

Geoestética: notas introdutórias para uma geografia da arte

Claudio R.O Cavargere¹

1 Possui graduação em Ciências Sociais - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2019). Atualmente cursa mestrado em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-SP. Tem experiência na área de Antropologia e Filosofia, com ênfase em Antropologia da Arte, Estética e Filosofia da Arte, Filosofia e Literatura e Filosofia das Ciências Humanas, atuando principalmente nos seguintes temas: mito e rito, erotismo, arte e literatura.

2 Ver Van Gogh, V. *Cartas a Theo*. São Paulo: L&PM, 1997.

3 Deleuze, G; Guattari, F. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p.197.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo traçar novas linhas de pensamento em direção a uma possível geografia da arte. Para tal intento, longe de esgotar o artista, e mesmo o leitor, em periodizações sucessivas no tempo, em biografias ou pertencimentos acadêmicos, busca-se aqui fazer resvalar a obra de arte em toda sua força cartográfica, percorrendo mais seus caminhos de composição vital em direção a uma territorialidade que a regras e atributos que nos permitiriam classificá-las em nome de uma historicidade.

[...]será que o que se passa no domínio da escrita não é desprovido de valor se permanecer 'estético', anódino, privado de sanção, se nada houver, no fato de escrever uma obra, que seja um equívale (e aqui intervém uma das imagens mais caras do autor) daquilo que é para o toureiro o chifre acerado do touro...?

Michel Leiris

O *tableau blanc* se enuncia sobre o artista, incita-o ao crime, à marcação. Tudo do que sempre esteve aí ainda lá se encontra, à guisa de expressão. Infinitas forças que digladiam arrastam o quadro para o ponto mais longínquo de si mesmo, seu fora. Tudo depende de um primeiro corte, um primeiro golpe – abrupto, súbito; em suma, um só e único golpe de vista². A violência do corte traça um plano de composição sobre o caos, restituindo, do finito, o infinito. São os tracejados agulhantes do pincel, suas cores, que arrastam as linhas às figuras, essas forças expressivas de blocos de sensações – compostos de perceptos e afectos. Independentes do artista, de suas percepções vividas, mas igualmente do espectador, quicá ávido de opiniões e juízos sobre o que deveria, ou não, ser a arte, os blocos de sensação transbordam e atravessam como flechas as delimitações do quadro, arrebatando e deformando por sua força gravitacional as leis métricas do vivido. A pintura, como um composto de caos - caosome - escarifica e fende a percepção conhecida, atropelando-a e violentando-a em direção à potência do infinito.

O artista, esse produtor de novos afectos e perceptos, cria composições abertas aos movimentos infinitos das forças abismais da vida, tracejando linhas de força pululantes nas danças expressivas do cosmos. Mas, diferente do que se imagina, não é fácil erigir um monumento, concatenar as extensões de uma moldura: é preciso violentar a matéria, constrangê-la às forças cósmicas que a cortam e a perfuram; só assim a matéria pode tornar-se matéria expressiva – percepto extraído da percepção; afecto extraído da afecção. Aqui, o sustentado tornar-se sustentação, e o material não possui razão de ser senão enquanto força, sensação que se conserva a si mesma "na eternidade que coexiste com essa curta duração"³.

Ora, é de toda uma solidez, uma consistência, que se trata. Como ser de sensação, monumento de sensação pura, a figura estética encarna e expressa o próprio devir, a multiplicidade de forças singulares não humanas que atravessam o humano, as paisagens não humanas da natureza. Para passar do finito ao infinito, é de toda uma junção de planos, extensões, molduras que se trata. Daí, toda uma nova política dos relevos, toda uma arquitetura. Para liberar a vida ali onde ela se encontra aprisionada, não bastam somente blocos, monumentos vazios, é toda uma base que se sustenta. Vertendo matéria em matéria expressiva, extraíndo a sensação pura das percepções e opiniões, a abertura para o caos, para as forças expressivas e violentas da vida, não poderia subsistir sem uma espécie de filtro – ou melhor, de um princípio seletivo. É algo como uma casa, uma arquitetura inerente a toda arte que se forma a partir da junção destes planos, dessas extensões, como paredes horizontais e verticais, projeção de ângulos, forças geométricas, molduras que são como "muros, mas também solos, portas, janelas, porta-janelas, espelhos", e que não tem outra função senão possibilitar ao monumento de sensações manter-se por si mesmo⁴.

Uma casa é já um território, um perímetro, um rasgo. O sistema território-casa inscreve, produz, filtra, agencia o jorro de forças colorantes, as tonalidades inaudíveis, as linhas abstratas e cosmogénicas que varrem sua circunscrição. Função desagantivada em traço de expressão: *ready-made*. E se o território é mais o que abre que o que fecha, ele todo já retalhado, poroso, escarificado em sua origem, a multiplicidade de molduras e a infinidade de extensões que ele trata de juntar já são elas mesmas atravessadas por outras molduras e extensões. É todo um coágulo variável e processual de curvaturas que se ligam e conectam apenas para pulverizarem-se novamente em agenciamentos outros, em conexões variáveis, variadas. O sistema território-casa já é ele mesmo cósmico, aberto e atravessado pelo múltiplo de universos possíveis que ora se articulam, formando constelações, ora se canibalizam, fragmentando-se em novas nebulosas, cortinas de poeira estelar – caosmos. Aqui, o enquadramento da moldura não é senão um desenquadramento, uma curvatura variável, uma espessura esparramada segundo linhas de fuga que o desterritorializam: o território é ele próprio o desterritorializado.

Mas também se traça um perímetro, faz-se também um território, para engendrar a luta, para fazer a guerra. Guerra não necessariamente contra um outro, mas consigo próprio, ou melhor, contra si enquanto outro. Se a figura estética encarna o acontecimento ele mesmo, é porque ela constrange a matéria à sua desconfiguração, à sua reelaboração enquanto matéria expressiva, a uma funcionalidade outra, para então dela produzir o ser puro da sensação: o percepto fora da percepção, o afecto fora da afecção. Daí a necessidade do enquadramento, da moldura das forças, suas extensões e planos múltiplos articulados em constelações entre si. Mais do que um encerramento, uma clausura, a moldura é uma porta entreaberta para o cosmos, essa curvatura variada ao infinito, esse "plano vetorial abstrato" em que correm as mais variadas forças: forças geométricas, azulantes, gravitacionais, planificadas etc. A moldura, e o processo de seleção que engendra, é ela mesma um posicionamento, uma tomada de posição em uma dada relação de forças. Se a arte não é julgada como melhor ou

pior em relação à um juízo abstrato fundante, é porque seu juízo é interno, ou melhor, auto-sustentado, dado pela própria vida. Foi de sobreabundância ou de fencimento de vida que algo foi criado? Que vida esta arte cria? Com quais forças ela se alia? Ela se assenhora e nutre as forças, ou delas se aparta, as domina de forma autofágica? Um território implica já um parentesco, uma rivalidade promissora, uma troca, ou já mesmo uma dominação, uma colonização, uma escravização das forças – um Estado.

Um território é sempre já um parentesco porque o artista é ele mesmo sempre um afim, um rival, um guerreiro – atleta - na comensalidade e na aliança das forças cósmicas que o recortam e atravessam. Afim e parente da obra que dele se afasta, o artista é sempre obrigado a tomar um lado, incitado desde sempre à cumplicidade com a força que ele expressa e experimenta. Não nos enganemos, se a arte é sempre composição é porque ela já é sempre uma estratégia, uma munição de guerrilha ou um canhão de exército. É com Ahab ou com Moby Dick que se alia Melville? Ou a distinção ela mesmo já não importa, por que a força oceânica da baleia já nos arrastou a todos sob seu jugo maldito? São as forças marítimas e oceânicas ou são as forças itinerárias e comerciais aquelas que exigem nossa afirmação? É por Teseu e as forças nostálgicas de retorno ou pelo Minotauro e seu atravessamento térreo que somos arrebatados quando selecionamos este ou aquele plano de composição? Os traços vetoriais de composição são eles mesmos traços de modos de vida, possibilidades de existência. Não são as forças que são boas ou más, mas sim a moldura e a composição que é forte ou fraca, interessada ou desinteressante, parente cruzado ou sovina.

Corpo, território, cosmos; figura, moldura, composição. Ora, mas como esse sistema funciona? Como se dão suas relações? Como se traçam figuras, enquadram-se molduras, corta-se uma composição? Como se articulam esses três elementos, essas três fases, que são menos fases sucessivas no tempo que uma sobreposição de forças? E como falar disso em pintura?

No classicismo, a matéria não adensa na sensação, tornando-se matéria expressiva, mas antes responde a uma forma, representa e alude a uma substância. Como o pensamento platônico, que erigiu uma imagem dogmática de pensamento, onde a solução de um problema rememora uma essência já vivida onde possa se reconhecer, codificando o pensar na dualidade modelo e cópia, falso e verdadeiro, o classicismo impõe um gosto estético calcado na codificação de imagens de sensação, moldes dicotômicos entre o belo e o feio, o real e o imaginário, onde a imagem, assim como a reconhecimento no pensamento, deve representar uma supra-realidade que lhe confira veridicidade. A arte é centralizar, distribuir, hierarquizar substratos de matéria para que delas se extraia a melhor forma, a mais real. O artista "ventila os meios, separa-os, harmoniza-os, regulamenta suas misturas, passa de um a outro"⁵.

Toda uma distribuição do espaço se faz necessária para representar objetivamente o real: as forças geométricas são separadas e classificadas equilibradamente entre o espaço da tela, incorporando a profundidade. Os cortes ortogonais atravessam o quadro de forma a lhe darem um fundo, uma tridimensionalidade. É do fundo que se trata, de uma nova profundidade. Todas as figuras são

ordenadas e controladas por parâmetros geométricos, equidistantes e equilibradas entre si, de forma a ensejarem uma harmonia universal, uma Unidade Geométrica estável. A disposição das figuras no espaço, agora tridimensional, resvala o contraponto figura-fundo, este só adquirindo solidez pela contraposição regular entre as partes de cima e de baixo do quadro. Forças geométricas de um plano de composição unitário, harmônico, emolduram os planos de forma homogênea, respondendo às coordenadas extensivas do quadro. A junção das extensões verticais e horizontais recuam e condensam todo o quadro em seu centro, canalizando na figura central o montante de forças gravitacionais que antes passavam esvoaçadas.

O centro é o campo gravitacional do quadro. Recuado em sua profundidade solene, é ele quem distribui as proporções, os movimentos, os eixos e as direções de órbita da constelação de elementos. As forças vetoriais de composição, longe de serem abstratas, são aqui milimetricamente calculadas em direção ao horizonte do quadro: são diagonais, círculos, elipses que dão ao espaço uma extensão infinita – não um finito que leva ao infinito, mas um infinito reproduzido matematicamente no finito da moldura. É todo um corpo mecânico que vemos se anunciar, se distribuir, se recortar e classificar em funções e proporções orgânicas. O que vemos é a origem do cérebro, do córtex, da medula espinhal, verticalizados e hierarquizados pelas ranhuras e capilaridades nervosas que percorrem e coordenam o bom funcionamento do corpo. De Da Vinci a Rafael e Michelangelo, é a anatomia que inscreve formas na matéria biológica. Com os mecanismos e os moldes pré-estabelecidos deste arquiteto universal denominado Deus, a arte é a estética mecânica de um corpo orgânico feito à sua imagem e semelhança. Engenharia, mais que Arquitetura, polígonos mais que figuras, templos e santuários mais do que casas. Do artista-engenheiro, "seu único grito é Criação! a Criação! a Árvore da criação!"⁶

Foi preciso muito tempo até voltarmos à Terra. Contra a mecânica celeste da verticalização geométrica, o romantismo nos coloca de novo na Terra, ele nos territorializa. Mas aqui, a terra ainda é um fundamento, um fundo, e todas as expressividades cósmicas nada mais são que suas propriedades variantes. A distribuição violenta das formas atravessa o quadro, perfurando-o de cor. A sensação é terrosa, terrestre, nos puxa em seu movimento colossal, mas ainda não se separa da percepção, da afecção. A paisagem é magnânima, gigante, a tal ponto em que as coordenadas não mais fazem que girarem loucamente para fora de si, fora de órbita; mas ainda é uma paisagem do homem, vista pelo homem. As forças gravitacionais são liberadas pelo movimento avassalador de linhas que se entre-atravessam, refratam sob o jugo das cores. As manchas substituem os polígonos, as rajadas de cor libertam as sensações – do artista. Aqui é o movimento que toma forma, deforma, se impõe. As cores nada mais são que variações contínuas arrastadas pela violência de uma mesma sensação em movimento que invade todo o quadro: a sensação-terra.

Como em Turner, são os movimentos terrestres que nos fendem e nos deslocam em sua rotação agressiva: forças colorantes, moventes, como lufadas de vento ou tempestades. Já não há mais centro, o centro é a própria terra em seu impulso, em sua

7 “É no corpo que algo se passa” (Deleuz, 1995, p. 13).

8 Ver Glowczewski, B. *Devires totêmicos. Cosmopolítica do sonho*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

velocidade rotativa. Mas como nos demonstram Deleuze e Guattari (1997), no romantismo, é ainda todo um povo que falta. Presos no movimento rotacional da Terra, os românticos atolam e afundam em seu enraizamento. Ainda é um fundo, um fundamento que vemos se elevar, mesmo que não mais celeste. Com figuras manchadas por excesso de força, de rudeza, como a crosta terrestre, os planos e extensões são deslocamentos móveis de um plano de composição terroso que leva ao abismo: fundamento que não vem de cima, mas de baixo, do subterrâneo.

Como no grito de Artaud, é na arte moderna que vemos o calor onde a vida enlaça suas forças. É nela que a matéria expressiva permite entrever forças não visíveis por si mesmas. Longe de um fundamento, de uma Imagem Verdadeira, é toda uma nova densidade que vemos irromper. Trata-se de voltar à Terra, sim, mas não para nela se afundar, mas para povoá-la de movimentos nômades, povos ainda porvir, hordas autóctones que a recortam em direções múltiplas. A Terra, aqui, é mais movimento que base, mais fluxo que solo, desterritorializando e reterritorializando territórios em suas cartografias infinitas. A Terra é já um cosmo, uma galáxia atravessada por territórios infinitos que se cortam, recortam, condensam e pulverizam. Um território é já um contraponto melódico de outra melodia, ela mesma, talvez, um tema harmônico articulado e atravessado por tons polifônicos, dodecafônicos, de uma composição sinfônica incessante.

É em Van Gogh que as manchas atingem sua potência disruptiva, levando os movimentos infinitos contra as próprias forças racionalizadas do quadro, encarnando ali o próprio acontecimento, a vitalidade sinistra de uma natureza aberrante. As cores são como lampejos fugazes, linhas de descarga elétrica que iluminam até à cegueira. As forças luminescentes atingem as forças gravitacionais ondulantes, serpentinas, deformando em seu campo até mesmo a luz, o som, o ar. Dos girassóis, vemos apenas a força solar de um amarelar pujante, puro elemental desterritorializado da Terra, cortando o céu em uma fractalidade cósmica, não mais celeste, verticalizada. É toda uma crueldade que vemos se desenrolar para libertar o corpo de seu funcionamento orgânico, para destroçá-lo e esquartejá-lo ainda uma vez mais em direção aos cortes intensivos da composição. Mutilando seu corpo para oferecer sua orelha aos deuses, Van Gogh liberta os elementais para com eles fazer um pacto: sair do caos para entrar na caosose, no plano de composição de caos, no caos composto, para ali então arrebatarem e exprimirem sua força magmática, térmica, atmosférica, geológica, oceânica.

Sacrificando seu corpo terrestre para assumir o solar, Van Gogh libera as forças intensivas da vida para uma funcionalidade não-orgânica, para uma não-funcionalidade de um corpo furado - um corpo-passagem⁷. Um corpo sem órgãos, desorganizado e ultrajado para fora de toda organicidade; um corpo-absinto, esquizo, de conexões múltiplas em que a nervura cerebral se dobra, torce e retorce, abrindo caminhos outros, ranhuras, limiares e curto-circuitos, este é o corpo de Van Gogh. Vincent é já um índio pois sua casa é já uma oca, malocas moventes de um corpo deslocado, estrangeiro em si mesmo, agenciador de territórios sempre escassos dentre as estradas em que passa. Vincent, um germe de cosmo atravessado pelo caos; Vincent, um comedor de terra e de tinta.

Na arte moderna é o peso que conta, a densidade, a presença da imagem. Contra a imagem representativa, a imagem da semelhança, reconhecimento vertida em pintura, sobre-implicação visual, a arte moderna faz irromper as imagens-força⁸, o puro devir não humano do homem: devir-animal, devir-mineral, devir-vegetal, aquífero. São sonhos, rastros cósmicos de forças intensivas, deuses, sono sem sonhos, embriaguez dionisiaca. São imagens icônicas, diagramas, figuras que se liberam de sua forma e permitem o surgimento do figural, do desregramento, da deformação, do informe. Como um pensamento sem imagem, que força as faculdades ao funcionamento desregrado de si mesmas, ligadas cada uma por sua própria diferença – heterogênesse – o figural abre o dissonante e o disjuntivo no corpo-sentido. Van Gogh sem orelha é já o ouvido do olho, da boca, da mão, para fazer ver o invisível, escutar o inaudível. A mão liberada do corpo é já um devir-manual, traços livres e deformados, emaranhados de linhas históricas que constroem a figura a uma diferenciação, a um figural sem semelhança.

As linhas e forças diagramáticas escarificam as figuras, perfuram como lanças e flechas, forçando-a ao vazamento, para o além da figuração, da narrativa. Há todo um grau de queda, de dilatação. Diante da pluralidade sensível justaposta, a própria figura é esgarçada ao seu fora mais íntimo, ao seu mais tenro ser colocado no exterior de si mesmo. A pura figura não diz nada, não é, mas está, se presentifica como força. Frente à invasão irracional de traços, de pinceladas largas e espessas colocadas quase ao acaso, ao sabor da contingência, é todo um involuntário da natureza que vemos se apresentar. Ora, é da vida que se trata; e se o diagrama nada mais é que uma confusão sistemática de linhas e zonas, de atmosferas outras, extraindo da figura seu figural não-representativo, é só para ali fazer emergir a vida em sua potência catastrófica, em sua possibilidade infinita de criação de novos modos de existência – puro devir.

Como na arte abstrata, o fundo já não é mais fundo, mas distanciamento, corte contínuo de figuras lineares, circulares, espiralares, todas abrigadas em seu seio. Se o fundo vibra, é porque ele já é superfície cavada, vazio colorido e colorante de forças elas mesmos invisíveis: rotação, germinação, duração, gravitação, tempo. Do fundo, só tensões lineares, linhas abstratas e setentrionais disparadas do abismo. Se não há mais fundo ou fundamento, é porque faz-se ver, como em Bacon, a queda, o decaimento, o "baixo", a "superfície esburacável", o plano de composição que "ganha espessura enquanto o material sobe independentemente da profundidade", fazendo "subir, acumular, empilhar, atravessar, sublevar, dobrar"⁹.

Só há um plano de composição: o estético. E se passamos esvoaçados por entre diversas configurações e composições artísticas não foi para delas fazer história, mas sim geografia. Uma composição é sempre um território, uma territorialidade: geografia. Mais do que esgotar as etapas sucessivas de um tempo histórico, o percurso da arte é visto aqui como flanagens de hordas nômades que atravessam um deserto, Warlpiris e aborígenes traçando perímetros, criando monumentos em terra fértil, compondo o caos e as forças da vida. Se o barroco está já para o expressionismo

e o abstracionismo, e o romantismo para o classicismo e o renascimento, não é por sua familiaridade representativa, por suas substituições e avanços tempóreos, mas pela forma como compõem suas forças para habitar e povoar um deserto, um espaço múltiplo em singularidades e possíveis que só podem ser experimentadas no corpo e pelo corpo - corpo intensivo.

O território produz e marca passagens, metamorfoses, variações alotrópicas de cantos, cores e gestos. A arte geográfica é já ela uma ética, uma saúde, um instrumento para traçar linhas de vida, mas também já uma política, uma máquina de fazer a guerra contra a representação e a recongnição do pensamento, contra um corpo orgânico e codificado em funções e órgãos sensitivos que não servem senão para estabelecer modelos, parâmetros transcendentos do Verdadeiro e do Belo. Se Dionísio aceita a composição e o germe de ordem, sua força de acontecimento agora incarnada, é só porque o corpo possuído não é senão o de Apolo decapitado.

