séc. XVII e o modo bizantino óptico primam por dar lugar ao segundo plano, ao desempenho da luz e à presença da cor.

A luz, a partir desse século, vem do fundo, o que indica que o quadro desautoriza a relevância do primeiro plano, que deixa, assim, de contar com total importância. Rubens é capaz de mostrar, em seus quadros emotivos, que os personagens ali expostos podem estar num primeiro plano, mas que estão postos aí como que saindo de um fundo. O segundo plano ganha evidência. Tem-se, desse modo, duas modulações espaciais: aquela do espaço grego repetida no séc. XVI e aquela do espaço bizantino e do séc. XVII. Haverá, assim, o primado de um primeiro plano, um primado do segundo plano e o entre-dois, que é acontecer a expressão entre o primeiro e o segundo plano. Deleuze tem preferência em chamar esse entre-dois de arte bárbara; uma espécie de desequilíbrio está sempre nascendo entre esses dois planos, com movimentos verticais que correspondem à separação dos planos. Se os egípcios eram pintores da essência, da eternidade, do estável, agora tem-se a essência afetada por acidentes ou acontecimentos (Deleuze, 2021, p. 231, *Pintura: El Concepto de Diagrama*).

O pintor constrói um espaço que nunca é apenas a reprodução de alguma coisa, mas, ao contrário, exercita-se uma modulação do espaço que são variáveis, por exemplo, como forma e fundo. Os egípcios primaram pelo espaço planificado em baixo-relevo, que acabou por constituir-se num molde, isto é, algo de natureza cristalina. Entretanto, com o espaço grego surgem distinções evidentes entre o fundo e a forma. Entre eles, entre o fundo e a forma, passará a luz, a qual não pode ser confundida com o mundo das essências. A separação da essência estável em relação ao mundo sensível é estritamente grega, invertendo-se, assim, a hipótese egípcia. O sentido da luz na Grécia demonstrava também que as essências eternas se encarnam nos fenômenos em movimento e, então, essa essência convertida ao orgânico traz consigo o fluxo dos fenômenos. Platão, de fato, não se identifica pelo mundo das ideias, mas pela participação (*metexis*), ou seja, o fluxo mundano se faz também por essências orgânicas que participam das Ideias. Modula-se, assim, o espaço, que se constitui por

uma ressonância dos gregos no espaço renascentista. Essa ressonância, que se faz por planos distintos, é inteiramente incompatível com os espaços egípcios, mas, outrossim, para além dos gregos, uma nova ordem espacial se prepara e é designável como bizantina, na qual um espaço converte-se a uma ótica pura pelas modulações da luz. Passamos, então, para um espaço volumétrico, não mais egípciaamente planimétrico. O cubo grego confrontou-se com a pirâmide; o espaço egípcio cristalino e geométrico, sob o mesmo plano, distingue-se daquele que, entre os gregos, fazia o primeiro plano presidido por uma forma. Nesse caso, a forma impunha um espaço orgânico, não mais cristalino, uma linha de contorno orgânico. A essência, antes individual, torna-se orgânica e coletiva, e a Grécia adota o orgânico, o *organon*, como queria Aristóteles; e, portanto, o organismo apresenta-se não mais como unidade absoluta, mas passa a ser unidade de uma diversidade. O organismo, nesse momento, é a unidade de partes diferenciadas. Triunfa o orgânico (Deleuze, 2021, p. 239, *Pintura: El Concepto de Diagrama*).

Worringer define o mundo clássico como um grande mundo orgânico, e isso coloca o problema quanto às cores, as cores dos organismos; daí surge uma questão técnica que envolve o terroso, o sépia e o cinza. A pintura, lá pelo séc. XVI e XVII, traz a cor da carne do nosso corpo como uma busca muito especial. Cézanne, assim como Manet, explora o terroso impressionista, e Goethe aventa que as cores elementares vêm de seres como os pássaros. A palidez do homem branco ocidental contrasta com as cores dos peixes e dos pássaros. É nessa exploração abundante de possibilidades que a arte grega muda para uma arte bizantina e o espaço óptico torna-se puro, o que faz o plano secundário, vindo do fundo, tornar a forma indefinida. Vermeer, holandês, faz um primeiro plano sombreado e a luz vindo do fundo escuro de onde brota; estaríamos aí na epifania da luz. “Pero la forma siempre va a surgir del fondo, ya no se determina por el primer plano, está como impulsada por el fondo. Es una manifestación. Es una epifanía” (Deleuze, 2021, p. 249, *Pintura: El Concepto de Diagrama*). A variação que vem de Husserl pode indicar que o ser do fenômeno é o fenômeno do ser, ou que o ser do aparecer é o aparecer do ser. Nesse sentido, o verbo ser muda seu valor: nada é pela forma que se tem, mas pela potência que se exerce. Não é pelo contorno de seu limite, mas, ultrapassando-se o limite como um contorno, passa-se a compreender que o limite vai até o extremo da potência que se exerce. É aí que está a descoberta da

luz. Negar um contorno em benefício de um novo limite, em que se descobre o espaço óptico puro, em contrapartida ao espaço tátil-óptico greco-renascentista.

Os pintores da luz alcançarão, por seu intermédio, a cor, e reciprocamente os coloristas alcançarão a luz, mas o farão por intermédio da cor e pela cor. É nesse contexto que Cézanne teria alcançado a luz e todas as suas relações de luzes e sombras através das relações de cor, pois as cores têm nelas mesmas uma qualidade luminosa. Enquanto a modulação da luz se dá pelo jogo do claro-escuro e surgindo do fundo, a modulação da cor, sobretudo em aquarela, obtém a imagem pintada por justaposição de manchas coloridas. Isso é bastante presente em Cézanne. “Un método asombroso que consiste en sustituir el contorno táctil y el modelo óptico del claroscuro por una tercera cosa que es precisamente lo que Cézanne llamará <<modular el color>>” (Deleuze, 2021, p. 258, Pintura: El Concepto de Diagrama). Há que acentuar que a modulação da cor tem o seu próprio espaço, e uma sequência de cores é algo que se torna determinante para a pintura, sobretudo para pintar um corpo. Delacroix chamará essa técnica de *plumeado*, que é uma sequência de linhas com efeitos de sombreados. Então, o impressionismo começa com essas linhas sombreadas de Delacroix, com cores terrosas, que vão sendo entrecortadas por tons puros, e essa alternância justaposta, como uma cor verde e outra rosa, produz efeitos até então inéditos. É de tal maneira diferenciada essa técnica que Delacroix, ao mesmo tempo em que foi muito admirado, foi bastante questionado. Entretanto, os impressionistas descobriram Delacroix por suas sequências coloridas e também por outras; com isso, começaram a distinguir Delacroix e, logo em seguida, a se distinguir dele. Romperam com as cores terrosas e se afastaram da técnica do *plumeado*, das linhas sequenciais em sombreado; não obstante, fizeram o impressionismo descender daí. Os impressionistas abandonam o lineamento *plumeado* por pequenas vírgulas, a vírgula impressionista. Sem dúvida, essa conhecida vírgula vai propiciar Van Gogh, mas será transformada em um ponto, em pontos. Os impressionistas parecem ter eliminado a cor terrosa de suas paletas, lembrando que Delacroix partia do terroso, que era, de certo modo, confirmado pelo procedimento *plumeado*, por ele povoado de vida com cores mais originárias. “Ellos pintan por pequeñas comas. El plumeado de Delacroix devino coma impresionista. Y si lo pensamos, la coma es unacosa muy extraña. En el momento del primer impresionismo es muy ambigua. Esta famosa coma va a engendrar enseguida, en Van Gogh, algo que ya ni siquiera puede llamarse una coma: va a ser transformada en un punto” (Deleuze, 2021, p. 260, Pintura: El Concepto de Diagrama). O colorismo pertence também a

outros mundos precedentes, que vão do geometrismo egípcio à arte orgânica grega, mas também ao espectro de luz barroco. Bizâncio teria inventado o colorismo ao mesmo tempo que liberou a luz, havendo, pois, nele uma dupla modulação, a da luz e a da cor. O séc. XVII acumula o regime da cor e o da luz simultaneamente. Pode-se, então, afirmar que o regime da cor estava presente em outras épocas, mas não se pode dizer que a modulação colorista foi a predominante; só há essa modulação da cor depois do séc. XVII. Então, há regime de cor antes que haja o espaço estritamente colorista.

Deleuze, numa intervenção, diz que as exigências de um novo regime de cor desdobram um espaço com uma modulação correspondente. No impressionismo, as relações de cor determinam um novo espaço. Se no Renascimento e no séc. XVII o fundo e as matrizes de luz e sombra têm a função de estabelecer o jogo das cores, no impressionismo isso não se dá assim, pois a vírgula e o ponto é que vão recolocar o esboço e o próprio trabalho. Como o espaço é concebido como uma rede de relações de pontos, as próprias relações entre as coisas vêm para o primeiro plano. Essas relações podem ser periféricas por suas proximidades ou podem ser diametrais por sua oposição. Seja por vírgulas ou pontos, os impressionistas se servem dessas duas relações, as periféricas e as diametrais. Quando as cores contrastam, ocorrem oposições diametrais; quando são analógicas, vai-se por um caminho periférico, como estando num círculo cromático (Deleuze, 2021, p. 288, *Pintura: El Concepto de Diagrama*). Cézanne opera sob essas duas modalidades. O jogo das cores periféricas e contrastantes acaba por se integrar.

Em contrapartida, a justaposição de pontos define uma mistura óptica, mistura essa constituída pelo olho. Ao se justaporem pontos vermelhos e verdes, o olho os mistura e produz um cinza. Entretanto, ao desenhar um pequeno ponto vermelho a uma certa distância de um outro ponto verde, opera-se uma degradação entre o verde e o vermelho e do vermelho sobre o verde. Essa degradação pode ser o claro-escuro, mas pode ser, evidentemente, em cor. Haverá aí uma degradação tonal do espectro, não menos que uma degradação de claro-escuro. O espaço colorista se define ao se privilegiar contrastes por oposições diametrais, apesar de constituir caminhos periféricos da cor. Haverá pintores que se organizam por oposições diametrais. É no impressionismo e no neoimpressionismo que a maneira pontilhista faz do modo de proceder perifericamente um artifício expressivo. “Cuando se opera como el impresionismo —y hemos visto por qué operaban así— con pequeña unidad colorante —pequeño punto o pequeña coma—, cuando se trata de pequeñas unidades colorantes

y ya no de tiempos, en rigor pueden yuxtaponer dos manchas, una roja y una verde. No pueden yuxtaponer dos puntos, puesto que la yuxtaposición de pequeña unidad es precisamente la definición de mezcla óptica, distinguiéndose de la mezcla química. Es decir, es el ojo el que hace la mezcla. Si yuxtaponen pequeños puntos rojos y pequeños puntos verdes, el ojo hace de ellos mezcla óptica, produce un gris” (Deleuze, 2021, p. 288, *Pintura: El Concepto de Diagrama*).

Cézanne, por outro lado, usa da coexistência dos dois métodos. Sob um aspecto, Cézanne usa o método iluminista do claro-escuro, mas também sistematiza os tons. Isso consiste em suprimir a importância da luz, não dar nenhuma importância à luz, modelando tudo pela cor. A cor, diferentemente de Pissarro, não será sequenciada por pontos, mas por manchas, mesmo que manchas reduzidas. Certamente Cézanne está próximo de Pissarro ao compreender que, quanto à cor, se trata da passagem de um tom a outro. Há que encontrar o tom justo nessa busca das passagens. Parece que, nessa circunstância, Cézanne teria sido excessivo com Gauguin ao dizer que ele não compreendeu o valor da passagem, do tom justo, justo o tom. Isto é, a passagem de um tom a outro pela ordem do espectro. “Es Cézanne quien lanza: <<Se trata del pasaje de un tono a otro>>” (Deleuze, 2021, p. 291, *Pintura: El Concepto de Diagrama, apud*). Aí se veem duas maneiras do espaço quanto à cor, a periférica e a diametral, mas também essa sutileza da passagem espectral e o encontro do tom justo, que está em Pissarro, Cézanne e certamente em Gauguin.

Desse modo, podemos encontrar dois grandes valores definindo a questão dos espaços. Primeiramente, a questão do ponto, das pequenas unidades progredindo expansivamente, tanto pequenas manchas como pequenos pontos. Uma questão lateralmente se faz presente: aquela da estrutura, da sequência colorida e das oposições. Tais pequenas unidades comprometem a forma singular do objeto em função de uma multidão de pontos. É em função dessas questões que se vão fundar as condições de um espaço expressionista. Cézanne pode não gostar de Seurat, mas não seria tão impiedoso quanto Gauguin, que chegava mesmo a fazer ironias com o pontilhismo. Era, então, necessária a criação de um novo espaço, um novo emprego da cor, o que os levaria para além do impressionismo. Vão tentar salvar a arquitetura com suas forças e reconstituir o volume singular das coisas. A solução vai ganhar algumas direções. Uma dessas direções pós-impressionistas restaurará a arquitetura por e com a cor, uma cor estrutural.

A modernidade ganha outra prospecção: a cor lisa posta em plano, o monocromatismo colocado em plano sobre a tela. Isso nada tem a ver com retorno ao Renascimento. Trata-se da cor estrutural, diferentemente do Renascimento, o qual assegurava a estrutura por linhas coletivas. Se Cézanne acentuava a questão da passagem cromática, Gauguin acentuava o aspecto da cor e da estrutura. O monocromático é estrutura simples e uniforme. A cor torna-se estrutura, é paritária à estrutura. Os americanos se dizem expressionistas abstratos, pois, com uma cor, não configuram uma coisa, apenas uma estrutura, uma estrutura completa que se distingue de outros campos por outras cores. Uma faixa vermelha e uma mancha ou faixa azul.

Matizar essa cor lisa monocromática deixa tão somente aparecerem valores ou nuances. Estruturas e faixas, cores lisas e cintas, constituem um monocromatismo, ou uma cor lisa constituída como estrutura. As saturações monocromáticas introduzem estruturas. Isso se distingue em muito da complementaridade das cores, pois não há mais tempo para essas relações complementares, sugere Deleuze. Insistir nessas relações impressionistas dos espaços de cor não perdeu sua vitalidade, desde que não queiramos repeti-las, mas sim buscar ir por outros lados. Não se trata mais de relações cromáticas, mas de saturação das cores.

Desde sempre estamos anunciando elementos que se ligam aos modos e às relações dos espaços. Dizer baixo-relevo, ou dizer primeiro plano, segundo plano; presenciar contornos orgânicos, linhas aberrantes que derivam; encontrarmo-nos com as luzes, com o claro-escuro, com as sombras; com cores que se separam das coisas e se tornam uma colorística; lidarmos com geometrias ou com linhas que, avulsamente, fogem em direções inauditas; depararmo-nos com caóticos e caóides; vivenciarmos o háptico, o óptico, o orgânico; todas essas experiências são modos ou relações, moldagens ou modulações dos espaços que se distribuem lisos ou estriados. Tudo isso nos envolve com a questão preciosa de experimentarmos espaços; criá-los é um desenvolvimento do qual participam não só as imagens que resultam dessas composições, mas que diz também sobre a criação dos corpos — não só dos objetos de arte, como também dos próprios artistas. Essas sequências que desenvolvemos têm muito a ver com situações ou oportunidades históricas, mas instigam para que nos ponhamos a compreender o quanto os nossos corpos, em todos os seus afectos individuais ou coletivos, estão diretamente comprometidos e, mais ainda, como nossas subjetividades e linguagens experimentam limites que nos ensinam, por muitos movimentos e mutações, o quanto nossas percepções, nossas sensibilidades tácteis,

nosso olhar distante ou próximo, tudo isso se encontra envolvido com essa missão de criar, desenvolver e aprender a ver, olhar e perceber. Essas implicações do corpo e do espaço acarretam outras relações que fazem com que as questões das artes estejam em permanente transformação de conteúdos e expressões. A história das artes testemunha todos esses movimentos e mutações e todas as transformações que, muitas vezes, trazem atenção apenas para aquilo que é especificamente a imagem, quando a imagem é apenas uma resultante desse encontro surgido exatamente das tensões do corpo, do movimento e da expressividade do espaço.

A importância que o Egito empresta à arte, por sua vez, já revela o quanto algumas variáveis insuspeitas, como a eternidade e o tempo, nessa sociedade, são tratadas e ressaltadas. O baixo-relevo planifica a vida, com todas as suas vicissitudes, no mesmo plano que qualidades eternas, qualidades divinas. Há nesse baixo-relevo uma intercessão entre durações metafísicas eternas, o mundo dos deuses, que se alinha com o mundo dos mortais, dos humanos. Essa representação pretende, desse modo, pôr os homens e os deuses numa isonomia, numa isotopia. É esse mesmo o papel do baixo-relevo.

Em contrapartida, os gregos, ao destacarem a volumetria do primeiro plano, seja nas esculturas, seja nas pinturas e afrescos, indicam já uma quebra, um afastamento do baixo-relevo, gerando, assim, uma perspectiva em que menos a eternidade e mais o orgânico passa a ter uma ênfase determinante. O grego é o grande artista da forma, pois, ao destacar o corpo dos seus personagens e colocá-lo sob os olhos de quem os aprecia, faz a arte mudar de teor. Essa atitude desfez aquela hegemonia do eterno egípcio para, assim, entrarmos num plano de movimento e duração. A arte grega entendia que a essência egípcia devia coexistir com a dinâmica do movimento, e é daí que vem a relevância da forma, desde que esta seja atravessada por uma temporalidade. Se os egípcios negavam a sombra, é porque enfatizavam a eternidade; essa vontade de arte egípcia é ultrapassada pelas modulações e variáveis que o grego, então, buscava. No corpo egípcio, a vestimenta é como um cristal na superfície, contrastando com o grego, cujas vestimentas, curvas ou dobras, fazem-se orgânicas. Riegl vê no baixo-relevo reduzido às sombras o modo pelo qual imediatamente a superfície egípcia se mostra geométrica, uma geometria que, ao reduzir os espaços e os elementos espaciais, sintetiza-os num único plano. Enquanto os egípcios optam pelo aplainamento do espaço, os gregos fazem a arte tender para formas cúbicas que, ao contrário, criam volumes em vez de aplainar.

Como já prevenimos, nessa arte egípcia o olho funciona como um tacto; o olhar torna-se tátil, isto é, uma visão háptica que designa exatamente um olho tátil que exercita uma experiência muito próxima. Reversivamente, o grego traz essas artes plásticas para um regime óptico que faz a visão experimentar as formas de um ponto relativamente distante. Se a visão próxima achata a forma e o fundo, é nessa condição háptica que surge um terceiro olho, em contraste com o olho óptico.

É nesse deslocamento que os pintores coloristas da modernidade, Cézanne, por exemplo, reconstituíram a visão háptica de uma maneira inteiramente diversa daquela egípcia. Esse olho háptico moderno extrairia da luz a essência da cor, o que o tornava indiferente ou mesmo inacessível aos estados de coisas. Fixavam-se, dessa maneira, no valor da cor. Mas os gregos sofrerão também uma inversão, pois a forma que eles exaltavam passará a depender da luz e da sombra, e desse deslocamento da forma dependente da luz constitui-se o espaço bizantino. Esse espaço faz surgir um segundo plano em que a luz e a sombra são emancipadas. Aliás, é dessa circunstância emancipatória da luz e da sombra que os primeiros coloristas são bizantinos, isto é, a importância da cor decorre da importância que passa a ser dada à luz. Bizâncio faz a modulação da luz, enquanto o grego faz a modulação do orgânico e, assim, a passagem da forma para o protagonismo da luz abre-nos para um espaço óptico puro.

Haverá aí, entretanto, algo que Deleuze chamou de arte bárbara, que é essa que fica entre a forma e a luz, o entre-dois dos planos que nos leva a um outro exercício das artes plásticas. O pintor experimenta e nos transmite um outro espaço, novas aberturas, outras ampliações, um outro mundo que já não é mais o grego e no qual o espaço não é mais o do primeiro plano. A experiência com o espaço vai como que descamando outros horizontes, outras linhas. Do orgânico vamos entrando num abstracionismo, e a conquista da cor é um momento de passagem em que nos afastamos do orgânico para nos aproximarmos de cores inumanas, aquelas dos peixes e dos pássaros. Há aí pintores que chegam à luz pela cor e, reciprocamente, encontram-se coloristas que o fazem por intermédio apenas da cor, como é o caso de Cézanne, que encontra na cor e pela cor a qualidade da luz. Essa direção que a luz nos abriu deu-nos o mundo da cor, que, de fato, faz-se protagonista a partir do século XVII. Desde esses tempos estamos atravessando luminosidades para conhecer a variação das cores, e daí muitas misturas e contrastes entre as cores levam-nos a percorrer a experimentação impressionista e neoimpressionista. Percorremos as nuances dessas cores por meio de pontos e manchas, que são técnicas, entre outras, para fazer a passagem de um tom a outro, e é aí que se

encontram artistas como Pissarro, Cézanne e Gauguin. Enquanto os egípcios abjuravam as sombras, os bizantinos fizeram delas um suporte de luz e cor. As cores ganham sua emancipação.

O diagrama na pintura moderna e a experiência de Francis Bacon

Já frequentamos muitas das variações que a pintura faz em torno da luz e das cores e em nossos tempos modernos presenciamos como vamos das paisagens ao retrato, como Van Gogh, Gauguin, Cézanne desenvolvem casos dessa natureza. Os estudos da cor nos levam de volta ao retrato, mas lateralmente as cores e as suas tonalidades mostram cores em oposições, sejam elas cores vivas, sejam tons que rompem com a tonalidade da carne humana. As cores de Van Gogh mostram-se muitas vezes por valores arbitrários e, então, os espaços da cor não se limitam ao contraste e enveredam por diferenças e distâncias que fazem variáveis ilimitadamente. Por um aspecto a cor alcança uma qualidade estrutural e até monocromática, mas são as cores misturadas que levam aos tons da carne. Essas variações constituem-se no que já havíamos dito que são modulações, que não são propriamente cores definidas, mas cores a serem descobertas, experimentadas, inventadas no ato da pintura, nascem de uma prática, de uma ética, têm uma natureza afetiva. “Encontrar” as cores, traz ao pintor uma especial alegria desse encontro. A cor é descoberta na sua singularidade e o pintor busca esses afectos singulares nascidos de uma seletividade vinda do movimento do trabalho de pintar. Deleuze chega mesmo a comparar o encontro de uma cor com a alegria ativa sugerida por Spinoza quando o mesmo insiste em passar das paixões para ações. (Deleuze, 2021, p. 307, Pintura: El Concepto de Diagrama)

É nesta crescente de encontros povoados de alegria e de descobertas de expressionismos figurais que nos encontramos diante de tons absolutamente singulares. Gilles Deleuze vai constituir uma lógica das sensações que se expande em cromatismos especiais, lógica esta que ascende ao ponto culminante de sensações colorantes. Bacon experencia suas Figuras isolando-as e oferecendo-nos figurações puras pois eleva cores, manchas e contornos à condição figural de modo distintíssimo em relação, por exemplo, a Goya e Velasquez. Bacon cria por conjuração da representação como de qualquer narração, ou qualquer ilustração. Uma Figura em Bacon rompe a representação e a narração e mesmo quando produz trípticos as figuras ali integradas não contam qualquer história, todas essas figuras estão salvaguardadas, isoladas de qualquer narrativa. “Bacon diz com frequência: para conjurar o caráter *figurativo*, *ilustrativo*, *narrativo* que a Figura necessariamente teria, se não estivesse isolada. A pintura não tem nem modelo a representar, nem história a contar.” (Deleuze, 2007, p. 12, Francis Bacon: Lógica da Sensação).

Envolta num contorno a Figura não participará de uma paisagem, nem estará sobre um fundo de onde viria como uma forma. Nessa expressividade não há profundidade, há apenas superfícies planas, há *aplats* que terão papel estruturante. *A Figura distinta de qualquer condição figurativa caracteriza algo da pintura moderna*, mas que se mostra também possível nos quadros feitos sob intenção do cristianismo, isto porque os quadros com espírito religioso tiravam de Deus qualquer atributo que não fosse o da transcendência. Em Bacon, a Figura para aparecer como um acontecimento encontra-se num limite comum a uma superfície plana. Assim, o corpo em movimento é a Figura ou o acontecimento. O corpo devém, escapa, e o faz por todos os modos e espaços, escapa por um espasmo, por um ralo, como aquele corpo que foge por um dos seus órgãos como se fosse um ralo, passando por um buraco para se juntar a uma matéria, uma superfície plana. “O problema agora não é mais o lugar, mas o acontecimento. Se há esforço, e esforço intenso, não é um esforço extraordinário, como se significasse de uma empreitada para além das forças do corpo e sobre um objeto distinto. O corpo se esforça, ou espera escapar. Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta escapar por...” (Deleuze, 2007, p. 23, Francis Bacon: *Lógica da Sensação*)

Deleuze neste mesmo livro se refere a Burroughs quando fala que o corpo se contrai na direção do próprio queixo e, por este, tenta sair do corpo. Esse modo de escapar não é como em Lewis Carroll que escapa por uma superfície que reflete, um espelho, mas o espelho de Bacon é negro, e, além disso, não há o atrás mas o dentro do espelho e assim o corpo se afila, se estica, se achata por um buraco. Porque distinguimos um espelho-superfície que possui seu atrás e um espelho negro cuja matéria faz a Figura deformar, esticar, dilatar. Tem-se a Figura não mais como um corpo isolado, mas como um corpo deformado que escapa. A Figura é, então, não mais um rosto, uma rostidade, um traço, mas um corpo que se isola ou deforma. Seus retratos são cabeças, não são rostos. Bacon desfaz o rosto para fazer surgir uma cabeça. Não se trata mais da superfície de uma imagem, mas de um corpo nos limiares de um buraco-negro. O incrível aqui é que esta cabeça é o sopro vital do homem, seu espírito animal, seu espírito de corpo. Os retratos de Bacon fazem descobrir a cabeça que estava sob o rosto. Quanto a esse espírito que um corpo abriga pode ser exprimido na imagem de uma sombra que escapa de um corpo na forma de um animal que abrigávamos. Traça-se, assim, de uma zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal, devires que

exprimem multiplicidades, nunca identidades. (Deleuze, 2007, p.29, Francis Bacon: Lógica da Sensação)

É preciso compreender que essa indiscernibilidade é *já* o corpo. O corpo como carne. E este corpo deformado, esticado, dilacerado, contorcido constitui-se numa tensão entre a carne e os ossos. A vianda. O corpo não é uma estrutura, mas um confronto entre a carne e os ossos, a carne descendo dos ossos como a carne da gengiva que desce para os dentes. Deleuze sugere a proximidade entre Bacon e Kafka por fazerem da coluna vertebral uma espada sob a pele, introduzida no corpo. A vianda apresenta-se, pois, como a zona comum entre o homem e o animal. “Só nos açougues Bacon é um pintor religioso” (Deleuze, 2007, p. 31, Francis Bacon: Lógica da Sensação) Nesse caminho o pintor é um açougueiro e o açougue como uma igreja, e a vianda o crucificado. “Se eu vou a um açougue, sempre acho surpreendente não estar lá, no lugar do animal...” (Deleuze, 2007, p. 32, Francis Bacon: Lógica da Sensação. APUD Moritz) O devir animal do homem se exprime pela vianda que é o corpo tentando escapar para se juntar à matéria informe. Nos quadros de Bacon, a Figura tende a se dissolver na matéria se juntando à superfície plana. Há que frisar que o devir animal é uma etapa do devir imperceptível em que essa Figura desaparece. Um corpo escapa pela boca que grita, como escapa como saindo por uma artéria. Bacon pinta corpos em dissipação como o sorriso do gato de Lewis Carroll que persiste depois que o animal desaparece. O corpo em sua profundidade volumétrica vem à tona espalhando-se em superfície e por uma abertura rasgada na carne faz-se uma boca por onde um grito passa.

Assim, seja no corpo da vianda como em Bacon, Cézanne faz a sensação do corpo ser expressa por uma maçã. Na sensação e pela sensação experimenta-se o corpo. Cézanne não aceita que a luz e a cor possam ser descarnadas pois a sensação está no corpo da maçã, por exemplo, e não no ar ou na luz simplesmente. Ao olhar um quadro não se vê um objeto representado, mas o próprio corpo experimentado como sensação. Pintar a sensação não é o mesmo que pintar uma impressão, por isso, diz-se que Cézanne pinta com o corpo da maçã, o maçanESCO da maçã, ultrapassa-se assim qualquer representação além do que a sensação jamais cai na condição de uma narração. A sensação é o agente de todas as transformações do corpo e neste sentido Bacon é cezanneano, muito mais do que um mero discípulo. A forma expressa nasce de uma sensação, o que é o contrário de uma forma referida a um objeto que ela deveria representar. A Figura é o que se transmite diretamente evitando uma história a ser contada ou narrada. Pela sensação estamos diretamente conectados ao corpo, nunca a

sistemas perceptivos, representativos. Reconhece-se, pois, uma Figura por ela ser uma transmissão direta de uma sensação, jamais referida a um objeto que se tornaria, assim, figurativo ou ilustrativo. “Bacon se põe problemas sobre a manifestação inevitável, de uma figuração prática, quando a Figura afirma sua intenção de romper com o figurativo.” Mais adiante Deleuze lembra o que Bacon disse: “Quando ele pinta o Papa que grita não há nada que cause o horror, e a cortina diante do Papa não é apenas uma maneira de isolá-lo, de subtraí-lo aos olhares, é muito mais a maneira pela qual ele mesmo nada vê e grita diante do invisível: neutralizado, o horror é multiplicado pois é consequência do grito, e não o contrário.” Bacon não deseja que nada seja sensacional pois seria figurativo, pintar a sensação é pintar apenas o grito sem nada que provoque o horror. Constitui-se aí um grito histérico, grito sem objeto, é do grito que vem o horror e não o horror a causa do grito. Tudo isso faz ressonância com Artaud quando compreende a crueldade por não vir de uma representação, mas, ao contrário, nascer de uma sensação.

Os movimentos expressos em Bacon como nas Figuras giratórias acontecem intensa e violentamente, movimentos no mesmo lugar em forma de espasmos, não é, então, o movimento que explica o giro; o sentido de um espasmo como contrações do corpo, como sensações do corpo é que o explica. É o *pathos* da sensação que faz acontecer movimentos: olhos arregalados, pupilas dilatadas, alargamentos da boca ou da pele não fazem representações, fazem o *pático* da sensação. Não é uma lógica dos sentidos, é o ritmo das sensações, uma lógica das sensações. O mundo se fechando sobre o corpo resulta num corpo que se abre para o mundo, aí dá-se um ritmo e uma lógica própria das sensações. A potência do ritmo aparece como pintura quando se apropria da visão. Cézanne e Bacon, aos seus modos, dão ritmos vitais à sensação visual. Novamente um corpo intensivo traça limiares, não por órgãos, mas por sensações qualitativas que se exprimem por variações vibracionais. Eis que já dissemos que o organismo aprisiona a vida, e a sensação ao atingir o corpo atinge o organismo exatamente onde acontecem espasmos, rompe-se o orgânico. A Figura, portanto, é um corpo sem órgãos, tudo em proveito do corpo, que é carne e nervo, ondas e forças e, conseqüentemente, a exclusão da representação. Deleuze lembra que “Bacon se aproxima de Artaud em muitos pontos: a Figura é o corpo sem órgãos; [...] o corpo sem órgãos é carne e nervo [...]”. (Deleuze, 2007, p. 52, Francis Bacon: Lógica da Sensação)

O expressionismo de Bacon percorre sensações vindas de forças exteriores, a onda que percorre o corpo faz o órgão harmonizar-se com ela. Nesse momento dá-se

uma presença temporária de órgãos, mas note-se que são órgãos sem constância e fora de suas funções. Deleuze diz que aí se introduz o tempo pois o corpo ganha um cromatismo. “Pôr o tempo na Figura, é a força dos corpos em Bacon: o largo dorso do homem como variação” Os órgãos, assim, são polivalentes, temporários, transitórios.

O corpo ganha realidade histórica pois é feito de contraturas e paralisias, anestésias e hiperestésias, ondas nervosas além de precipitação e antecipação de ondas, e além disso, o órgão se faz transitório em face das forças que se exercem no corpo. O histórico constitui-se num “sonâmbulo em estado de vigília, um ‘Vigilâmbulo’”. (Deleuze, 2007, p. 56, Francis Bacon: Lógica da Sensação) O corpo é feito de órgãos transitórios sob os órgãos fixos, o que leva esses históricos a não se verem nos espelhos. Deleuze chega a dizer que qualquer psicose comporta uma postura histórica, uma experiência de ver-se ausente no corpo que vê, na cabeça que vê. (Deleuze, 2007, p. 56, Francis Bacon: Lógica da Sensação) Bacon experimenta os corpos escapando do organismo, corpos em contraturas e paralisias num passeio de ‘vigilâmbulo’. Bacon vê corpos escapando pelo buraco da pia ou pela ponta de um guarda-chuva. Um corpo sem órgãos sob o organismo, órgãos transitórios sob o orgânico. É esse corpo, além do rosto, que insiste com um grito sob o organismo, órgãos transitórios sob órgãos fixos e qualificados. A pintura desse jeito vai além da representação, salta a partir do sistema nervoso, apreende as sensações, dá à histeria sua aliança com a arte. Isso não quer dizer que o pintor seja um histórico, mas que a pintura não trata o olho como um órgão fixo, libera-o de ser uma parte de um organismo, torna-o polivalente. Pode haver olhos por todos os lados, a onipresença dos olhos são um modo de distanciar-se do orgânico, fazerem-se polivalentes, polívocos. Bacon ao pintar Inocência X, um *d’après* de Velásquez, faz do Papa alguém que grita, uma postura histórica não mais figurativa. Tira-se o corpo de uma inércia orgânica dando a este corpo uma potência de espírito. A pintura, desse modo, abre-se para uma natureza clínica da histeria, tanto quanto a esquizofrenia se compõe com a natureza clínica da música.

Anteriormente já tratamos do diagrama e, no ponto em que nos encontramos, em que características históricas mostram-se na pintura, novamente o diagrama é trazido à questão. Chegamos à pintura antes mesmo de pintar em movimentos que precedem os traços mais definitivos, o exercício criativo impõe-se por esboços. Tem-se aí uma preparação em que o pintor se precipita na tela antes da pintura, tornando o ato concreto de pintar, algo que só virá em seguida. Os pintores fazem marcas ao acaso, limpam e esfregam algumas zonas na tela e chegam, ainda, a jogar a tinta sob várias

inclinações e velocidades. O diagrama muda frequentemente as unidades de medida levando os elementos a irem de valores micrométricos a valores cósmicos.

Esses traços e marcas, involuntários e livres expressam-se não representativos, não ilustrativos, não-narrativos ou significativos. Deleuze os vê como traços assignificantes, traços de sensação. “E são sobretudo traços manuais. É nesse momento que o pintor opera com pano, vassoura, escova ou esponja; é quando joga a tinta com a mão.” (Deleuze, p. 103, Francis Bacon: Lógica da Sensação). Nesse instante da explicitação da pintura a mão se encontra desligada das forças fundadas na visão. Constitui-se uma expressividade cega. Quando o quadro se desdobra ópticamente a tendência é tornar-se figurativo, mas quando a mão se infiltra há surgimento de elementos caóticos. O diagrama, assim, se compõe de traços assignificantes e são por estes que vêm as potências da Figura. “O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo.” Mais adiante Deleuze consigna: “O diagrama termina o trabalho preparatório e começa o ato de pintar.” (Deleuze, p. 104, Francis Bacon: Lógica da Sensação). Esse balanço do caos-germe traz a desorientação como também oportunidades e abismos, nesta tensão faz acontecer o ritmo. Paul Klee fazia, por sua vez, o ponto cinza como a dimensão para essas experiências insólitas. Exatamente, é por essa experiência diagramática entre a catástrofe e o afastamento da catástrofe que se distinguem os caminhos modernos da pintura.

A abstração é uma das situações que nos afasta do caos fazendo-nos descobrir novo espaço óptico. Não subordinado aos efeitos manuais. Há nesse espaço abstrato que se distancia da representação clássica uma saída daquela espontaneidade diagramática para, então, ingressar numa codificação. Kandinsky urdiu várias marcas como o vertical que exprime atividade e o horizontal que exprime inércia, codificando, assim, esse abismo caótico e planejando um espaço óptico de horizontais e verticais. Mas um outro caminho vai se expandindo no quadro numa direção que é oposta a essa codificação, o caos vai invadindo a tela e fazendo do quadro, um mero diagrama de traços e manchas absolutamente não representativas ou ilustrativas. Nem as manchas, nem as cores, nem as linhas delimitam ou fazem contorno, a distinção interior-exterior desaparece. Aí está o expressionismo abstrato que pinta e traça o *entre* das coisas, sem contorno dá à pintura uma expressividade caótica.

Muitas zonas dos quadros de Turner são portadoras dessas características expressionistas e caóticas fazendo o impressionismo que o caracteriza misturar-se com o caos. Isso acontece, de outro modo, com Kandinsky que oscila linhas geométricas com linhas sem contorno; também com

Mondrian que traz seu geometrismo para turbulências de linhas sem contorno. Em contrapartida, Pollock leva os traços e as machas a uma transformação, aproxima-os de decomposições da matéria, trazendo a pintura à catástrofe, ao diagrama; um ritmo próximo à catástrofe. É aí, portanto, quando o ritmo é matéria da catástrofe que a mão se liberta das suas injunções ópticas e o cavalete é jogado ao chão para que o ritmo manual se afaste dos contornos visuais. A *action painting* traz toda pintura para o ritmo manual, sendo que Pollock é a referência desse processo que singulariza o expressionismo abstrato. Deleuze, inclusive, indica que essa imposição da mão, fazendo do chão o seu cavalete, leva a pintura para linhas góticas que negam a simetria e também qualquer centro privilegiado. Assim como Pollock, Francis Bacon faz dos trípticos “o conjunto de seus procedimentos, em sua diferença, como os da abstração e do informal. Três maneiras de voltar a ser ‘gótico?’” (Deleuze, p. 110, Francis Bacon: *Lógica da Sensação*). Temos aí uma diferenciação em que Bacon não se encontra nem com o abstracionismo geométrico nem com o expressionismo abstrato, não se deixa levar por um código cerebral por neste faltar a sensação que é uma ação direta sobre o sistema nervoso.

Além disso, o código pode ser no extremo uma simbolização do figurativo, mas também não aceita o expressionismo abstrato, pois o diagrama e a disseminação do caos poderiam até sugerir que a sensação foi afetada. Bacon pode até aceitar a irracionalidade do traço e da linha sem contorno, entretanto, o diagrama não pode corroer o quadro, há que ensejar a catástrofe desde que não se aposse de tudo. É daí que a Figura surge do diagrama, surge da catástrofe. Bacon se encontra, então, numa terceira margem, num terceiro caminho, que não é ótico como a pintura abstrata, mas também não é manual como a *action painting*. Bacon concebe que a Figura surge do diagrama, da catástrofe ainda que um jato de tinta jogado ao acaso venha a acontecer posteriormente. Faz-se um uso temperado do diagrama que nem aceita o código nem que o caos ocupe inteiramente esse quadro. Bacon experimenta o caos e a catástrofe que fazem desabar o figurativo, são modos de lutar contra o clichê. (Deleuze, 2007, p. 113, Francis Bacon: *Lógica da Sensação*) Do caos vem a geometria e um arcabouço, mas também a cor como sensação, “sensação colorante”. Há, então, um entrelaçamento da sensação com o arcabouço. Nem a sensação basta, por ser efêmera e confusa, nem o arcabouço basto, por ser abstrato. Surgirá algo desse entrelaçamento da geometria com a sensação, surgirá algo do diagrama.

Nessas considerações sobre a arte moderna deslumbra-se que um pintor tem em seu poder resumir muitas potências dessa arte, já que o corpo do pintor está envolvido até mesmo na construção de sua própria natureza. O pintor pode se tornar um cego como deixar seu corpo ser totalmente constituído pelo visual, poderá tornar seu corpo apenas uma superfície ao fazer o seu olho funcionar como um tato, função háptica, poderá ter as imagens sem contornos. Portanto, as várias experiências estéticas que podem marcar momentos relevantes e dominantes são as mesmas que poderão ser levadas a uma situação de subordinação quando essas experiências tornam irrelevante a distinção da forma e do fundo, da profundidade, por exemplo. A arte egípcia com seus baixos relevos na sua estilística háptica reúne o tato e a visão, o chão e o horizonte.

Surge com a arte bárbara gótica uma geometria que não é nem a egípcia nem a grega, uma geometria do traço e do acidente. Quanto a isto a linha possui uma accidentalidade que a força mudar de direção. (Deleuze, p. 130, Francis Bacon: *Lógica da Sensação*). Esse espaço é manual e o corpo desse modo ultrapassa o organismo, pois o orgânico é tomado por movimentos turbilhonantes, ou seja, os organismos independentemente da sua figuração ou narrativa se constroem sob essa liberdade deformante. A mão, nesse caso, liberta-se dos olhos que julgam, pois se os olhos operam sob contornos, as mãos os desbordam. Enquanto a representação clássica se sustenta numa compatibilização tátil-ótica, nessa situação bárbara haverá novas combinações entre o manual e o tátil. Não se sabe mais na condição gótica se é a luz que determina os acidentes da forma ou se é o traço manual que determina os acidentes da luz. Há, portanto, que explicitar que nesse espaço ótico se liberam novos valores tácteis e inversamente o espaço manual libera novas possibilidades óticas. É preciso entender que isso também se desdobra no problema da cor, pois a cor que pertence ao mundo ótico puro se torna independente da forma. É ela, a cor, assim como a luz, que determinam a forma, ao invés de se subordinarem a ela. A cor está também sujeita a mudanças que diferenciam o preto e o branco, o claro e o escuro, como tonalidades em geral. O claro-escuro misturado às tonalidades promovem uma forte modulação da luz e, com isto, a modulação da cor, inventando o colorismo e o luminismo. (Deleuze, 2007, p. 132, Francis Bacon: *Lógica da Sensação*) A emancipação da luz e da cor ocorre com estilo contundente no séc. XVII.

No séc. XIX modulam-se tonalidades no espectro da cor pela distribuição de sombra e luz. Assim, um espaço óptico recebe muitas modulações da cor enquanto a luz afeta a cor, mas também, outrossim, a luz é afetada pela cor. Nesse instante a visão

constata uma disputa entre o háptico e o óptico. Enquanto no espaço óptico dá-se a oposição luz e sombra, no registro háptico opõem-se quente e frio, movimentos excêntricos e concêntricos. Seja o colorismo ou o luminismo, rompe-se com a figuração do espaço tátil-óptico, no mesmo instante que se escapa da narração elevando a pintura a uma codificação do preto e do branco com caracteres abstratos. A cor não está mais presa a um molde, mas a um tempo variável e contínuo nascido pelas injunções da luz. Estas tensões cor e luz designam-se como modulações. A modulação toma o lugar da narração. Diz-se que com esse colorismo e luminismo o espaço conjura a figura e as consequências de sua presença, a narração e a ilustração. A pintura alcança aí uma espécie de estado puro e realiza, portanto, uma ultrapassagem que se diferencia de qualquer figuração dos modos clássicos da representação.

Essas incursões que acabamos de desenvolver levou-nos a considerações relativas à pintura na antiguidade, suas implicações geométricas entre os egípcios, suas descobertas com relação à forma e a pregnância dada ao valor do orgânico.

Vimos aí como as questões postas pelos antigos se prolongam nos períodos medievais e alcançam as figurações renascentistas. Sejam as estruturas, as figuras e os contornos, como é o caso do baixo relevo egípcio, mostram-nos como as superfícies planas ou seus volumes são decisivos para a elaboração da arte pictórica. É preciso acentuar que estas considerações nos abrem para o modo como a pintura moderna vai resultar de uma elaborada transformação dessas bases clássicas antigas.

A pintura moderna faz uma ressonância inquestionável com aquilo que a pintura bizantina trouxe para a história da arte. Isto nos deixa nítido como a tensão do orgânico e suas formas em face da luz foi propiciando uma emancipação tanto da luz como da cor dando-lhes um protagonismo inédito para futuras experimentações artísticas. A pintura bizantina foi libertando a luz de voltar-se sempre para a importância da forma, ao contrário, a luz foi ganhando um papel especialíssimo. Com a luz em todas as suas nuances possíveis a cor vai ganhando personalidade, não se trata de dizer da cor de alguma coisa, se trata de dizer que a *cor* é alguma coisa. O caminho que a pintura vai tomando dirige-se a uma abertura estilística e experimental que fará a arte superar todas as escalas das sensações, bem como todos os graus e modos das coisas. A arte ao abdicar das formas e do orgânico vai encontrando linhas e manchas em vias de conquistar o abstrato. Este, sem dúvida, é dos momentos máximos em que a liberdade do artista o separa de qualquer tentação para buscar contornos, semelhanças ou representações. Essa tendência da arte moderna é que acaba por distinguir *figuras* do *figurativo*, em

que, também, uma imagem experimenta zonas sem contorno. O luminismo e o colorismo são vieses pelos quais modalidades estéticas da arte moderna foram se fortalecendo e com isso chegaram a culminar em variações expressionistas e abstracionistas. Artistas fizeram surgir muitas técnicas que com mudanças de pinceladas e de superposição de camadas de cores chegaram a quadros que vão de um monocromatismo ou cromatismo moderado a uma proliferação ilimitada de cores e luzes. Essas experimentações muitas vezes, por economizarem ou evitarem toda e qualquer narrativa, acabaram por tornar presente diagramas que esboçaram traços e cores sem jamais atualizar ou presentificar uma figura propriamente. Isso acontece com o minimalismo como acontece com o expressionismo abstrato, seja um ou outro são imagens que tornam presente no quadro coisa alguma e que, por isso mesmo, trouxeram para a pintura abstrações que tornaram visível o invisível. *Tornar-se visível* é uma passagem que vai do invisível à alguma presença visível. Pode-se de alguma maneira aproximar esse movimento daquele que em música faz a passagem do inaudível para o audível, como reporta Pierre Boulez. Ora, o acento dado por Deleuze sobre Francis Bacon no livro “Lógica da Sensação” mostra como a arte foi afastando-se das formalizações figurativas, explorando outras profundidades e novas superfícies, foi traçando novos espaços, fazendo multiplicidades temporais vibrarem suas modulações e, assim, acercou-se dos mais puros expressionismos em que o corpo foi despejando a presença figurativa por devires de toda a sorte; devir animal, devir criança, devir imperceptível, que nos remetem a experiência com a carne e com zonas de indiscernibilidade.

Há mais ainda, pois a pintura além de se afastar do narrativo, do ilustrativo, do figurativo, afasta-se também de uma das inovações mais revolucionárias como são aquelas impressionistas, pois estas ainda trazem o corpo orgânico do pintor e dos motivos pintados. Aí se favorece também uma pintura de caráter óptico que garante a dominância de imagens molares imediatamente reconhecidas pela experiência perceptiva habitual. Mas a pintura chega à sensação e com ela o corpo se mostra muito além de uma mera teoria ou experiência das sensibilidades em direção ao abstrato, em direção à Figura referida pela sensação vinda pelo sistema nervoso ou pela carne. A sensação se mostra, então, como tudo que contorna o clichê, o que faz Deleuze dar ao clichê a condição de ser apenas *sensacional*. A sensação é a indissolubilidade entre o sujeito e o objeto, “ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro.” (Deleuze, p. 42, Francis Bacon: Lógica da

Sensação). Não se poderia experimentar um quadro como um espectador, mas experimentá-lo entrando no quadro, constituindo-se na unidade de quem sente e sobre o que é sentido. Vai-se além do impressionismo, e é esta a lição de Cézanne, isto é, não é pela luz ou pela cor que são impressões, mas é pela sensação no corpo, mesmo que esse corpo seja o da maçã. Não se pinta as impressões, pinta-se a sensação, pinta-se o corpo não como um objeto, mas como o que experimentamos no corpo determinado como sensação.

Pintar a sensação tem sua precisão. É assim que Cézanne revela o mesmo que Bacon, já que pintar é fazer *um* com o sistema nervoso. Há, ao pintar a sensação, a passagem de um domínio para outro pois o corpo tem um poder deformante. A sensação é trazida dos nervos para as formas pictóricas. É essa transdução que produz a Figura. O corpo, portanto, tem para Bacon um papel deformante, passando por níveis é que chega à Figura. É neste ponto que se faz o salto, que Bacon torna-o pintura. É aí que o corpo ganha em importância, pois afasta-se do corpo orgânico, do corpo dos hábitos. Entra-se no corpo sem órgãos como Artaud, ao expandir tudo como intensidade, não extensividade. Surge o corpo como rítmica dos sentidos.

Ultrapassa-se o organismo. Novas potências levam o corpo para caóticas, para limites que vão além do corpo vivido. O organismo que satisfaz-se com percepções regulares, percepções extensivas, passa a confrontar o organismo por todas as mutações intensivas que nele percorre. O corpo dessas sensações é povoado por intensidades, composto por vibrações e, assim, o corpo não se conforma com os órgãos e se distribui por vetores, zonas, tendências, eixos, polos, dinâmicas, e, então, nasce um corpo anômalo. Deleuze sublinha que esse corpo rítmico e insurrecto não aceita a fixidez dos órgãos, e a sensação ao atingir o corpo mostra seu caráter deformante, excessivo e espasmódico. A Figura em Bacon é o corpo sem órgãos que é carne e nervos, ondas marcando níveis e limiares, o corpo ao experimentar as forças que sobre ele agem se encontra por ondas e em níveis nervosos. A sensação é o encontro dessas ondas com essas forças de fora. Acontece, então, um ir além do impressionismo, que faz das sensações uma vida não orgânica da arte. Worringer ao compreender a natureza do gótico nele encontra uma linha setentrional, um estranhamento radical da representação orgânica da arte clássica. Esta pode ficar na condição de ser representativa, mas pode tornar-se abstrata quando extrai uma imagem geométrica da representação. Contrariamente, Worringer mostra que as linhas góticas não se prestam a formas essenciais, são linhas voltadas para acidentes e situações únicas por estarem em permanente mudança de direção. Haveria para Worringer, então, muito além do

modo orgânico clássico linhas vitais que ultrapassam as formas, buscando zonas, limiares e tendências indiscerníveis.

O gótico e linhas abstratas: a desmaterialização da pedra

As questões já desenvolvidas de algum modo sobre o liso e o estriado aparecem quando compreendemos e distinguimos as artes no Ocidente e no Oriente. O valor que o gótico pode ter está diretamente ligado a maneira como a linha abstrata é vista por Worringer, como ela estaria no começo da arte ou, mais ainda, como sendo o modo mais originário do querer artístico. Há o caráter abstrato desde a forma imperial egípcia, geométrica e retilínea que chega-nos pela linha gótica ou setentrional. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 222, Mil Platôs, vol. 5). Neste caso, o abstrato adquire um valor expressionista que se nos apresenta de modo inorgânico, livre portanto de uma semelhança com os acordos que a representação artística devia manter com a natureza, como no caso dos gregos. (Worringer, 2019, p. 126/127, Abstraction et Einfühlung – capítulo 5)

A desarmonia que os nórdicos experimentavam com a natureza não os deixaram assimilar o racionalismo prático romano com o cristianismo que, então, se tornara religião do Estado. Dessa maneira, obrigado a esse estado de alma é que o querer artístico do norte é abstrato, provindo de uma inquietude diante do mundo o nórdico se via separado da natureza em sua característica orgânica.

No norte há claramente a necessidade de levar a expressão a compreender essa desarmonia e essa extrema inquietude cheia de tormenta e impaciência. É, assim, uma vivificação do inorgânico.

A nuance liso-estriado nos leva à distinção do háptico e do óptico em suas consequentes visão-próxima e visão-longínqua. O caráter háptico e sua visão próxima supõe o espaço liso sem fundo e sem contorno efetuando-se, entretanto, em mudanças de direção. Em contrapartida a função óptica não surge somente por fatores de estriagem mas também serve para produzir o liso ao liberar a luz e modular a cor. É com esta liberação da luz e da cor que o espaço aéreo háptico se torna ilimitado pela interferência de planos. Worringer ao constituir o par linha abstrata - linha concreta dá um passo diferente além das tensões háptico e óptico e visão próxima e longínqua.

Enquanto para Worringer a linha abstrata já aparece sob a forma imperial egípcia, Deleuze, ao contrário, atribui a linha abstrata ser em primeiro lugar gótica e nômade. Para ele a linha nômade é aquela “de orientação múltipla, e passa *entre* os pontos, entre as figuras e entre os contornos: sua motivação positiva está no espaço liso que traça [...]”. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 223, Mil Platôs, vol. 5). A linha abstrata rompe qualquer tendência imitativa e mesmo povos selvagens se expressam pelo

abstrato. Por outro lado, os nômades quando se confrontam com povos imperiais sofrem influências de linhas egípcias, o mesmo acontece com linhas chinesas que são adotadas por outros nômades. Parece, assim, que a linha abstrata se encontra *no começo* até mesmo em povos primitivos confrontados com povos imperiais.

A linha abstrata não está em oposição direta a uma linha figurativa, pois o figurativo ou a imitação, ou a representação, concebem a linha sob uma determinada forma. Um sistema de linhas transversais, diagonais, horizontais, verticais quando se encontram sob condições esquemáticas ou formais caracterizam o espaço estriado. Linhas assim são representativas por si mesmas, são tão formalizadas que mesmo nada representando aparecem como representativas. “[...] uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum, [...] que passa entre os pontos, que não para [...] de desviar da diagonal mudando constantemente de direção – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação continua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso.” (Deleuze; Guattari, 2012, p.224, Mil Platôs, vol.5) Desse modo, Worringer acentuando o caráter gótico da abstração faz Deleuze ampliar para além, antes ou depois da história e então chega à essência nomádica da abstração. É a expressão e não a forma que se sustenta em potências, não aceitando simplesmente a simetria que limita e constrange a repetição da diferença, há mesmo a insistência para os traços abstratos que se irradiam pela repetição numa proliferação infinita. Acentua-se no caso abstrato um descentramento que se define como espaço liso conectado a uma matéria-fluxo. Worringer realmente opõe o abstrato ao orgânico sendo este uma representação ou um sentimento que implica a representação a um sujeito, aquilo que Worringer sugere com a noção de *Einfühlung*. A repetição como diferença tem caráter indefinido enquanto a simetria por sua característica orgânica impõe uma limitação. Há que se lembrar aqui que organismos marinhos que formam estrelas tem suas simetrias reveladas, como é o caso de alguns animais dos oceanos tais como os moluscos. O organismo mesmo tem alguma coisa a ver com espaços métricos enquanto o abstrato, como quer Worringer, se apresenta como um avatar gótico. “Dessa linha nômade diz: é mecânica, mas de ação livre e giratória; é inorgânica, mas, no entanto, viva, e tanto mais viva quanto inorgânica. Distingue-se ao mesmo tempo do geométrico e do orgânico”. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 226, Mil Platôs, vol.5)

As variações em curvas espirais e potências inesperadas corrigem o orgânico, os organicismos que possam sitiar ou constranger o abstrato. Vivo, não é porque seja

orgânico ou organizado “mas, ao contrário, porque o organismo é um desvio da vida.”. “Uma intensa vida germinal inorgânica, uma poderosa vida sem órgãos, um Corpo tanto mais vivo quanto é sem órgãos, tudo se passa *entre* os organismos.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 226, Mil Platôs, vol.5)

Constata-se com essas referências entre a ordem orgânica e a vida germinal inorgânica, entre as linhas gregas orgânicas e as linhas góticas abstratas que as situações estéticas e as da vida exprimem um acordo sobre o mesmo querer ou devir. Ora, se a animalidade sugere também um supra-orgânico pode-se aí combinar com a abstração, isto quer dizer, combinar a lentidão da matéria com as velocidades super-anorgânicas do espírito. Há por consequência uma coexistência, uma indiscernibilidade entre a lentidão da matéria e a extrema velocidade abstrata, um modo da própria matéria querer exceder o orgânico e os órgãos. A linha abstrata, pois, *foge* tanto quanto a vida foge do orgânico. A expressividade abstrata é uma força vital que se constitui como um afeto que se afasta de qualquer sentimentalismo orgânico. Todas essas considerações devem repor nossos comentários sobre o háptico e o óptico agora devendo ser deduzidos da distinção superior entre a linha abstrata e a linha orgânica. Portanto, o abstrato e o orgânico constituem termos que permitem distinguir por dentro e imanentemente uma teoria geral dos espaços, inclusive porque a arte não admite o constrangimento de que linhas direcionais em variação não podem ser diminuídas em suas potências expressivas.

O livro *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer tem um prefácio deveras marcante para questões inferidas ou deduzidas destas temáticas que observamos. Dora Vallier mostra no prefácio que Worringer e Kandinsky em torno desses conteúdos não deixam de se distinguir, ao mesmo tempo que constituem alguma convergência. Toda arte pelo próprio querer artístico é *per se* arte abstrata em vários estilos de abstratividade. Seja na época que for, seja no estilo que for, a questão abstrata está posta por suas diferenças e repetições. Deleuze acentua de acordo inclusive com historiadores e críticos que a linha abstrata é multidirecional, não contorna nada, passa entre as manchas e os pontos. A vida e a arte surpreendem as linhas ora estriando-as, ora alisando-as, quando as estriam podem levar as linhas de fuga para alisamentos. Velocidades e lentidões liberam situações lisas desafiando as estrias formais e orgânicas e inventando audácias vitais.

Dora Vallier acentua que não é por acaso que Worringer só aparece em francês 70 anos depois do livro *Abstraction et Einfühlung* publicado em alemão. Este fato mostra

o quanto o pensamento alemão era exterior ao pensamento estético francês e o próprio termo *Einfühlung* não encontra na tradução francesa um termo correspondente. O termo empatia que pode designar uma comunicação intuitiva com o mundo ainda nos separa de Worringer, estando-se, portanto, distante do que o texto sugere. O final do século XIX mostra a distância entre a estética alemã e a francesa. Os próprios autores aos quais Worringer recorre não haviam sido traduzidos para o francês e por isso suas fontes não eram familiares para os estudiosos. Toda uma terminologia e campo conceitual mantinha a estranheza entre esses dois modos estéticos de experiência e análise. Essa é fundamentalmente a razão por se manter o termo *Einfühlung* em alemão na tradução para o francês. (Worringer, 2019, p. 7, *Abstraction et Einfühlung* – introdução)

Worringer se encontra dentro da estética psicológica alemã a qual contrasta com uma estética normativa. Ele retoma a estética psicológica pelo conceito de *Einfühlung*, mas ao mesmo tempo ele procura ultrapassar este conceito lhe opondo o termo Abstração, colocado à mesma altura e visibilidade que aquele dos hábitos da psicologia estética. Neste trabalho de juventude Worringer opera características estéticas paralelamente a elementos de história da arte. Ele apresenta por detrás do conceito de *Einfühlung* e *Abstraction* os nomes de Lipps e Riegl, que são aqueles que tornaram alguns conceitos axiais. Cada um sustentando questões estéticas como a ideia de sentimento de si ou, por outro lado, questões de estilo que interrogam o ato de criar ao pôr em evidência a noção de abstração. Riegl, mestre incontestável de Worringer, oferece as condições para se atravessar as formas da arte sem as quais ele não teria podido formular sua tese.

Há vários livros de Riegl com questões referentes ao estilo e aos fundamentos de uma história da arte. Depois de ter passado por tipos da antiguidade da Grécia clássica, do helenismo e do Egito, da Mesopotâmia, Fenícia, Pérsia, Bizâncio e Islã, analisando o geométrico, o arabesco, a voluta, a espiral, mostra que se pode estar próximo ou distante de modelos naturais. A noção de estilo que Riegl introduz vem carregada de relatividade, pois ao lado do realismo clássico é necessário reconhecer uma arte com estilização geométrica. Basculando entre uma orgânica clássica e um abstracionismo geométrico que Riegl oferece para Worringer explicitamente o projeto que se realiza em *Abstraction et Einfühlung*. (Worringer, 2019, p. 10, *Abstraction et Einfühlung* – introdução). Quando Riegl escreve sobre a produção artística na época romana tardia ele optou por uma visão sincrônica em que havia um paralelismo entre esse realismo clássico e essa abstração geométrica e, portanto, a evolução da arte toma

um aspecto sutil de uma progressão que leva Worringer a utilizar a ideia de *Kunstwollen*, *vontade de arte*, que o conduziu até a pôr em evidência a noção de abstração. A *Kunstwollen*, vontade de arte ou vontade artística, ganha o sentido que se manifesta no ato de criação e determina um estilo, vontade portanto de todos e de cada um. Quando se esculpe numa madeira mesmo em eras pré-históricas explicita-se uma estilização ostensiva, um saber-fazer governado por um querer-fazer, por uma vontade de fazer. A *Kunstwollen* é o espírito que governa a *Kunstindustrie*. Riegl já distinguia o que chama de ótico do que chama de tátil, termos que se encontram em Worringer e que são aspectos concretos da vontade artística. A distinção entre visão distante (*fernbild*) e visão aproximada (*nahbild*) que é tratada como um problema da forma na arte, num texto citado por Worringer e que havia aparecido no final do século XIX e houvera sido escrito por Hildebrand e que, por sua vez, deu a Riegl elementos para decantar a ideia da vontade de arte. Também relevante é saber que a arte não é imitação da natureza, o que se confirma com as questões de estilo. Por aí a oposição orgânico – não orgânico é a condição estética que define a relação da arte com a natureza, de onde vem a distinção entre visão aproximada e visão distanciada. Ora, a teoria de Hildebrand ainda está circunscrita ao domínio clássico, à antiguidade clássica e ao Renascimento. Mas com Riegl e Worringer esses termos ganham outros usos por estar em jogo a vontade artística, *Kunstwollen*. (Worringer, 2019, p. 12-13, *Abstraction et Einfühlung* – introdução) As questões de estilo se desdobram sobre os motivos fundamentais de toda criação artística e assim como surgiu o termo **vontade artística**, incidentalmente surge a palavra abstração, algo que sugere geometrização, esquematização. Sejam polígonos ou estrelas como marcas para exaltar uma ordem superior vê-se aí um trajeto de Worringer, no qual se engajará. Certamente isto aparece como tarefa no *Abstraction et Einfühlung*. Worringer, nesse caso, não inventou os conceitos, mas teve lucidez para usá-los e distribuí-los nos seus trabalhos. Segundo Lipps o prazer estético está fundado na *Einfühlung*, mas Worringer replica que isto não pode ser entendido dessa forma senão se poderia cair na imitação da natureza. Então, distingue-se a *Einfühlung* positiva e negativa.

Além da *Einfühlung* Worringer pede por uma profunda necessidade do universal que conduzisse às formas distintas daquela do realismo clássico nascidos de um contato com o mundo exterior já que são “formas que atenuam as aparências do real dobrando-as às exigências de uma ordem abstrata” (Worringer, 2019, p. 16, *Abstraction et Einfühlung* – introdução) Distancia-se, desse modo, pela abstração, de imitações da

natureza já que a vontade de arte se impõe como uma necessidade psíquica que contorna essa ideia de *Einfühlung*. Worringer, então, fixa a ideia de que é preciso abandonar-se de si mesmo, um afastar-se de si que se põe numa posição inversa a de *Einfühlung*. Deste modo surge o uso por Worringer da noção *Selbstentäusserung*, que indica exatamente o abandonar-se de si, o que, portanto, mostra uma confrontação com *Einfühlung* que implica a ideia de um gozo de si. Worringer nesse momento se afasta de algumas concepções estéticas do séc. XIX, o que o faz designar esta tendência de descentramento pelo termo abstração, vindo a partir de Riegl. Polariza-se assim a arte clarificando a estética que abria o séc. XX ao decantar-se esses dois lados da linha traçada por Worringer. (Worringer, 2019, p. 16-17, *Abstraction et Einfühlung – introdução*) Enquanto *Einfühlung* remete ao individual, a um naturalismo orgânico, às linhas com contorno e à predominância do classicismo grego, Worringer vê na abstração, pelo contrário, o coletivo, a questão do estilo, o inorgânico, a superfície, a linha reta, a aparição do tátil e o geometrismo egípcio.

Certamente a arte bizantina é pivô da proposta de Worringer para a Idade Média nórdica. Ademais, Riegl “declara que Bizâncio combina a tradição orgânica do helenismo e a influência abstrata dos primeiros cristãos. As duas categorias, óptica e tátil, não se conjugam ao nível da arte clássica grega, como diz Riegl, mas ao nível da arte bizantina.” (Worringer, 2019, p. 17, *Abstraction et Einfühlung – introdução*) Esta compreensão da arte nascente no norte da Europa lança suas raízes em Bizâncio e na arte da Escandinávia e da Irlanda. O mundo do norte conquistou sua autonomia estética em oposição ao sul. Ao examinar a arte nórdica Worringer indica que seu estilo resulta numa torção gerada pela abstração, algo que ele chamava de movimento sobre uma base inorgânica. Ao abordar a arte gótica como uma última fase da arte nórdica pré-renascentista aponta que há um misto no gótico entre a *Einfühlung* e a abstração propriamente, entre a arte orgânica do templo grego e a arte geométrica piramidal egípcia. Portanto a arte gótica tem a posição mediana da arte bizantina de possuir um duplo simétrico, por um lado a estrutura orgânica do templo grego e por outro lado a piramidal egípcia, o que faz confluir o *Einfühlung* com elementos abstratos. “Esta não é a vida de um organismo, mas aquela de um mecanismo que nós descobrimos dentro de uma catedral gótica” observa Worringer. (Worringer, 2019, p. 18, *Abstraction et Einfühlung – introdução*) (apud pág. 18) Há, pelo que dissemos, que implicar no gótico em parte esse estilo antinatural o que conseqüentemente se presencia uma tensão com tudo o que se faz orgânico ou natural. O texto de Worringer prossegue de uma estética

psicológica, mas identifica o interior humano dizendo que o homem do norte satisfaz sua necessidade de expressão chegando ao patético de uma desarmonia interior. Além disso, o termo expressionismo que hoje é designação bastante conhecida será posto em evidência entre 1911 e 1912, sendo que em 1919 encontra-se uma definição do expressionismo dada por Worringer. “Nesta época o expressionismo já estava lançado e a linha nórdica estabelecida.” (Worringer, 2019, p. 20, *Abstraction et Einfühlung* – introdução) Na reedição de *Abstraction et Einfühlung* de 1948 Worringer assume a paternidade do termo expressionismo cuja invenção foi reiterada por Herbert Read no seu livro *Histoire de La Peinture Moderne*. Vale consignar que os desenhos infantis e as atividades artísticas dos primitivos são rejeitados por Worringer como obras de arte, aceitando-os apenas como parte da experimentação social das crianças e dos primitivos.

Cabe nesse ponto tratar do caráter abstrato da arte. Worringer não se colocou a questão da arte abstrata, não tentou fazer a junção entre as formas abstratas e a abstração, posta em evidência em 1907. Para ele não é possível conceber a arte sem considerar a natureza. (Worringer, 2019, p. 22, *Abstraction et Einfühlung* – introdução) A arte só é concebível implicada à natureza, permanecendo a abstração como o que dela se distingue. Tem-se, no entanto, que manter moldes que são fundamentalmente orgânicos. Dá-se à abstração uma condição inorgânica que tende a configurações geométricas. A pirâmide, para Worringer, garante seu traçado geométrico e nisso se faz um modelo abstrato. Pela tradição alemã desde a fenomenologia kantiana a consciência conforma-se às leis geométricas. A recepção do orgânico tem para Worringer, outrossim, uma inclinação para o bem-estar ou a felicidade, enquanto a abstração traz elementos de angústia. Por aí se compreende a leniência de Worringer em dar à arte figurativa um valor significativo e até mesmo uma superioridade. Pode-se assim dizer que o espaço para Worringer deve ser figurativo de algum modo.

Kandinsky, ao contrário, quando diante de um quadro seu colocado de cabeça para baixo não reconhecia senão uma extraordinária beleza por suas formas e cores. A pintura, para ele, alcança a autonomia do abstrato cujos elementos compostos ao acaso se distanciam de qualquer racionalidade ou representatividade. Com isso, se diferia de Worringer que não via a arte da pintura com essa liberdade expressiva. Kandinsky no seu livro “O Espiritual na Arte” revela suas experiências com a pintura abstrata o que poderia mostrar a influência de “*Abstraction et Einfühlung*” apesar de não haver evidência de Kandinsky ter lido Worringer. (Worringer, 2019, p. 24, *Abstraction et Einfühlung* – introdução) Nesta época Worringer foi professor da Universidade de

Berna por anos e concebia a arte de modo figurativo. Em contrapartida, Kandinsky entendia a forma estritamente como a delimitação de uma superfície sobre outra superfície. Kandinsky parece assimilar algumas questões da psicologia estética de Lipps dirigindo-se contra a hipótese de um naturalismo na arte. Para Lipps, a representação não era uma imitação estritamente pois para ele a representação do mundo exterior se distingue da representação do mundo interior. Portanto, Lipps ao compreender a representação do mundo interior como expressão da vida espiritual da arte nos leva a ver uma confluência com Kandinsky. Certamente Kandinsky parece mesmo ter conhecido o livro de Lipps “Aesthetik”. Mostra-se aí uma curiosa convergência pois Lipps via a *Einfühlung* de modo estranho ao que Kandinsky formulava em sua própria experiência. Se Lipps dizia que as linhas e as formas poderiam exprimir a alegria, a dor, a melancolia como trabalhos interiores do pensamento, o espiritual indica então que o olhar pode especificar a profundidade da alma. Mas em nenhum momento Lipps presumiu a arte abstrata com essa afirmação, o que paradoxalmente permitiu a Kandinsky justificar a forma abstrata. Kandinsky diz que “o belo procede de uma necessidade interior da alma. O belo é o que é belo interiormente” (Worringer, 2019, p. 26, *Abstraction et Einfühlung* – introdução)

Observa-se aí que a estética psicológica serviu de algum modo para Kandinsky, sobretudo em sua reflexão sobre a cor. Tanto Goethe quanto Lipps fizeram reflexões sobre a cor que parecem estar absorvidas na concepção Kandinskyana. Atente-se para o fato de que Goethe, hostil a Isaac Newton, não admite que a gama cromática se produz pelo raio luminoso, mas Kandinsky entende que o movimento das cores é aquele que vai do claro ao escuro, do branco ao negro.

Por outro lado, esta interpenetração da obra de Lipps, Riegl, Worringer e Kandinsky, conforme consideramos leva ao movimento *Der Blaue Reiter*, que traduzia o cruzamento dessas concepções. Movimento expressionista que controvertidamente assimilava a ideia do espiritual na arte por sua distância com qualquer necessidade de imitação. Na primeira exposição do *Der Blaue Reiter*, em 1911, os pintores sentiram a importância do “*Abstraction Et Einfühlung*” elogiando Worringer por seu rigor e força no pensamento não havendo, entretanto, como associar Worringer aos pintores dessa exposição. No “*Espiritual na Arte*”, Kandinsky acentuou a questão da cor, mas também ambicionava demonstrar que as formas no tempo e no espaço explicariam uma necessidade interior. (Worringer, 2019, p. 30, *Abstraction et Einfühlung* – introdução). Alargava-se assim o conjunto da arte e dava-se um lugar ao lado da abstração cujas

bases haviam sido lançadas. De todos os lados ampliava-se a história da arte, mas tudo isso alude à uma necessidade interior. Faz-se um almanaque que mostra a vanguarda do século XX se afastando do simbolismo que submerge sem mais aflorar. Desde “Der Blaue Reiter” forma-se o gosto do século XX em que uma nova arte vem à tona. O debate estético sobre a imitação da natureza parece ter encontrado uma solução com “Abstraction et Einfühlung” bem como no “Do Espiritual na Arte”, o que faz “Der Blaue Reiter” reconhecer as formas da natureza e as formas da arte pois textualmente se dizia “Notre but est d’éveiller la joie”. (Worringer, 2019, p. 32, Abstraction et Einfühlung – introdução) A antiguidade clássica é negada para que uma outra possibilidade artística se organize e uma arte diferente apareça, o *belo* para Worringer não abandonava o passado e ele falava em escultura, Kandinsky via o *belo* no futuro ao falar da pintura, um designava abstração de modo relativo, o outro concebia a abstração de modo radical. Nos dois lados surgia uma oposição ao naturalismo clássico ao mesmo tempo que se tomava uma posição diante dessa polaridade. Enquanto para um soava com alguma angústia para outro era fonte de alegria e assim a obra de arte desenhava sua liberdade diante das normas. Com uma certa angústia surgia o expressionismo, mas também com alegria surgia a arte abstrata; nascem aí algumas novas possibilidades para a arte moderna. “Der Blaue Reiter” ampliou a criação da vanguarda. O

expressionismo e a arte abstrata, como também o cubismo, indicam tendências alemãs e francesas que acabaram por se superpor e engendram o diagrama da arte contemporânea. (Worringer, 2019, p. 32, Abstraction et Einfühlung – introdução) Sem dúvida, “Abstraction et Einfühlung” é um livro de uma ressonância singular inclusive por acrescentar um movimento artístico que define a *Kunstwollen* como afirmação do querer artístico, como um germe da arte abstrata.

De fato, Worringer procura delimitar a estética do belo natural que é abordado visando ao belo artístico. A obra de arte tem tanto valor quanto a natureza, ao ponto de que na evolução da arte tornou-se fator de parcial identidade. Levanta-se sempre na experiência artística a questão das condições em que a paisagem torna-se uma obra de arte. É questão da estética moderna a distinção entre o objetivismo e o subjetivismo estéticos e, portanto, pensa Worringer, não basta partir da forma do objeto, mas do comportamento do sujeito percipiente o que culmina com a teoria geral da *Einfühlung*. Theodor Lipps esclarecendo esta teoria serviu de referência para Worringer.

Entretanto, o conceito agora desdobrado mostra que para a estética moderna esse conceito de *Einfühlung* está sujeito a polarizações e isto mostra que a estética

também exprime tendências opostas. A tendência à *Einfühlung* encontra sua satisfação dentro da beleza orgânica, “la tendance à l’abstraction trouve sa beauté dans l’inorganique, négation du vivant, dans le cristallin, ou en général dans toute légalité et nécessité abstraites”. (Worringer, 2019, p. 43, *Abstraction et Einfühlung* – introdução) Há realmente para Worringer um “rapport antithétique” entre a *Einfühlung* e a *abstraction*. O prazer estético é um prazer objetivado de si próprio e significa o gozo num objeto sensível sentindo-se em *Einfühlung* com ele. A vida é força, aspiração, atividade, mas a atividade é isto que se vive em função da força. Então esta atividade por natureza é aquela da vontade, “elle est l’aspiration ou le vouloir en mouvement”. (Worringer, 2019, p. 43, *Abstraction et Einfühlung* – introdução)

Observa-se por todas essas nuances e perspectivas interpretativas em que aparece a vontade de arte que a abstração e a empatia, a natureza e o gosto pela arte, a abstração e os contrastes com a consciência vão desenhando tensões que se tornam mais claras quando o expressionismo, na segunda década do século XX, começa a ganhar características e definições. O conflito das faculdades de um sujeito cognoscente transcendental, descrito de modo insuperável por Immanuel Kant, antecipa pelo modo fenomenológico o quanto foi necessário para que a arte saltasse de modo direto nas linhas, nas cores, nas manchas, nos signos que foram se oferecendo pelo expressionismo no seu modo radical. Tudo isso passa, no entanto, por tensões dos sentidos íntimos da subjetividade que precisará de modo extremo exercer a consciência em seu papel crítico de si mesma. Esse criticismo levará a um questionamento sobre a faculdade de julgar, a faculdade de juízo, tal criticismo acaba por pôr em dúvida o papel hegemônico seja da razão, seja do entendimento. Nesse tensionamento a imaginação revoltosa mostra as suas potências ao entendimento e, fazendo também a razão recuar, acaba por desmoronar a hegemonia tanto do entendimento quanto da razão, desfaz-se nessa conjuntura a harmonia entre as faculdades. Todas são desafiadas a exprimir suas potências e pela disposição desses combates entre as faculdades experimentam-se linhas abstratas e expressionistas emancipando-se. Worringer, Lips, Riegl, Kandinsky, o formalismo russo, *Der Blaue Reiter* são nomes, elementos, movimentos que quebram os padrões desafiando uma subjetividade passiva e harmoniosa, tanto quanto imagens prisioneiras da forma e de um naturalismo insuficiente. Evidentemente a *Einfühlung* se aproxima de uma ruptura com a percepção natural e, por outro lado, o expressionismo e suas composições com o abstrato levam-nos a compreender que o diagrama faz-nos transitar da representação para a expressão. É exatamente nesse sentido que a vontade

de arte experimenta o diagrama de modo germinal aproximando-o da arte abstrata. Sem dúvida, Kant com sua crítica ao juízo **(citar kant)** constitui uma tese radicalizada que questiona o poder intelectual de julgar e nos abre para experiências afetivas do pensamento, da sensação, as quais envolvem e arrastam nossos corpos. Seremos reinventados e oferecidos a novas experiências do tempo, das singularidades, e até um pouco daquilo que Kant chamou de gênio. O despedaçamento das imagens, suas recusas em serem centralizadas e hierarquizadas, experiências nascidas pela desarmonia das faculdades indicam-nos a abertura modernista pós-romântica que já estava neste horizonte crítico de Kant. Assim, podemos dizer que a turbulência subjetiva e transcendental da Crítica do Juízo ganha agora outra qualidade experimental a qual passa por planos reais, não mais por camadas subjetivas e representacionais.

Operava-se desse modo com o sentimento de prazer e desprazer como faz Lipps tratando os sentimentos por suas tonalidades. Não é a cor mesma, mas nuances da cor. Entretanto Worringer entende que a questão é menos a tonalidade, mas sim propriamente o sentimento, o movimento interior, a vida interior, auto-atividade interior. *Einfühlung* seria como atividade aperceptiva aquilo que torna o objeto um dado sensível composto com essa atividade de apercepção.

Lipps nomeia os estados de coisa a partir de uma propriedade espiritual, *Einfühlung* positiva ou negativa. Desse modo o objeto está sempre formado e oferecido para um sujeito percipiente, para sua atividade interior. É elemento fundamental da psicologia e de toda a estética que um objeto sensível seja penetrado por uma atividade interior, ou seja, a percepção não é gratuita, mas necessariamente ligada ao objeto. Na *Einfühlung* positiva o prazer estético está de acordo com as tendências naturais do sujeito que são exigidas e trazidas pelo objeto sensível. A obra de arte não pode agir senão nesta *Einfühlung* positiva. Para Lipps as formas são belas enquanto existe *Einfühlung*. A beleza é uma expansão vital e o ponto de partida da experiência estética virá desses pressupostos psíquicos. Worringer, no entanto, entende que a *Einfühlung* não nos oferece meios para compreender a obra de arte. E, assim, a idade de ouro da história da arte foi o século XIX em que reversivamente a obra de arte, ao invés de repousar sobre o psicológico, repousa sobre concepções materialistas. Riegl ao escrever sobre a indústria artística introduziu o conceito de *querer artístico*, que é essa exigência totalmente independente do objeto e que subsiste por si e que se apresenta como uma vontade. (Worringer, 2019, p. 46, Abstraction et Einfühlung) O primeiro momento de toda a criação, de toda obra de arte e sua evolução deve ser encontrada numa história

da vontade e, portanto, o poder de criar não é senão manifestação secundária da vontade. As características estilísticas de épocas passadas decorrem das diversas orientações desta vontade, o que aliás Riegl chamava de “*voulloir artistique absolut*”. (Worringer, 2019, p. 47, *Abstraction et Einfühlung*)

Se a imitação predominou sem significação estética foi porque distingue-se inteiramente de um legítimo impulso artístico. A imitação se distingue por essência de qualquer ato artístico que obrigatoriamente pede por processos criativos. A arte, pois, não pode resignar-se à imitação, à reprodução da natureza. Uma obra de arte para alcançar a beleza precisa de um *querer artístico* que impõe qualidades psicológicas hoje reconhecidamente espirituais. Os estilos provêm dessas qualidades espirituais, o que nos oferece, assim, uma inquestionável alegria. A *Einfühlung* dá-nos um sentido de felicidade que também é suscitado pelo belo orgânico, mas é o valor acrescentado por uma linha que traz o seu valor vital, uma experiência vital. É no seu livro “*Abstraction et Einfühlung*” que Worringer faz-nos sentir a evolução da arte pela afirmação continuada de um *querer artístico* e até mesmo os povos mais antigos já trazem esse *querer artístico*. Por outro lado, a tendência à abstração está em toda arte e Worringer, mais uma vez, vê pressupostos psíquicos nessa tendência, o que indica uma relação de muita alegria entre os homens e a natureza exterior. A inclinação à abstração vem dessa ressonância interior no homem causada pelo mundo exterior. (Worringer, 2019, p. 52, *Abstraction et Einfühlung*)

As formas abstratas são as únicas mais altas onde o homem pode se recolocar diante das imagens do mundo. A matemática, inclusive, e isso se encontra nos teóricos modernos, tem o seu papel superior nas formas artísticas. Os românticos entendem a grandeza da geometria quando a concebendo chegam a dizer que a vida dos deuses é matemática e é por isso que as imagens matemáticas se tornam imagens religiosas. Encontra-se a beleza nessas formas eternas, primeiras e absolutas da matemática, assim pensa Riegl. Em qualquer situação humana encontramos a presença desses fatores e valores matemáticos. A geometria se distingue de um objeto qualquer natural, mas ao mesmo tempo constitui a essência da natureza e é por isso que se encontra o *querer artístico* dos antigos em suas tendências matematicamente abstratas. A arte chega, assim, a reconhecer as coisas exteriores sem que se possa prescindir, quando da criação artística, das abstrações ali ocultas ou explícitas.

Por outro lado, a tendência à *Einfühlung* conspira para buscar um prazer que se objetiva na obra de arte e que, portanto, a partir de um sujeito desinvestido de si mesmo

(*selbstentausserung*) se acentua quando contrasta com o polo abstrato da obra de arte moderna. (Worringer, 2019, p. 58, *Abstraction et Einfühlung*). A necessária auto-atividade característica da *Einfühlung* contrasta com a tendência vital que há num encontro com uma forma exterior. Para que haja o desinvestimento de si mesmo caminha-se para objetivar a si próprio em um objeto de arte. Pode-se dizer ainda de modo paradoxal que o *eu* se descobre como um *mim* que contempla. A contemplação da arte presumiria perder-se de si, desinvestir-se de si pelo prazer estético, o que configuraria a essência mesma da experiência estética. A tendência à abstração presumiria, assim, um desinvestimento do orgânico quando desta tendência ao abstrato. O querer artístico se polariza entre a abstração e o *Einfühlung* não admitindo, portanto, qualquer coisa da ordem da imitação, o que retiraria qualquer hipótese de identificação com o modelo natural. Worringer mesmo admite que naturalismo é termo mais adequado que o termo realismo e entende que as artes plásticas não pretendem reproduzir o mundo exterior, mas, outrossim, pretende projetar linhas e contornos para que a criação seja possível e livre para a vontade de arte. A inquietude e a busca criativa fazem aparecer o conceito de estilo na sensibilidade artística. Todo esse empreendimento tem por um lado uma implicação subjetiva, mas também algumas imagens abstratas são exploradas na criação praticamente em todos os tempos históricos, desde a Antiguidade até o Renascimento. Worringer, mais uma vez, insiste que a criação artística se conduz pela abstração de modo reiterado na história como é o caso dos egípcios, o que novamente contrasta com a *Einfühlung*. A subjetividade se põe em contraponto à abstração que marca características geométricas e são os egípcios aqueles que realizam uma fortíssima tendência à abstração. (Worringer, 2019, p. 74, *Abstraction et Einfühlung*). Parece aí que abstração é um conceito de estilo que se opõe à *Einfühlung*. Formam-se, assim, polos de sensibilidade. Essas diferenças mostram uma predominância a um ou a outro polo estilístico; e mais: enquanto a abstração se sustenta em alguns aspectos psíquicos, o naturalismo traz em contrapartida tendências à *Einfühlung*.

Worringer no seu insólito livro sobre o problema do gótico, “A Arte Gótica”, começa por fixar a questão que desenvolveu também em “*Abstraction Et Einfühlung*” indicando a singularidade da vontade criadora. Fica evidente que o homem gótico é prontamente contrastado em face do homem clássico. O estilo clássico parece ter exercido a tentação sobre a estética de todo processo artístico e tudo que não se adequava a essa estética se entendia como uma imperfeição. Essa inclinação para o estilo clássico chega

a constituir-se num preconceito artístico. Apesar da hegemonia do classicismo foi pela arte gótica, pelas formas por ela criada que se estabeleceu um confronto abrindo para novas possibilidades vindas de ares setentrionais. Muita coisa se distanciou a partir desse confronto com a beleza orgânica do classicismo. As variações de estilo ocorrem em paralelo ao caráter espiritual e intelectual das sociedades. Há, segundo Worringer, notáveis influências de natureza psicológica para a consistência da atividade artística que procedem de aspectos antropológicos, míticos, religiosos de concepções de mundo.

A variabilidade espiritual se expressa formalmente nas mudanças de estilo. Isto é enfatizado neste livro em que se desenvolve considerações sobre o homem primitivo, o homem clássico, o oriental e o setentrional. E é no belo capítulo em que enfatiza a melodia infinita da linha setentrional que Worringer vê a distinção essencial da arte gótica. (Worringer, ,p. 22, Arte Gótica)

Considerando a História da Arte e a posição do homem gótico depreende-se a característica diferenciada dessa arte em contraste com o homem primitivo, o clássico e o oriental. Quanto ao homem primitivo, como não há elementos antropológicos e sociológicos precisos para defini-lo, Worringer sugere a respeito desse personagem da história da arte que nossa imagem do primitivo passa por avaliações idealistas e hipotéticas. (Worringer, ,p. 25, Arte Gótica) Ele, então, admite que o homem primitivo concebido num estado de beatitude com a natureza é apenas uma idealização com forte assento hipotético. O homem primitivo se encontra numa situação ambiental que o põe na condição de um medo extremo povoado por conteúdos insondáveis. Seu esforço de superação decorre de forças desconhecidas. (Worringer,,p. 27, Arte Gótica) A arte seria um expediente para fugir das violências e das arbitrariedades e o que encontrou como modo de expressão foi a exploração do geométrico, a exploração de triângulos e retângulos e, assim, o domínio de uma certa regularidade pode resgatar seu equilíbrio orgânico. (Worringer, p. 28, Arte Gótica). No entanto não se tem ainda uma criação artística e, por isso, Worringer não compreende isto como uma abstração propriamente, que só se alcançaria em face da arte egípcia que, sim, realiza o sentido abstrato. A vida ganha outra dinâmica, ganha inclusive em segurança pelo uso e o avanço do conhecimento, já que adquirem a confiança em si diferentemente do homem primitivo, pois novas forças psíquicas e a própria arte trazem novos sentidos e novas habilidades. Exatamente o grego encarna da melhor maneira o que define o homem clássico e novos conteúdos potencializam essas vidas, pois os gregos vão unificando deuses e homens na conquista do mundo enquanto o homem primitivo se fragilizava nos instintos. Foi

necessário, portanto, buscar em si e na natureza o que é indispensável para a segurança existencial e social e até mesmo a religião vai sendo superada pela tendência em se construir conceitos, o que leva o homem clássico a afastar-se relativamente das religiões para ir em busca da filosofia. Aí está a ruptura em que o homem clássico vai compondo os valores, os sentidos e, assim, implicando-o ao mundo vivo. Tem-se na experiência da beleza o encontro com o vivo sob o ritmo do orgânico. A vida mental e a multiplicidade orgânica da natureza se equilibram para uma conjugação intuitiva com o mundo.

Haverá outrossim no tipo oriental algo de instintivo que acaba por misturar-se ao conhecimento intelectual. Essa conjugação ultrapassa definitivamente as experiências do dito homem primitivo ascendendo para uma arte abstrata muito além da instintividade primitiva. Cabe-nos aqui, entretanto, reiterar o quanto a arte gótica se expressa pelo aspecto de uma vontade criadora. Quando compreendemos o homem setentrional, a arte bárbara, temos de fixar sempre a *vontade gótica* nos diversos processos artísticos. Worringer sabe que a ideia gótica medieval se estende além do período histórico próprio e que se desdobrou tendo como inspiração e base essa estilística geométrica. O caráter gótico da arte se disseminou entre os povos, o que revela, por outro lado, que a mistura étnica europeia tirou dos germanos a exclusividade de tal criação gótica. Seja romano ou celta, o gótico vem de uma dominância germânica, mas que não é sua exclusiva origem, pois outros povos trouxeram características orgânicas do classicismo para a intimidade do caráter abstrato propriamente gótico. Variáveis orgânicas se infiltram e transfiguram a geometria da arquitetura gótica, o que reconfirma de algum modo a mistura do germânico com etnias diversas. Worringer, assim, insiste que no gótico flui sempre “sangue germânico” misturado a de outros povos. (Worringer, p. 45, Arte Gótica)

Há, porém, algo a mais para se compreender a expressão da linha setentrional e gótica. O ato de traçar numa superfície linhas que nem sempre nascem de um planejamento prévio, mas, pelo contrário, podem vir nascendo de um movimento livre do corpo e é exatamente esse movimento que acentua a natureza gótica. As linhas orgânicas moderadas não caracterizam o gótico, como aquelas linhas interrompidas, dentadas e angulosas que nascem de uma atividade voluntária não orgânica, espiritual, que abre uma diferença com as sensações orgânicas. Esse caráter espiritual do gótico tende a superar a sensualidade orgânica para exprimir o supra-sensual, que faz a arte setentrional nos levar ao “vôo da catedral gótica, esse transcendentalismo da pedra”.

(Worringer, p. 50, Arte Gótica). Esta mobilização do desejo não-orgânico ou supra-sensual nos conduz a conceber as pedras como expressão espiritual sendo, pois, esta vivacidade espiritual o que ultrapassa a vivacidade dos sentidos e dá à linha gótica o seu poder de expressão. Contrasta-se aqui com a linha clássica, ao invés da simetria o gótico busca e traz a repetição como movimento o que põe em risco as métricas orgânicas e muitos apaziguamentos. A repetição nos sugere uma mobilização de potências infinitas a nos levar a um afastamento do aspecto orgânico e nos ampliar para uma imaterialidade sem fim. O orgânico perde fôlego e nos encontramos mobilizados pela arquitetura gótica a conceder à massividade das pedras caracteres do infinito. A relevância que o gótico dá às alturas, à verticalidade também enseja que prossigamos ao infinito. “A linha gótica é abstrata por natureza e tem, ao mesmo tempo uma vida intensa.” (Worringer, p. 68, Arte Gótica) Sublinha-se aí que o sentido da arte demanda uma intensidade vital. O caso gótico evidencia nessa direção vitalista, mais que orgânica, uma bizarra procura da embriaguez e, por isso, uma convulsão na direção de um êxtase supra-sensual. O impulso para o infinito é o impulso da vida da alma gótica. Então, essa alma gótica vai em direção ao paroxismo de um mundo supra-sensível, pois a vertigem das sensações eleva-nos para uma embriaguez, para uma experiência que poderíamos chamar de experiência do sublime. Claro que agora nos remontamos à crítica da faculdade do juízo que é o texto kantiano o qual mostra essa embriaguez das faculdades, que se constitui como uma abertura transcendental superior. Encontra-se na arquitetura gótica a vontade criadora que se exprime por dissonância das faculdades do juízo. As almas condicionadas ao mundo moral distanciam-se do mundo estético e por isto se afastam alheias ao patético. A alma artística no criticismo de Kant entra em desarmonia consigo mesmo e avança para uma exasperação em que as faculdades se tornam extremistas, obrigando cada uma das outras faculdades a irem aos seus limites e é por isso que o patético é a vertigem da desmedida e o sublime nos vem por formas aberrantes. É neste ritmo que Worringer referindo-se a Goethe cita-o: “... este sublime, quando é excitado em nós por objetos exteriores, aparece sem forma ou sob formas impossíveis de captar e vai a rodear-nos com uma grandeza para qual não nascemos... Mas se o sublime nasce facilmente no crepúsculo da noite, em que as formas se confundem, é expulso pela luz do dia que separa tudo [...]” (Worringer, p. 70, Arte Gótica - APUD)

A ideia gótica é bastante diferenciada daquela que define a arquitetura grega, sendo que a questão material que é usada para a arquitetura, a pedra, exerce uma

desobediência às leis da matéria para que a vontade artística se imponha. Os gregos tomam a pedra por sua inércia constituindo com elas uma expressão e uso orgânicos, contrariamente o gótico se exprime por um jogo de forças vivas. O caráter gravitacional da pedra que pesa, entre os gregos, faz com que a ideia grega de arquitetura se submeta ao peso material, mas o gótico infiltra na pedra um feitiço, constituindo sua arquitetura *apesar* da pedra. Worringer ressalta isto como uma desmaterialização da pedra. Paradoxalmente a construção gótica imprime um movimento vertical que traz a aparência de abolição da gravidade, isto porque um movimento em direção ascendente opõe-se ao movimento massivo da pedra.

Experimenta-se a imagem gótica como se não houvesse massa, ao contrário houvesse apenas forças como uma intensidade imaterial. “Dizer sim a pedra, é exprimir de uma forma arquitetural o conflito da massa e da força” (Worringer, p. 90, *Arte Gótica*). Assim, a imagem gótica torna a massa inexistente fazendo-nos sentir forças livres que impulsionam para o alto. O gótico desmaterializando a pedra converte a obra arquitetônica numa força do espírito. Deste modo Worringer insiste em dizer: “a arte gótica desmaterializa a pedra em proveito de uma expressão puramente espiritual.” (Worringer, p. 90, *Arte Gótica*) Mais ainda: “o oposto da matéria é o espírito. Desmaterializar a pedra é espiritualizá-la. Assim, colocamos nitidamente, face à tendência sensualizadora da arquitetura grega, a tendência espiritualizadora da arquitetura gótica.” Dá-se a emancipação da matéria para em seu lugar emergir uma vontade de arte, uma vontade de expressão. Um processo abstrato faz a pedra despertar pela vontade gótica o que desfaz o papel do pedreiro na atividade arquitetônica, oferecendo por sua vez oportunidade a um talhador de pedras. Há nessa vontade de expressão artística uma superação de um objeto prático para que este seja convertido numa legítima expressão artística. Um certo sentido transcendental se põe nesse caráter construtivo gótico exatamente por ele ser atravessado por uma vontade a qual ultrapassa o sentido prático para ganhar uma expressão abstrata. Worringer chega mesmo a dizer que há na pedra uma necessidade transcendental, claro! decorrente dessa espiritualização inerente a essa arquitetura. “Um movimento de uma potência sobre-humana arrasta-nos na vertigem de uma vontade e de um desejo sem fim: perdemos o sentimento de nossa sujeição terrestre, e abandonamo-nos a um movimento infinito que extingue em nós toda a consciência do finito” (Worringer, p. 92, *Arte Gótica*). Worringer compreende o gótico nas suas manifestações paroxísticas, isto é, aquelas que nos levam às experiências extremas do patético. Erguerem-se catedrais até o infinito é o impulso vital e vertical que ultrapassa

as proporções humanas e nos leva à vertigem das sensações ao nos ambientar para a beatitude. A alma não aceita que os seus transtornos íntimos sejam apaziguados pela racionalidade. Vai-se em busca do paroxismo patético. Enquanto o homem clássico conforma-se ao finito é o gótico que por intensidades transcendentais e, sobretudo, pela beleza expressiva gótica vence o orgânico e experimenta linhas abstratas. É, pois, n'A Arte Gótica que fica marcada a natureza setentrional da criação, que não se prende a valores lógicos de uma racionalidade ordinária para que se faça a ligação com variações supralógicas e, com isso, se construa arquiteturas *apesar* da pedra. A arte gótica exprime-se como vontade artística de modo tão essencial que põe em questão a dependência da pedra. Evidencia-se, assim, a superação do modo orgânico grego, já que o gótico imprime um desejo de tendência afirmativa pelo infinito.

As forças góticas setentrionais se agenciaram nesse mundo germânico, mas também o ocidente românico ofereceu ao gótico elementos de potência que se confrontaram com os apaziguamentos racionalistas e orgânicos. Portanto, elementos germânicos penetrados por outros elementos românicos forjaram, por exemplo, na França grandes expressões dessa libertação gótica. Mesmo a França não sendo a pátria do gótico foi nela que o gótico se sistematizou, já que aspectos românicos franceses ofereceram energias que tiraram do gótico quaisquer tendências orgânicas. Parece mesmo se poder concluir que há um fortalecimento dos impulsos germânicos por meio desses elementos românicos ao se acentuar a abstração e a verticalidade. (Worringer, p. 122, Arte Gótica). Entretanto, é ainda no norte germânico que se pode reconhecer a pura civilização gótica e isto é lembrado por Worringer. A Inglaterra, em contrapartida, por seu caráter fundamentalmente insular não levou a exaltação gótica germânica a impulsionar-se até o patético. Há que deixar bastante patente que o gótico não se vincula a uma nação, pois é empiricamente de natureza europeia num experimentalismo superior às nacionalidades ou etnias. Partimos das variações dos espaços lisos e estriados que sobrevoam de forma definitiva todo e qualquer encaminhamento restrito a um historicismo social, a noção do gótico é muito mais empiricamente vitalista que pertencente a uma história da arte ou a uma história social. Vemos tudo isso por um empirismo transcendental que transpassa a História ou qualquer narrativa da antropologia social. A catedral gótica tem seu surgimento numa manifestação medieval impregnada por acentos escolásticos do homem setentrional se exprimindo por uma arquitetura conectada a estilos românicos. O gótico muda a exterioridade do edifício suprimindo muros e emancipando forças, liberando paredes da abóbada constitui-se um

sistema de arcobotantes o qual passa a tornar visível o que antes se escondia nas paredes. São as ogivas que levam o gótico a um sistema por dar à abóbada uma altura plena e imensa e aos pilares uma finura tornando a massa da matéria extremamente discreta. (Worringer, p. 137, *Arte Gótica*). O arcobotante leva os impulsos da abóbada da nave central para os contrafortes das naves laterais, constituindo um sistema de arcobotantes que é preciso senti-lo indo de baixo para cima. Há mesmo no interior dessas catedrais uma mímica em que os contrafortes e os arcobotantes vão em direção à nave central produzindo em quem os percebe a conceber os arcobotantes de modo contrário à sua construção. As torres parecem não pesar sobre os contrafortes o que confere aos arcobotantes um poder de expressão convincente. Esse sistema de suportes e escoras assegura as proezas espaciais e a exterioridade da catedral repete o movimento de elevação do espaço interior. Essa conjugação interior-exterior abole as limitações e renova a experiência com esses espaços que sugerem lançarem-se ao infinito. (Worringer, p. 127, *Arte Gótica*) Uma catedral gótica inspira um objetivo impreciso com aparência irreal lançando-se às alturas, a perder-se de vista. Linhas abstratas góticas perdem-se no infinito tornando possível a experiência patética da eternidade, a arquitetura gótica que dá potência ao patético. “A beleza do finito bastava ao homem clássico para se elevar interiormente, mas o gótico, dilacerado pelo dualismo e, por consequência, levado ao transcendental, só no infinito podia sentir o arrepio da eternidade. Eis por que a arquitetura clássica tem seu culminante na beleza da expressão e a gótica na potência da expressão.” (Worringer, p. 93, *Arte Gótica*) Enquanto o clássico acentua a natureza orgânica das imagens e dos signos, a natureza da arte gótica germina o esplendor e a emancipação definitiva das linhas abstratas.

Conclusão

Quando começamos a trabalhar em torno dessas questões da arte fizemos por conceitos que consideram as variações qualitativas e as diferenças sejam das expressões, sejam dos conteúdos. A ideia de espaço que desenvolvemos é algo que se distingue completamente da ideia de extensão, ou extensividade, pois o espaço é por si mesmo modulado, ao ponto de não haver uma unidade de medida padronizável, chegamos assim a medidas tão dinâmicas que ao mesmo tempo que as medidas mudam, muda também a natureza das coisas. Isto nos põe diante de naturezas transitivas, mutantes, diferenciantes, por outro lado, estas variações pedem pela diversidade de modos para produzi-los. Quanto a isto tem-se de atentar quanto o modo de se produzir esses espaços, quais os agentes aí articulados e, foi em nossa demonstração que indicamos a distinção entre arte régia e arte nômade. Trata-se aqui de modos de compor partindo de um ponto fixo, sedentário, estatal, e em contrapartida espaços cujos meios são instáveis, acêntricos compostos por perceptos em movimento, por paisagens adimensionais. Ora, isto nos remete a agenciamentos maquínicos ou corporais que não propiciam pontos privilegiados. Espaços, portanto, resultam de agenciamentos os mais diversos: os continentes seriam inconcebíveis se não partíssemos de agenciamentos vulcânicos que por sua vez remontam às bolas de fogo de corpos celestes; mas, outrossim, um tuaregue que durma diante de uma montanha de areia pode acordar “no mesmo lugar” num vale ou cânion com grãos infinitesimais. A arte, pois, se engendra e germina nesses territórios, nessas superfícies, nesses estratos. Certamente por isso, Uexküll nos previne que a arte não esperou o Homem para se atualizar, para surgir. É com a ideia de *diagrama* que Deleuze indica como a arte concebida desde essa experiência vitalista nos põe entre o caos e o germe e, conseqüentemente, traz a arte para uma experiência sensível, cognitiva ou simplesmente perceptiva, mas lança-nos para outros planos, aqueles que implicam o corpo, um corpo a ser individuado, inventado, experimentado. É por aí que acentuamos no segundo capítulo o problema do terceiro olho.

Nos envolvemos com o corpo expandindo-se para um olho transitivo, um olho tátil e uma visão háptica. É nesta pulsação que abandonamos a natureza orgânica da arte representacional, imitativa e nos entregamos às primeiras explorações modernas da abstração e isto nos veio pelo valor que no século XVII a luz bizantina passou a ter por sua relevância incontestável. É a presença da luz na experiência da pintura que vai tornando os objetos com os seus contornos questionáveis e, então, a luz deixa de

iluminar as formas para ser um plano de distribuição de nuances, do claro e do escuro, plano de cores que constituem uma paleta antinatural de cores que não pertencem às coisas, mas só pertencem mesmo às suas *presenças* nas texturas dos quadros e painéis. Cores colorantes. Mais fortemente essas cores deixam de ser dadas nas coisas e passam elas a ser menos ou mais que as cores das coisas. São elas, as cores, que se tornam as personagens. Belo e surpreendente instante em que as cores e as linhas se emancipam das coisas e dos objetos e se tornam protagonistas abstratas da arte. Essas tensões entre a presença de imagens assignificantes, linhas e cores de contornos indiscerníveis podem até definir ou definirem-se geometricamente, ou até nem isto, reservando-se a uma condição tão abstrata que fazem linhas sem contorno e cores que são manchas anamórficas ou metamórficas. A magnífica experimentação de Francis Bacon em seu expressionismo figural acentua de modo decisivo uma total desvalorização do figurativo que, entretanto, e paradoxalmente, vale-se de alguma figuralidade desde que seja por personagens que não sejam nem ilustrativos nem possam pertencer a qualquer narrativa. Uma figura barroca, por exemplo, quando destacada pertence a uma côrte, a um palácio, ou, uma mulher expõe-se numa cena doméstica qualquer a insere num contexto histórico e social, mas uma figura de Bacon vem isolada no interior de um prisma translúcido o que a descontextualiza, o que a põe numa distância que lhe tira da condição figurativa para fazê-la separada de tudo e de todos e aí ser apenas uma figura figural e não simplesmente uma figura figurativa. Desfazem-se as narrativas e nasce assim uma expressividade abstrata, uma imagem transitiva, uma imagem assignificante, um corpo em *linha de fuga* apartado de narrativas e situações sociais de todos os tipos. São corpos em devires indiscerníveis, devires moleculares. Bacon faz isso explorando toda a potência diagramática de uma obra de arte. Emergem assim novas potências criadoras.

Finalmente, é com Worringer que nos confrontamos com os espaços arquitetônicos e é ele quem nos oferece o quanto a arte gótica ultrapassa as injunções orgânicas e físicas para nos apontar e nos mostrar toneladas de pedras desmaterializadas e sem gravidade. Invertem-se aí muitas variáveis da geometria que passam a se tornarem edificações a oferecer a experiência estética que nos desterritorializam com sua lógica sem colunas ou pilares aparentes e sustentando de maneira paradoxal por meio de arcobotantes e contrafortes.

Arrebata-se todos os que povoam o gótico das catedrais a fluir por linhas e luzes cósmicas. Uma aliança com linhas infinitas!

Referências bibliográficas- referenciação das obras citadas, pesquisas e abordadas ao longo do escrito.

Argan, Giulio Carlo, Arte Moderna

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. 2011, Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol.1, Ed. 34

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. 1995, Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol.2, Ed. 34

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. 2012, Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol.3, Ed. 34

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. 2012, Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol.4, Ed. 34

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. 2012, Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol.5, Ed. 34

Deleuze, Gilles, 2021, Pintura: El Concepto de Diagrama, editorial Cactus.

Deleuze, Gilles, 2007, Francis Bacon: Lógica da Sensação, ed. Jorge Zahar.

Fulcanelli, 2022, O Mistério das Catedrais, edições Almedina (Minotauro

Gombrich, Ernst H. A História da Arte

Kandinsky, Wassily, 2015, Do Espiritual na Arte, ed. Martins Fonte

Simondon, 2020, p. 27, A Individuação à Luz das Noções de Forma e de Informação.

Worringer, Wilhelm. 1992, A Arte Gótica, edições 70.

Worringer, Wilhelm. 2019, Abstraction et Einfühlung, Klincksieck.

Bibliografia: Bergson, Henri A Evolução Criadora. São Paulo, Martins Fontes, 2005. Tradução: Bento Prado Neto.

O Pensamento e o Movente. São Paulo, Martins Fontes, 2006. Tradução: Bento Prado Neto.

Bréhier, Émile. A teoria dos incorporais no estoicismo antigo. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2012. Tradução: Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel

Ferrater Mora, José. Dicionário de Filosofia. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998. Tradução: Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral

Nietzsche, Frederico. Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1993. Tradução: Paulo César de Souza.

Quincey, Thomas. Os últimos dias de Immanuel Kant. São Paulo, Ed. Autêntica, 2011. Tradução: Thomaz Tadeu.

Bergson, Henri. Aulas de Psicologia e Metafísica. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2014. Tradução: Rosemary Abílio

Blanchot, Maurice. Conversa Infinita vol 1. São Paulo, Ed. Escuta, 2010. Tradução: Aurélio Guerra Neto.

Châtelet, François. História da Filosofia: Idéias, Doutrinas (vol 1, 5, 7) . Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973. Tradução: Maria José de Almeida e outros.

Deleuze, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro, Ed Graal, 1978. Luiz Orlandi e Roberto Machado.

Fellini, Federico. Eu sou um grande mentiroso. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1995. Tradução: Fernanda Borges e Roberto Paulino.

Goldschmidt, Victor. A religião de Platão. São Paulo, Ed. Difel, 1963. Tradução: Ilda e Oswaldo Porchat

Hume, David. Tratado da Natureza Humana. São Paulo, Ed. Unesp, 2009. Tradução: Débora Danowski.

Nietzsche, Friedrich. Les philosophes préplatoniciens. Combas, Ed de l' Eclat, 1994. Tradução par Nathalie Ferrand.

Jean, Renoir. Pierre-August Renoir, meu pai. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1988. Tradução: Luiz Dantas.

Souriau, Étienne. Les structures maitriesses de l'oeuvre d'art. Paris, Sorbonne, 1960.

Van Gogh, Vincent. Cartas a Théo. Porto Alegre, Ed. L&PM, 2007. Tradução: Pierre Ruprecht

Wölfflin, Heinrich. Conceitos fundamentais de história da arte. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2015. Tradução: João Azenha.