

**“Abeiramento”: aproximação e
distanciamento como experiência
estética**

Francesco Napoli, Yacy-Ara Froner

“Abeiramento”: aproximação e distanciamento como experiência estética

“Bordering”: approximation and distancing as an aesthetic experience

Francesco Napoli¹

Yacy-Ara Froner²

1 Graduado em História pelo Centro Universitário de Belo Horizonte, Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto e Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor titular da Universidade Salgado de Oliveira. E-mail: francesconap@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4254-9507.

2 Graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo e Doutora em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Professora titular da Escola de Belas Artes da UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Coordena o grupo de pesquisa ArCHE (Ambientes - Arte, Conservação e História). E-mail: yacyara.froner@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5675-6945.

Resumo:

Busca-se neste texto perfazer um movimento de descolonização de algumas noções de arte que são tidas como hegemônicas, por meio de uma problematização de alguns paradoxos da arte contemporânea, que se aproxima da vida, ao mesmo tempo em que é tida como hermética para o grande público, e que busca desmistificar noções tradicionais, tais como as de “gênio”, “inspiração” e “virtuosismo”, ao mesmo tempo em que impele o público a adotar o conceitualismo. Também, faz-se aqui aproximações a algumas propostas artísticas que consideramos “abeirais”, corroborando um tipo de pluralismo que, ao mesmo tempo em que dialoga com as noções hegemônicas, independe da noção de arte euro-estadunidense, imposta pela colonialidade.

Palavras-chave: Abeiramento. Descolonização. Arte contemporânea. Pluralismo.

Abstract:

The aim of this text is to complete a movement of decolonization of hegemonic notions of art through a problematization of some paradoxes of contemporary art - which approaches life, at the same time as it is considered hermetic for the general public; and which demystifies the traditional notions of “genius”, “inspiration” and “virtuosity”, but which urges the public to adopt conceptualism. Also, approximations are made here to some artistic proposals that we consider “abeirals”, corroborating a type of pluralism that, at the same time in which it dialogues with hegemonic notions, is independent of the notion of Euro-American art, imposed by coloniality.

Keywords: Abatement. Decolonization. Contemporary art. Pluralism.

“A leitura do mundo
precede a leitura da palavra.”

(Paulo Freire)

“A arte é um jogo
entre todos os homens

de todas as épocas”
(Marcel Duchamp)

Introdução ou Formalismo: o ismo dos ismos

A aproximação e o distanciamento fazem parte da experiência em relação à arte. Para ver, é necessário que sejamos um corpo movente em busca do distanciamento, para se ter uma visão geral, e da aproximação, para se encontrar o dado específico. Contudo, a arte não é a matematização dos sentidos, e, portanto, nem a proximidade nem o distanciamento permitem assumir certezas, críticas ou análises duradouras, no procedimento discursivo da experiência estética.

A narrativa, gerenciada pelos discursos curatoriais, acadêmicos, críticos ou de pesquisa, pode agregar ou dispensar sentidos, dispostos em camadas instáveis, cuja acepção não pode ser engessada. Em síntese, segundo Froner:

Sob quais critérios, métodos e dispositivos podemos nos aproximar da obra de arte? Para a Filosofia, a base estética propõe uma reflexão permeada pela formalização do juízo crítico e constituição dos modelos de apreciação, parte da sistematização do pensamento e da ampliação dos seus princípios constitutivos; para a História da Arte, a definição dos métodos de análise e sua contextualização histórica compreendem as relações entre a produção cultural e o sistema social; inicialmente forjada na ideia clássica de obra-prima, atualmente entende a cultura material para além das relações documento, monumento e obra de arte. Tudo é produto do suporte e da forma. É um produto da arte tudo aquilo cuja forma reside na alma (ARISTÓTELES, *Metafísica*, VII). Da unidade poética aristotélica, a Estética e a História da Arte moderna edificaram uma linha de pensamento pautado pelo espírito do tempo (*zeitgeist*). Desse princípio, surge a Teoria da Visibilidade Pura focada no componente expressivo construído por meio dos padrões de representação, cuja abordagem teórica desenvolve o conceito de que a História da Arte deveria ser fundamentalmente uma História dos Estilos, e não uma história dos autores individuais (FRONER, 2010, p. 8).

Tal concepção formalista de aproximação das obras, essa da qual surgiu, no séc. XIX, a *Teoria da Visibilidade Pura* (que, de influência positivista, cientificamente buscava apenas na materialidade da forma o *zeitgeist*, ou espírito do tempo), acabou por se descuidar de fazer uma contextualização mais ampla, quando

se trata dos vários modos de aproximações que fazemos da produção artística.

Esse tipo de aproximação, que busca a tal “visibilidade pura”, acaba por restringir o objeto artístico a um conjunto de padrões de representação. Delimita-se um esquema baseado em influências, isto é, a lógica do “quem influenciou quem” em termos formais, e as relações de influência ganham contornos de escolas e estilos, de modo que a narrativa historiográfica artística vai se impondo, afirmando a arte europeia como arte universal.

A história da arte, assim, vem sendo construída por meio de uma narrativa que reproduz o aspecto universalista do argumento de que a “arte” teria tal trajetória específica, isto é, retira-se a geografia, no intuito de universalizar. Os contextos políticos, econômicos, sociais, psicológicos etc são desconsiderados, em prol de um olhar formalista, que vê apenas os nomes e momentos emblemáticos da história da arte, sendo a nacionalidade uma mera curiosidade enciclopédica. O que interessa é o encaixe e o diálogo que determinado artista tem com as correntes da história da arte mundial.

O sistema das artes se constitui com ênfase no formalismo por vários motivos. Entre eles, o fato de, a partir do momento em que o mercado da arte permite que o artista tenha uma liberdade nunca vista (pois, desde o Renascimento, é o mecenato que determina os temas e modos de confecção das obras de arte), ele encontra sua autonomia através da liberdade da forma. Para Argan:

Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a ideia da arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo; a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do próprio fazer-se. À estrutura binária da mimesis segue-se a estrutura monista da poiesis, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética) (ARGAN, 1992, p. 11).

O que determina o fazer artístico deixa de ser a demanda do mecenato, mas com o mercado, o artista vende aquilo que ele “livremente” concebe. A autonomia criativa e o mercado forjam um território de liberdade para a arte que, emancipada, passa a não mais respaldar-se nem em religiões, nem em governos.

Na busca por emancipar-se de vínculos religiosos, monárquicos ou quaisquer outros que sejam externos à sua própria forma, que passa a ser o principal, a arte passa a ter uma finalidade em si mesma, e a procurar um território autônomo: temos, assim, as bases do formalismo. Entretanto, a arte se emancipa das determinações do mecenato para aderir a um mercado capitalista, que reproduz o racionalismo iluminista, segundo Coli:

É no século XVIII, é com o Iluminismo, com o pensamento burguês que esta situação se modifica. Voltemos à etimologia da palavra burguês: habitante do burgo, isto é, cidadão. O artista, a partir do século XVIII, será um cidadão como outro, com a mesma autonomia e liberdade de pensamento de qualquer um. É

verdade que para os iluministas essa liberdade de pensamento - não apenas nas artes, mas em todos os domínios- estava condicionada a um princípio racional. Ou seja, todos são livres, mas cada um é portador da mesma razão universal que nos une; ou seja eu sou livre para ser racional. Espera-se do artista uma posição pessoal em relação aos acontecimentos da História, mas espera-se do artista a boa escolha, isto é, a escolha racional (COLI, 2010, p. 321).

Para Bourdieu (1987), outras instâncias de legitimação começam a ser forjadas no final do séc. XVIII, que proporcionará os fundamentos para essa nova relação do produtor de obras de arte com a sociedade. Constitui-se um público consumidor mais extenso e socialmente diversificado, capaz de proporcionar aos produtores não apenas as condições mínimas de independência econômica, mas construindo um princípio de legitimação. Ao seu lado, forma-se um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários. Além disso, multiplicam-se as instâncias de consagração (academias, salões, museus públicos e privados, galerias de arte) e de difusão, como catálogos, a exemplo de Diderot (1713-1784), que escreve sobre exposições artísticas nos *Salons* oficiais do Louvre.

Na construção da Modernidade, o Impressionismo surge como o modelo de quebra dos paradigmas anteriores e, desde os escritos de Baudelaire (1821-1867), em *O pintor da vida moderna* (1863), impõe-se como projeto de ruptura. Dois problemas surgem desta percepção: a Modernidade artística não corresponde à Modernidade histórica; ao passo que a Arte Moderna, considerando principalmente as vanguardas artísticas, não estabelece uma linguagem coesa ou um propósito coerente, ou melhor, à luz dos propósitos múltiplos reside uma intencionalidade comum: a ruptura e a experimentação.

Desta categoria, emerge o artista do final do oitocentos e início do novecentos, que ao afirmar a autonomia da arte, desconstrói a relação do sistema de mecenato e inaugura novas articulações, construídas agora dentro do sistema capitalista de mercado. Ao assumir responsabilidade para com sua produção, confere a ela historicidade, não mais do tempo histórico como utopia do passado, mas como compreensão de seu próprio tempo. Assim compreendida, a arte Romântica (primeiro movimento que se auto intitula) implica em uma tomada de posição – tanto em relação à História quanto à Arte. Depois de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), em sua *História das artes na antiguidade* (1764), a teorização da percepção artística compõe uma nova formulação: se o tratado estabelece normas, a estética formula conceitos. Em relação à Antiguidade Clássica, paradoxalmente, Winckelmann contribuiu para esse destronamento. De uma civilização imortal, fez ele um momento histórico; fê-la decair do absoluto para o relativo. Acreditando unir-se a ela, dela se separa pelo próprio ato que, objetivando-a, a dessacraliza (BAZIN, 1989, p. 85).

A crise do universalismo, das normas tratadísticas – vide André Félibien (1619-1695) com a hierarquia dos gêneros na Academia Real –, e até mesmo do processo civilizatório, que traz como herança os espólios das guerras, gera uma arte cujo questionamento do mundo não é superficial, mas derivado de um novo impulso criador. Em relação à obra de Goya (1745-1828), Argan afirma: “[...] como não pintar monstros, se o sono da razão gera-os e com eles preenche

o mundo?” (ARGAN, 1992, p. 14).

Excluído do sistema técnico-econômico da produção – a obra de arte não cumpre a função exigida pela revolução industrial –, o artista moderno sofrerá de digressão: são dissidentes do mesmo *status quo* de onde se originam; o artista *bohémian* é um burguês que repudia a burguesia; ele despreza o capital, mas deseja o reconhecimento e o que deste provém. Tendo rejeitado os quadros de autoridade tradicional que lhe impunham limites, mas lhe deram apoio, o produtor de artes pode ter uma liberdade de ação tanto exultante quanto aterradora: num mundo onde todos os valores são postos em causa, ele busca incessantemente sua própria identidade e o sentido da existência humana, individual e coletiva.

Por essa razão, ao situarmos o Romantismo na crise do *Ancien Régime*, encontraremos nele as mesmas bases ideológicas do Realismo. O que aproxima *Fuzilamento* (1810), de Francisco Goya; *O massacre de Chios* (1822), de Delacroix (1798-1863); *O quebra-pedras* (1849), de Courbet (1819-1877), e *A Carruagem de 3ª Classe* (1862), de Daumier (1808-1879), é a elaboração de uma produção artística historicamente centrada em relação às escolhas políticas de seus executores.

Torna-se mais difícil, sob o olhar atual, perceber a diferença entre o Clasicismo e o Romantismo do séc. XIX a partir das obras de Delacroix e Ingres (1780-1867), no entanto, a tensão que se estabelece entre as duas proposições, sintoma de um regime onde estas obras coexistem a partir de um campo de possibilidades estratégicas, define um sistema regrado, no interior do qual cada obra singular manifesta um posicionamento político, expresso em um conjunto de escolhas que pode ser entendido pelo índice formal.

Afinal, a sutil diferença entre a *Odalisca* de Ingres (1814) (Fig. 1) e a *Odalisca* de Delacroix (1825) (Fig. 2) parte do princípio de que a forma irá alterar completamente nossa apreensão do conceito exposto a partir de um mesmo tema. A radicalidade formal vinculada às posturas politicamente situadas pode ser considerada um elemento indiciário das escolhas, e tal questão se alarga e se aprofunda cada vez mais no campo artístico.

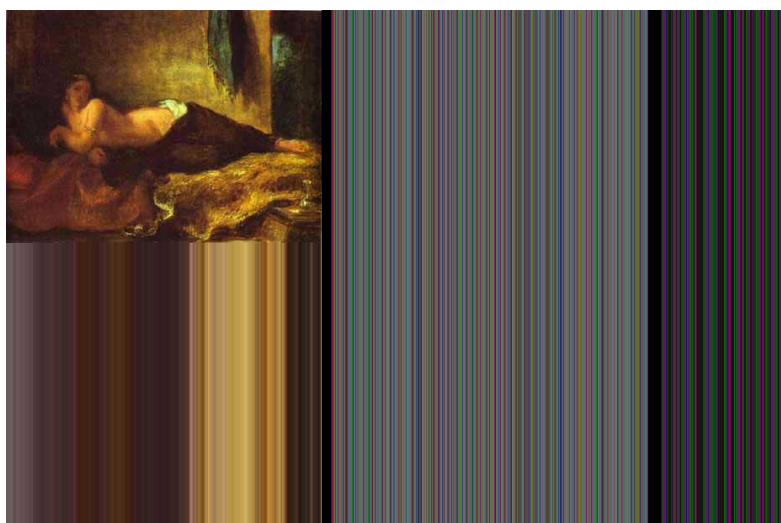


Fig. 1 - *Odalisca*, de Ingres (1814). Fonte: banco de imagens: <https://rodrigo1.wordpress.com/about/quarta-aula/odaliscas/>

Enquanto o “neoclassicismo” de Ingres combina o virtuosismo técnico e espontaneidade de um nu recatado, “fotografado” naquele momento corriqueiro, o “romantismo” de Delacroix revela um nu nada recatado, que se mistura com o fundo em uma imagem borrada e imprecisa. Tais sutilezas se revelam no modo de utilização de uma determinada técnica artística que foi intencionalmente escolhida pelo artista, que expressa sua “genialidade” por meio da forma.



Fig. 2 - *Odalisca* de Delacroix (1825). Fonte: banco de imagens: <https://rodrigo1.wordpress.com/about/quarta-aula/odaliscas/>

Tal formalismo que acomete o séc. XIX, radicaliza-se com as vanguardas no séc. XX, ao discutir a arte com foco total na própria forma artística – o que o sistema filosófico europeu chama de “arte pela arte”³ – isto é, a arte imersa em suas próprias questões formais, em um movimento que, ao mesmo tempo que a emancipa, a prende em si mesma. O historiador Jorge Coli comenta:

A liberdade conquistada leva assim não só à emergência do gênio, mas à construção da imagem do gênio. Construir-se artista como gênio dentro do campo marginal da liberdade, estabelecer-se como senhor de um domínio à arte: assim a própria liberdade deixou de manter uma relação dialógica com o mundo para tornar-se interna e fechada no interior da produção de cada criador (COLI, 2010, p. 329).

³“Arte pela arte” é um sistema conceitual que considera a autonomia artística prioritária, prescindível de razões funcionais, como os processos pedagógicos ou morais. Ainda que a sua origem perpassa pelo pensamento aristotélico, apenas no séc. XVIII encontra nos textos do filósofo alemão Baumgarten (1714-1762) a formulação adequada a partir da apropriação da palavra “estética” (do grego *aisthēsis*, faculdade de sentir), determinando a sensação e a percepção como princípios fundamentais às obras de arte. Tal posicionamento será difundido pela filosofia alemã e encontrará terreno fértil no sistema ocidental do hemisfério norte, da Europa aos Estados Unidos. No entanto, a expressão “arte pela arte” irá se firmar apenas na cultura ocidental do séc. XIX.

No entanto, ao destacar autores individuais, a historiografia tradicional reforça uma outra ideia, também muito presente em nossa cultura: a noção de “gênio artístico”. Tal discurso nasce no séc. XVI, momento em que o conceito de arte se afasta da noção que a etimologia nos legou – do grego *téchne*, ou seja, uma habilidade técnica – para se tornar algo que se discerne do artesanato, dos artefatos e do trabalho braçal. A historiadora escocesa Eric Fernie sintetiza:

Vasari introduziu a ideia do gênio artístico, que no século XIX foi reforçada pelas noções românticas do gênio boêmio mal-entendido, selvagem e do super-homem nietzschiano. No século XX, ela se expandiu, para incluir as idéias freudianas de “gratificação narcísica”, para o escritor se identificar com a “projeção heróica” do “supremo gênio artístico individual” (FERNIE, 1995, p.2 9, Tradução nossa).⁴

Há uma necessidade de diferenciação dos artistas dos outros produtores convencionais. O artista passa a se sentir um criador, um verdadeiro demiurgo, transformando-se nesta figura intocável e genial, com um talento inato e sagrado. Porém, Jorge Coli nos chama a atenção para o fato de haver uma redução da originalidade criadora, na medida em que tal liberdade só se efetiva a partir do racionalismo, nos termos de Coli:

O artista neoclássico, como os outros homens em suas diversas funções, segundo a perspectiva do Iluminismo, submete seu trabalho, sua criação, a regras racionais, regras universais e eternas, das quais não é possível escapar, diminuindo o papel da singularidade criadora. (COLI, 2010, p. 329)

Segundo Coli, os Românticos propõem uma atitude oposta, obrigando os artistas a um dever: o de ser livre. Isso tem um peso enorme, levando à perda de referências que compõem o jogo artístico e impedindo a própria transgressão, na medida em que não há mais o que transgredir dentro do mundo da arte.

“Abeiramentos” e o olhar histórico

O descolamento da forma artística, do objeto para o gesto que o produz, surgido com o Romantismo, veio se repetindo na história da arte ocidental, chegando à imaterialidade da arte na contemporaneidade e à teoria do não objeto, no Brasil. Entretanto, mesmo com um relativo abandono das questões formais advindo da arte contemporânea, o conceitualismo exige que se conheça a narrativa hegemônica da história da arte mundial, para que se possa compreender seus conceitos, o que isola a arte em um mundo próprio e afasta o público não especializado.

Como nos interessa pensar tipos de aproximação capazes de forjar um pluralismo que não reproduza a hierarquia que essa narrativa traz consigo, cabe uma explicação acerca do recuo temporal das últimas páginas: a compreensão das

4 No original: "Vasari introduced the idea of the artistic genius that in the nineteenth century was reinforced by Romantic notions of the misunderstood, wild, bohemian genius and the Nietzschean superman. In the twentieth century it expanded to include Freudian ideas of the "narcissistic gratification" for the writer identifying with the "heroic projection" of the "supreme individual artistic genius". (FERNIE, 1995, p. 29).

mudanças das práticas artísticas da modernidade deve ser vista em um contexto de longa duração, cujos reflexos e projeções manifestos nas distintas continuidades e rupturas podem ser observados ainda hoje. Além disso, “abeiramentos” se estabelecem como modos de aproximação que são indiciários das questões políticas e posturas historicamente situadas; lembrando que conceito, forma e materialidade são unidades contíguas na produção artística, determinadas pela escolha dos artistas.

Por fim, vemos que os modos pelos quais nos aproximamos e/ou distanciamos da arte nos surgem de acordo com o contexto histórico, social, econômico, geográfico, psicológico etc. A narrativa historiográfica europeia, além de hegemônica, tem alto grau de hermetismo, pois não é acessível para todos. Desse modo, sua imposição gera um espectro de formas de absorção de tal narrativa, criando um distanciamento entre a minoria que se aprofunda, formando o “mundo da arte”, e a maioria, para quem chegam apenas fragmentos simplificados, que se misturam aos conceitos preconcebidos engendrados culturalmente. Como são ritmos diferentes, aquele que movimenta as querelas do mundo da arte e aquele que reproduz as noções do senso comum sobre arte, os modos de aproximação e distanciamento se explicitam múltiplos e ainda mais plurais que aquilo que se convencionou chamar de “pluralismo” da arte contemporânea, que até abarca temáticas “descoloniais”, mas não consegue “descolonizar” sua estrutura.

Diante dessa herança europeia, que permeia o senso comum, quais as consequências da noção de gênio artístico para a arte contemporânea? Como tal noção se relaciona com o formalismo? E na arte brasileira, como opera a noção de gênio, em diálogo com o formalismo? A aproximação entre arte contemporânea e a própria vida permite dizer que a arte, de alguma forma, se aproxime do grande público?

Daqui vemos o mundo da beirada!

Nossa procura por lentes de aproximações e afastamentos (“abeiramentos”) consiste em buscar na arte como vivência corporificada suas habilidades particulares, ou o específico de cada trabalho artístico. Esse corpo, que vivencia e interpreta de uma perspectiva específica um determinado fenômeno artístico, pode ser capaz de enxergar o que não está à vista, ou perceber o escuro que existe naquilo que brilha intensamente, tal qual Agamben (2009) descreve o contemporâneo.

O corpo que vivencia a arte é interpelado pelo acontecimento artístico, e não pela teoria ou crítica sobre a arte; sendo sua perspectiva interpretativa, justamente, aquela que vê o mundo de um não-lugar, ou de um “entre-lugar” (SANTO TIAGO, 2000). Tal “entre-lugar” pode ser compreendido como contemporâneo, na perspectiva Latino-americana. Como o que define esse “entre-lugar” é a multiplicidade e a heterogeneidade, que resistem à ideia unificadora contida na colonialidade, buscamos pensar a “unicidade” na arte como um dispositivo de desconstrução da ideia de “unidade” imposta pela colonialidade, para elaborar

o tipo de pluralismo estético que viemos defender. Essa forma de aproximação abarca aquilo que Walter Mignolo (2017) chama de pluriversalidade, em suas palavras: “[...] a ordem global que estou advogando é pluriversal, não universal, e isso significa tomar a pluriversalidade como um projeto universal em que todas as opções rivais teriam de se aceitar” (MIGNOLO, 2017, p. 14).

Tais lentes têm por princípio, então, nosso próprio olhar. Por isso, são as nossas trajetórias acadêmicas, docentes e artísticas que delineiam nossa argumentação, em defesa de um pluralismo estético que nos encoraje a retirar a aura de universalidade das categorias dominantes, sem repetir sua lógica opressora, ao revelar outras possibilidades e repensar a estrutura de modo a permitir a existência das várias universalidades coexistentes, tal qual Mignolo descreve. Não aquele pluralismo concebido como resultado da trajetória que a arte ocidental trilhou e nos teria sido “concedido”, mas um pluralismo que, não sendo oriundo de uma ordem universal, permite a coexistência pluriversal.

Para tal, se faz necessário problematizar aquele modo de universalidade no qual e do qual somos constituídos: nossa herança cultural. Herdamos culturalmente determinadas ideias do que seja aquilo que entendemos por arte. Este sistema – forjado por um complexo de redes intercambiáveis estruturado a partir das instituições, da literatura crítica, das produções artísticas e dos próprios produtores – é determinado por conceitos-chave, tais como civilização e cultura, modelados prioritariamente a partir de uma identidade eurocentrada. A ideia de que a arte pertence a pessoas que têm o dom artístico, que são gênios natos ou que nasceram com seus talentos é uma delas.

Entretanto, a arte contemporânea coloca em xeque estas noções, quando aproxima a arte da vida cotidiana e retira a necessidade de a arte conter virtuosismo a partir das técnicas convencionadas. Assim, a arte se proclama indiscernível da vida e sobrevive por meio do conceito, ficando restrita a aqueles que dominam sua linguagem própria. Por outro lado, o movimento histórico que revoluciona as artes a partir do final do séc. XIX, incorporando o termo “modernidade” ao fazer artístico, também separa a arte do mundo cotidiano. Tal fenômeno acontece inclusive na arte contemporânea, que inicialmente tenta se desvincular do aspecto elitista das vanguardas, mas é incorporada pelo mercado, aderindo ao elitismo, ao hermetismo e ao próprio sistema.

Pierre Bourdieu (1987; 1996; 2003) menciona que é na Modernidade, quando a arte atinge seu apogeu como bem simbólico, que as aproximações e analogias entre arte e vida e as relações entre artista, obra e público se acentuam. Porém, a complexidade dos códigos simbólicos do campo da arte acaba provocando um afastamento entre o público não inteirado das sempre novas discussões estéticas, e mesmo quando a proposta artística busca estabelecer uma relação mais próxima, ele permanece à margem. Quando a aproximação ocorre, permanece em um nível raso de conhecimento, apoiando-se em questões de gosto pessoal e beleza, diante da pouca familiaridade com os códigos internos. Segundo Canclini (2000), isso leva a “[...] desencontros entre modernização social e modernismo cultural, entre política de elite e consumo massivo, entre inovações experimentais e democratização cultural” (CANCLINI, 2000, p.150).

É comum vermos pessoas que desconhecem os caminhos históricos que a arte ocidental trilhou e, munidas de suas concepções de arte oriundas do senso comum, acusam a arte contemporânea de inautenticidade, de hermetismo ou de irracionalidade. Ao lado de um outro abismo entre a arte contemporânea e o grande público, que sustenta uma concepção romantizada de arte, há um distanciamento imposto pelo senso comum entre o fazer artístico e a vida cotidiana. Sobrevivem elementos românticos e idealistas, segundo os quais a arte implica virtuosismo, genialidade e talento.

Porém, os artistas contemporâneos não demonstram necessariamente virtuosismo, ou lidam, propositalmente, com técnicas que não dominam. Desde as vanguardas, a arte ocidental se torna metalinguística; busca autonomia e se transforma em um território que reivindica ser o mais livre de todo o tecido social. Tudo isso promove um choque entre o grande público e a arte hodierna que, mais uma vez, acaba ficando restrita a um público especializado.

No âmbito político, historicamente, houve uma condenação da arte moderna, tida como degenerada por regimes totalitários do séc. XX, nos quais a arte passa a ser controlada pelo Estado⁵. A concepção de arte de praticamente todos os regimes ditatoriais que surgiram nas extremidades do espectro político costuma ser conservadora e reproduzir ideais nacionalistas, heróicos e românticos, ou tende a ser realista/partidária, de modo que seja sempre compreensível para o cidadão médio⁶. Esta exigência conservadora também passa pelo desejo de determinar que a arte deve ser produzida em direção a uma determinada parcela da sociedade, que quer se afirmar como predominante, por reproduzir os valores europeus.

O discurso totalitário se apropria dos meios artísticos tanto pela adesão de alguns modelos quanto pela oposição a outros, impondo censura ao mesmo tempo em que conclama a população em seu apoio, limitando o território artístico. O paradoxo é que quanto mais livre é o território no qual a arte está sendo produzida, mais hermética ela parece ser. O que, de certa forma, alimenta a visão do senso comum, que quer resgatar a tradição na busca por esse diálogo com a arte, ou a chamada “verdadeira arte”.

É possível elencar alguns aspectos da arte moderna que ainda permanecem na dita arte contemporânea, apesar da ideia de ruptura descrita pela narrativa predominante. Após Duchamp (1887-1968) e, efetivamente, após Warhol (1928-1987), a arte contemporânea passa a ser necessariamente conceitual, em um movimento de deslegitimação de qualquer arte que se valia dos suportes tradicionais sem questioná-los. Anunciando tal atributo, Duchamp achava entendida aquela arte que agradava apenas à retina.

Uma característica dos trabalhos artísticos na contemporaneidade é a in-

⁵ O livro *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937* (2014) contextualiza questões importantes em relação ao totalitarismo europeu do início do séc. XX e o ataque às expressões artísticas daquele período, como sintoma indiciário de posições conservadoras em relação aos princípios formais, aos temas e às posições políticas expressas nas artes.

⁶ No Brasil, assistimos a um Secretário de Cultura do governo proferir um discurso explicitamente nazista, no início de 2020. Corroborado pelo presidente, ele afirmou que, a partir daquele momento, a arte seguiria ideais heróicos e nacionalistas e seria “[...] para a maioria das pessoas ou não seria nada”. O vídeo pode ser visto em: <https://youtu.be/61-99HUGbAs>

corporação do processo como elemento da própria obra, resultando em trabalhos inacabados, ou que incorporam sua deterioração como elemento integrante. Ou ainda, em processos que, em alguns casos, são mais importantes que o próprio resultado, se é que tal resultado se efetiva ou se explicita. A noção de obra acabada torna-se cada vez menos compartilhada por artistas que não se incomodam com o devir, mas o inserem como elemento constitutivo.

Onde estaria, então, aquilo que distingue uma proposta artística das demais coisas e processos da vida cotidiana? Se não há um produto acabado, como reconhecer a arte em algo que está acontecendo o tempo todo? Temos aqui o problema dos indiscerníveis. A categoria “arte” é uma categoria colonial, ou seja, formada para colocar a Europa e, posteriormente, os Estados Unidos como referências mundiais da história da arte ocidental. “Mundo da arte” é uma expressão cunhada por Arthur Danto (2006), que parte do problema originado com a desmaterialização da arte contemporânea, por meio do qual a própria arte passou a questionar suas próprias categorias: o que diferencia a *Brillo Box*, na gôndola do supermercado, daquela que Warhol exibiu? Danto apoia sua argumentação na irredutível relação que o objeto exibido por Warhol tem com a história e com a crítica de arte. Nota-se um significado incorporado, ou, nas palavras de Rachel Cecília de Oliveira (2018), uma “representação transformada em corpo” (OLIVEIRA, 2018, p. 90). Então, não é apenas a visualidade que distingue o objeto artístico das outras coisas do mundo.

Este desapego da forma teria levado a arte para uma condição de pós-histórica, abrindo-se para o pluralismo, segundo Oliveira:

Arthur Danto, em sua filosofia da arte, desenvolve uma análise da produção artística que pressupõe o pluralismo e questiona o conceito de história, estabelecendo uma linha demarcatória entre a arte produzida na Europa desde o Renascimento e o que estava sendo produzido nos Estados Unidos após a década de 1960. Tendo em vista a pluralização não apenas visual, mas geográfica da produção artística, o conceito de multiculturalismo é por ele trabalhado como instrumento para compreender a relação entre a arte e seus lugares de origem e, também, como ferramenta para explicar a pluralidade. Apesar da importância de suas proposições para a filosofia da arte contemporânea, elas não conseguem atingir seus objetivos. A despeito de tentar ultrapassar os limites do modelo europeu, Danto consegue somente demonstrar o problema, não sendo bem-sucedido em suas variadas tentativas de solução. O mesmo se aplica ao conceito de multiculturalismo, pois ele apenas abre um espaço para a diversidade, não retirando a Europa, e os Estados Unidos, do lugar de referência para a produção artística (OLIVEIRA, 2018, p. 89).

Danto reestrutura a categoria arte, reinserindo-a na história da arte ocidental por meio do anúncio de seu fim, a adequando novamente às estruturas (museológica e mercadológica, entre outras), a partir de uma demonstração de como isso que chamamos de arte se tornou uma categoria de diferenciação, sendo o modo por meio do qual a categoria “arte” se manteve na contemporaneidade. Em última instância, ele acaba por corroborar a defesa da arte estadunidense, erigida pelo crítico Clement Greenberg.

Além disso, Danto desvincula a produção artística de técnicas oriundas da arte popular europeia - aquilo que paradoxalmente chamamos de “arte erudita” - e mantém a categoria arte ancorada na narrativa hegemônica, em um movimento de globalização da arte. Isto é, os suportes e as técnicas tradicionais deixam de ser necessárias, mas mantêm-se a categoria “arte”, mantendo-se também as relações de poder em torno dela. Mesmo diante do questionamento das categorias artísticas, da arte erudita, da tradição etc., e mesmo diante da implosão da categoria tradicional que Duchamp e Warhol promoveram, há um movimento de incorporação e manutenção de uma estrutura de poder colonial: o hemisfério norte continua dando as regras de como deve funcionar o mundo de arte.

O conceito passa, desse modo, a ser o elemento essencial das propostas artísticas contemporâneas, e uma arte não conceitual, que repetisse padrões estéticos identificáveis, passa a ser considerada “datada”. Cria-se uma distinção hierárquica entre arte e artesanato, em uma última tentativa de demarcação territorial, reproduzindo um desejo semelhante a aquele dos vanguardistas, que condenavam como ultrapassada toda arte produzida antes deles mesmos. Essa necessidade de superação é um dos legados que a arte contemporânea ainda carrega do espírito modernista. Tal “elitismo” é uma forte característica da arte contemporânea e, certamente, mais um dos motivos pelos quais o grande público não se aproxima dela.

Criações abeirais⁷ e o mercado de arte

Quando uma proposta artística contemporânea, feita em um ambiente com menor grau de autoritarismo, consegue ser, simultaneamente, profunda e acessível, temos um potente dispositivo descolonizador, que pode ser capaz de criar as ligações que chamamos de “abeirais”. Assim, a arte aproxima-se autenticamente da vida “real” e se mostra um dispositivo político, ou, como diria Agamben (2009), um “contra dispositivo” profanador (AGAMBEN, 2009, p. 45).⁸

Também, ao mesmo tempo em que o mercado elitiza a arte, ocorrem dentro das propostas artísticas apropriações de estilos de vida e valores de pessoas humildes e marginalizadas. Porém, como a estrutura capitalista globalizante que cerca o fazer artístico tem como motor o paradoxo de reconhecer e legitimar a condição de arte das propostas artísticas que se dão à sua margem, esta proposta se desloca da margem para o centro do sistema, o alimentando.⁹ Então, tais pessoas excluídas ganham voz e acessam espaços socialmente mais centralizados; ao passo que se tornam parte de um jogo mercadológico que as transforma em

7 Relativo a “abeiramentos”, propostas artísticas que foram concebidas concomitantemente à confecção deste trabalho.

8 O conceito de profanação, para Agamben (2009), serve como referência das propostas de “abeiramentos”, aproximando-o do *Poema-Bandeira*, de Hélio Oiticica. O conceito de “profanação” significa restituir ao livre uso dos homens algo que foi sacralizado. Agamben nos diz que “A profanação é o contra dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45). Toda religião ocidental poderia ser definida por esta subtração de coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum para uma esfera apartada.

9 Por outro lado, se uma proposta permanece à margem do sistema das artes, ela não existe para tal sistema.

imagem-objeto no sorvedouro do mercado de arte contemporânea, com suas cifras milionárias.

Mas, essas contradições não reduzem a força de reação de todas as propostas artísticas. Uma parte delas se dedica a tentar driblar as estruturas; mesmo que, quando conseguem reconhecimento, arrisquem-se a se tornarem também parte da estrutura, que engloba tudo em função do capital. A busca por ações que se dão à margem desse sistema torna-se uma máxima da arte contemporânea; entretanto, a condição de marginalidade é sempre efêmera¹⁰.

Na contemporaneidade, de certa forma, a arte perfaz um movimento diferente daquele que as elitistas vanguardas modernistas perfizeram, ao incorporar propostas que surgem “de baixo para cima”, em um movimento que se dá, dentro de um espectro de marginalidade¹¹, inicialmente, da margem para o centro. Os Estados Unidos são tidos como o berço da arte contemporânea pelos historiadores da arte do hemisfério norte. Seus artistas se apropriaram das vanguardas europeias e foram capazes de produzir poéticas como o *action painting*, em um explícito desejo de afirmação de supremacia da cultura americana. Naquele momento, em que assistimos aos últimos respiros daquilo que a historiografia tradicional chama de arte moderna, o trabalho de Jackson Pollock¹² (1912-1956) chegou na Europa como exemplo bem sucedido do *american way of life*, reivindicando para Nova York o protagonismo em termos de produção de arte moderna, já que Paris, desde a invasão nazista, havia sido abandonada pelos artistas modernos, perseguidos pelo regime.

Em contraponto a essa afirmação de poderio norte americano, a arte contemporânea surge nos Estados Unidos pela margem. É a *beat generation* e a contracultura que se propõem a denunciar essa propaganda do estilo de vida americano, mostrando o outro lado dessa América repleta de contradições. A arte contemporânea abandona esse “eu” para buscar um fazer artístico que envolve um “nós”, por meio de um processo de despersonalização do sujeito. O advento do que os críticos chamam de arte contemporânea, ou arte pós-moderna, coincide com um processo de tentativa de desmistificação do “gênio artístico” e de toda uma visão tradicional do fazer artístico, aumentando ainda mais o vão entre o senso comum e os artistas.

A arte contemporânea é um terreno espinhoso, pois fruí-la implica que conheçamos o atual estágio de desenvolvimento da arte (se é que é possível partir de uma concepção de arte que permita falar em ‘estágio’), em um gesto de busca pelo sentido da própria contemporaneidade.

10 Em uma tentativa de driblar tal armadilha capitalista, Hakim Bey (2010) propõe as “zonas autônomas temporárias”.

11 Tal espectro se revela mais amplo quando pensamos nossa condição latino-americana. Por exemplo, os *Beatniks* estão à margem em relação à sociedade estadunidense, mas estão bem mais próximos do centro do que a produção do Brasil, à margem da margem.

12 Consideramos Pollock um artista que se aproxima mais dos modernos dos contemporâneos, pois ainda traz consigo um aspecto da tradição, que é a assinatura do artista. Mantém-se a arte como expressão de um “eu” que revela sua subjetividade em uma catarse corporal afirmativa. A *action paint* é essa pintura inovadora, que validou a arte produzida por artistas norte-americanos, ao inseri-la na história da arte ocidental.

A perspectiva corporal e brasileira do fazer artístico

Ao mesmo tempo que se faz necessário conhecer nosso próprio tempo, para compreendermos o significado da arte contemporânea e suas formas de existência, imbuídos de historicidade, precisamos pensar o fazer artístico de uma dimensão corporal, que vivencia os fenômenos subjetivamente, característica intrínseca ao ser humano. Hoje em dia, mesmo que não consiga fruir a arte contemporânea na sua inteireza conceitual, o público pode ser capaz de produzir significados próprios, e tão ricos quanto a proposta artística permitir.

Se a arte contemporânea se aproximou do campo especulativo da Filosofia, compartilhando territórios temáticos, também inseriu no fazer artístico o corpo, que de modo efetivo e prático, se torna parte do fenômeno artístico, por meio da performance e da vivência incorporada. Assim, é sempre possível que pessoas munidas apenas do senso comum, quando se aproximam da arte contemporânea, consigam fruir obras e produzir significados, mesmo sem o elemento conceitual. Faz-se necessário explicitar esta dimensão prática da arte – que é construída pelo corpo no mundo das coisas – para além da visão da tradição.

Quem está “de fora” do contexto erudito do mundo da arte pode estar muito mais aberto e bem menos imbuído das noções inicialmente iluministas e, depois, hegelianas e românticas que embasaram a criação da categoria ocidental de arte. Na tentativa de “descolonizar” tal estrutura, que historicamente se desenvolve a partir do séc. XVIII com a criação da academia, do mercado, da crítica e da própria Estética como campo do conhecimento filosófico – aquela gnosiologia inferior como a chamou seu fundador, Baumgarten – propomos uma aproximação entre o fazer artístico de uma perspectiva brasileira em relação com aquilo que chamamos de arte mundial, imposta por sua narrativa.

Esta aproximação busca, no encontro entre corpo e arte, uma noção de arte que é concebida a partir de uma tentativa de contornar o peso histórico que a categoria arte carrega, observando na própria atividade humana os elementos que compõem o fazer artístico, em uma procura por categorias múltiplas que permitam a existência de um pluralismo estético menos hierarquizado. É aqui que promovemos o encontro entre uma perspectiva que se vale de lentes de outros autores e a nossa perspectiva “descolonizante”, que busca na aproximação com a arte, categorias alternativas às tradicionais eurocêntricas, identificando o que há de colonizador nas próprias teorias estudadas.

Em suma, sendo o formalismo o principal foco de discussão da arte moderna, e sendo a contemporaneidade um momento de pluralismo que não abandona a discussão formal - mas também não se restringe apenas a ela -, retomar a discussão sobre pluralismo na contemporaneidade torna-se necessário. Para além da régua formalista imposta pela narrativa dominante, buscamos um tipo de pluralismo que se coaduna com a tese da pluriversalidade, de Walter Mignolo (2017), que concebe a arte como capaz de promover aproximações abeirais entre universos distintos.¹³

¹³ Por exemplo, um artista contemporâneo indígena se apropria da concepção ocidental de arte e nos coloca em contato com o universo indígena, dialogando com as "universalidades" em processos de apropriações. Essa questão está aprofundada na tese *Aberramento: Performance e Desco-*

Entretanto, há sempre o risco de tais apropriações se darem em função de fatores eminentemente mercadológicos, retirando a força das identidades e readequando os signos à régua homogeneizante da mercadoria, como por exemplo, uma coleção “LGBT” vendida na loja de departamentos C&A, isto é, ao mesmo tempo em que uma coleção de roupas que pretende representar a comunidade LGBTQIA+ é lançada por uma loja de departamentos, por meio de uma apropriação mercadológica redutora e diluidora, há também um movimento de “inserção” de um repertório imagético, que gera algum grau de tensão. Esse acréscimo, inclusive, incomoda os extremos do espectro político, de uma parcela radicalizada da população que considera uma coleção de roupas LGBT algo “ameaçador”.

Ou seja, o modo por meio do qual as apropriações se dão é algo que pode definir o modo de aproximação ou afastamento que temos em relação ao veloz caleidoscópio de imagens diante de nossos olhos. Diante disso, propusemo-nos a realizar uma rede de ações artísticas e acadêmicas que problematizassem os modos de apropriação de duas épocas emblemáticas: a década de 1960, quando passamos a utilizar o termo “contemporâneo” para nos referirmos à arte e a época atual, que vive uma pandemia que assola o mundo e apressa ainda mais a revolução digital nessa primeira metade do séc. XXI.

SUB PAIS AGE M¹⁴

“Abeiramentos” são modos de aproximação que buscam, em certa medida, acolher esses desencontros. Realizamos, junto ao *coletivo nMUnDO*, a décima primeira edição do festival de videoperformance *Festival Durante* (2021), em uma homenagem e referência ao *Do Corpo à Terra* (1970), um conjunto de situações artísticas proposto por Frederico Moraes em 1970, em Belo Horizonte (MG). A partir desta aproximação entre duas épocas, objetivamos uma reflexão sobre nosso tempo, por meio das propostas artísticas desenvolvidas por artistas e pesquisadores participantes da décima primeira edição do Festival Durante, em diálogo com artistas do *Do corpo à Terra*.

Partimos do pressuposto que as inúmeras possibilidades de ressignificação se dão por meio de apropriações, que diferem hoje das apropriações modernas¹⁵, tal como foram concebidas na década de 1960, a partir de uma mudança de lugar. Reelaborando os conceitos modernos, como o de apropriação, tarefa fundamental na contemporaneidade, as apropriações feitas pelas neovanguardas persistem e são ativas, habitando agora num “entre-lugar”, no qual habilidades particulares são capazes de inventar possibilidades de descolonização do olhar, tanto no sentido tecnológico, quanto existencial.

lonização no Brasil Contemporâneo (2021), onde a ideia de “abeiramento” é aproximada do conceito de “afinidade virtual”, que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro trabalha em *Metafísicas Canibais* (2018).

¹⁴ *SUB PAIS AGE M* é o título da proposta artística que compõe os *Abeiramentos*, e que foi efetivada durante a 11a. edição do *Festival Durante*.

¹⁵ Por exemplo, a videoperformance, disseminada durante a pandemia, se apropria de um modo diferente daquelas feitas na *pop art* ou por artistas brasileiros, tais como Hélio Oiticica e Cildo Meirelles. Mas, se são modos de apropriação diferentes, eles não deixam de dialogar.

Driblar a régua formalista imposta pela narrativa dominante (que tentamos fazer por meio do *Festival Durante*) não significa negar sua existência. Como desafio, tínhamos que os vários tipos de apropriações revelassem itinerários eficazes em interligar as margens e promover “abeiramentos”, que poderiam, inclusive, ser revisitações. Contudo, eles nunca seriam meras imitações, porque considerariam a arte a partir do movimento dinâmico por meio do qual a interpretação se dá.

A primeira ação da série *Abeiramentos*, promovida por nós e pelo Coletivo *nMUnDO* no festival, consistiu em uma visita à intervenção proposta pelo artista mineiro Dileny Campos. A série de intervenções executada por Cesco Napoli, intitulada *SUB PAIS AGE M* (Fig. 4), refaz a instalação de Dileny Campos, apresentada originalmente no já citado *Do Corpo à Terra* (1970) (Fig. 3), e a desdobra em intervenções de estêncil pela cidade, multiplicando sua eficácia simbólica (Fig. 5).



Fig. 3 - *Paisagem e Subpaisagem* (1970), de Dileny Campos. Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes. Manifestação “Do Corpo à Terra”, Belo Horizonte, abril de 1970. Fonte: Arquivo Marília Andrés.



Fig. 4 - *SUB PAIS AGE M* (2021). Remake de Cesco Napoli, Camila Buzelin e Marcus Vinícius. Fonte: Arquivo Festival Durante, 2021.

O trabalho original de Dileny Campos é composto de duas placas, uma contendo a inscrição “paisagem” e a outra contendo a inscrição “sub-paisagem”. A fortuna semântica e a potencialidade poética do termo “sub paisagem” em uma das placas, entra em contraste com a literalidade da “paisagem” que se impõe na outra placa. É como se uma desautorizasse a outra, no espaço público, em pleno centro da cidade, repleto de sinalizações de toda ordem. Consciente disso, Dileny Campos optou por uma aparência que pudesse ser confundida com qualquer outra placa colocada em um espaço em obras, em 1970. Isso deslocava a busca pela produção de significados para outro território semântico, estimulando uma postura ativa por parte do público, que precisava buscar referências para compreender o sentido contido nas placas.

O termo “sub paisagem” remete à margem da paisagem, ou a aquele ângulo que um fotógrafo de cartões postais costuma preterir. Seria o lado imperfeito e impuro; aquilo que gera desconforto, que sai do que é tido como belo, aceitável,

correto e verdadeiro. A palavra “sub”, referência geopolítica para países como o Brasil na década de 1970, também remete diretamente à nossa colonialidade e à nossa condição de inacabamento como civilização - um projeto que estaria subdesenvolvido e que ainda precisaria ser concluído. Tal condição, na obra de Dileny Campos, se evidenciava na inauguração de algo ainda em processo de construção, emblema de nossa complexa relação com a Modernidade.

Observando que a colonialidade se revela, justamente, nessa margem da paisagem, onde sua imperfeição gera desconforto e causa vergonha de sermos quem somos, percebemos a potência descolonizadora do gesto de apontar para tais questões. Esse potencial consiste em provocar exercícios de legitimação de nossa condição, ao produzir uma arte que nos afirme, de modo a ressignificar aquilo de que nos envergonhamos. As placas de Campos apontam para a paisagem e para a sub-paisagem, nos estimulando a pensar sobre nós mesmos e a partir de nossas próprias condições. Sua proposta indica uma direção oposta à da institucionalidade: a placa que indica a paisagem o faz apontando para a avenida, isto é, da galeria para a rua. A ideia segundo a qual a experiência estética deve se dar fora do espaço institucional está presente em ambos os trabalhos, e seus vínculos institucionais não conseguem neutralizar esse potencial transgressor.



Fig. 5 - *SUB PAISAGEM*: Intervenções de estêncil na cidade de Belo Horizonte (2021). Coletivo *NMUNDO*.
Fonte: Arquivo *Festival Durante*, 2021.

Mais duas artistas brasileiras

Para pensarmos uma produção deslocada geograficamente, se faz necessário um outro deslocamento, que se dá para além do peso colonial que a categoria “arte” carrega em nosso imaginário. Se tal categoria foi erigida conceitualmente, há de haver também outros lugares para se pensar a arte que praticamente desconhecem ou revém tais conceitos. Como já foi dito, entendemos que a arte contemporânea brasileira é “contemporânea” na medida em que se percebe nesse “entre-lugar”. Estamos deslocados geograficamente, da mesma forma que aquela pessoa que desconhece o “mundo da arte”. Precisamos, então, nos voltar para as outras margens. É lá que vamos encontrar a nós mesmos.

Não estamos falando de um tipo de fruição artística solipsista, de autocohecimento ou restrita ao pensamento, mas sim de uma vivência corporificada. Entretanto, se a vivência se tornou arte, o que a diferenciaria da própria vida, se não o fato de ser uma vivência pensada, ou reflexiva? Mas, o pensamento pode vir a ser elemento artístico? Uma ideia não dita para ninguém pode ser uma obra de arte? Existe arte antes do gesto corporal de efetivá-la? Por fim, como sair do dualismo corpo-pensamento, se ele é a nossa base platônico-judaico-cristã estrutural de percepção do mundo? Existe então um momento de puro pensamento, no qual se concebe a arte e, posteriormente, um momento de execução da arte, que envolve corporeidade e vivência?

Acreditamos que a busca por respostas a tais perguntas passa pelo tripé que originou a ideia de “abeiramento”: marginalidade, aproximação e deslocamento, exemplificados em mais duas artistas brasileiras.

Marta Neves, artista brasileira, no trabalho intitulado *Não-Ideias* (Fig. 6), exhibe faixas com pequenos relatos de desejos não realizados por falta de imaginação. São relatos de pessoas “comuns”, que vivenciam dilemas existenciais a partir de situações consideradas banais. Os olhares que se voltam para as faixas esperam publicidade ou avisos sobre trânsito; talvez, homenagens aos formandos, ou até mesmo declarações de amor¹⁶. Entretanto, as faixas de Marta Neves instigam por sua linguagem direta, assim como por lidar com situações corriqueiras que levantam dilemas existenciais; ao passo que as pessoas têm a curiosidade despertada, e se envolvem inesperadamente com um texto literário. É justamente tal característica, essa de um povo que não lê, que é exaltada nas faixas por meio de uma linguagem “abeiral”.¹⁷

16 Ou “Declarações de Desamor”, como no conhecido trabalho de Camila Buzelin, que também se vale do dispositivo das faixas.

17 São modos de pensar e sentir o mundo que ficam restritos ao “universo literário”, em um país que não tem o hábito de leitura como um traço cultural.



Fig. 6 - *Não-ideia* (2014), de Marta Neves. 31a. Bienal-SP. Fonte: <http://www.bienal.org.br/post/1288>

Explorando desde a popular estética das faixas urbanas - esse suporte efêmero e descartável - até o alto poder de síntese que os minicontos contêm, Marta Neves efetua vários deslocamentos para lugares improváveis: a literatura é deslocada para a rua; o suporte “faixa” é deslocado para uma ação artística; o espectador é deslocado de sua passividade e se vê estimulado a interpretar aquele acontecimento.

A faixa com a inscrição “Ju Guerra, depilada, viu a primeira relação sexual com seu namorado bêbado de vinho barato escoar pelo ralo. E sem ideia de como resolver a situação sorriu para ele. Só sorriu” fratura o lugar-comum, inviabilizado pela incapacidade de enfrentamento, disposto na falta de imaginação dos protagonistas. Entretanto, essa falta dos protagonistas é superada pelo humor, diante da dificuldade em meio à realidade ordinária. No vazio das “não-ideias”, a ação é congelada no espaço.

Assim como a ausência de ideias para resolver tais dilemas permeia os minicontos da artista, sua produção também convoca a presença de pessoas do ciclo de convivência de Marta Neves, com seus nomes associados aos eventos narrados. Emerge uma sofisticada ironia, que adiciona um elemento cômico suavizante, mas não extingue as tensões que os dilemas revelam.

O tipo de aproximação que a artista propõe, e que atrai o público não especializado; essa que lida com o fracasso como elemento constituinte e exalta a falha, o erro, a tentativa frustrada, é uma aproximação “abeiral”. Tal aproximação, ao se efetivar, também se afasta das noções consagradas de arte, valendo-se de sua própria estrutura: ela cria modos próprios de movimentar os signos e interliga margem e centro, por meio de textos que passeiam pelo cômico, trágico e surreal; sempre evocando complexos dilemas oriundos de desencontros e impossibilidades.

O *Não-Ideias* explicita justamente aquilo que a colonialidade esconde: desvios de comportamento, inadequações, desconfortos, desajustes e inquietações de toda ordem, normalmente não mostradas em público. Seu movimento é oposto ao das redes sociais, que arremedam a linguagem publicitária, escondendo tudo o que seria considerado defectivo. As faixas são os dispositivos capazes de apresentar essas perspectivas de existência ocultadas; o que fazem “de dentro” da instituição, em uma Bienal.

Quando a artista visual mineira Pedrosa Camilo, integrante da décima primeira edição do *Festival Durante*, em *Depila(ação)* (2020), desloca para o espaço público a ação de depilar, que costuma ocorrer em um lugar privado, gera o mesmo estranhamento, numa fratura do lugar-comum pelo deslocamento territorial (Fig. 7).



Fig. 7 - *Depil(ação)* (2020), de Pedrosa Camilo. Frame do vídeo da ação performática (6:30'). Fonte: Arquivo *Festival Durante*.

Nessa proposta de ação isenta de palavras, a fratura com o cotidiano se manifesta não mais pela “não-ideia”, mas pelo “não-lugar”. Se “Ju Guerra depilada” nos é apresentada como uma condição descrita na faixa, a performance de Pedrosa Camilo expressa uma ação literal (em termos do processo), mas conceitual (no que tange à sua existência no mundo). Para pensar, é preciso ter um corpo, ou como disse Paulo Freire: “A cabeça pensa onde os pés pisam” (FREIRE apud FREI BETTO, 1997, p. 2).

Algumas considerações quase finais

Um pré-requisito fundamental para se aproximar tanto da arte moderna quanto da arte contemporânea é romper com a visão que nos foi legada, que tem as noções de gênio, talento, expressão e dom como centrais na lida com a arte. Tal ruptura se mostra um desafio, na medida em que tais noções permeiam tanto o senso comum quanto o chamado “mundo da arte”.

Para quem desconhece as querelas que são o combustível da história da arte ocidental, as aproximações com a arte são feitas por meio de uma determinada noção que, por um lado, é algo informe, subjetivo, ou baseado em conceitos preconcebidos, imagens vagas e opacas dos conceitos da narrativa historiográfica da arte ocidental. Contudo, por outro lado, são maneiras únicas, ricas e legítimas de aproximações, que identificam o êxito de uma proposta artística quando o vêem.

Dos desencontros entre um modo consagrado de se compreender ou fazer coisas e um outro modo, que não participa da noção que legitima o primeiro modo, mas que o reinventa, sem sequer tê-lo conhecido, podem surgir “abeiramentos”. Assim, a relação que se estabelece é diretamente com a obra, e não com a conceituação que a envolve. Seria uma espécie de “pureza”, se vista da perspectiva hegemônica; o que, em verdade, é uma complexa trama de associações, em uma busca por coisas que não existem e precisam ser inventadas.

Movimentos semelhantes podem ocorrer de modos distintos. É interessante quando artistas, mesmo sem conhecer a história da filosofia em sua trama complexa, fazem interpretações improváveis e inovadoras de conceitos filosóficos. Enquanto a arte lida com a invenção e com aquilo que “não existe”, a filosofia, assim como a ciência, lida com coisas que, de alguma forma, existem. O aparente erro do artista de achar que a filosofia seria capaz de revelar algo que não existe o permite transformá-la em um dispositivo inventivo.

“Abeiramentos” precisam conter essa dinâmica; precisam dizer algo independentemente do conceitual. Segundo Pareyson (1993), a percepção do êxito artístico, ou melhor, daquilo que gerou tal êxito, é uma espécie de critério artístico anterior à toda conceituação. Um inventar que se dá ao mesmo tempo em que se inventa o modo de fazê-lo, é sempre um gesto fundamentalmente humano, que inventa lógicas próprias em uma atitude de autonomia.

A modernidade nos legou o inacabamento como mais um elemento constitutivo, se tornando até mesmo essencial em determinadas propostas. Todo processo artístico envolve o desejo do êxito, mas, ao mesmo tempo, lida-se com a possibilidade iminente do fracasso: de algum modo, fracassar faz parte de toda proposta, seja porque redireciona o artista, seja porque se incorpora à própria arte. Por exemplo, mesmo em uma obra gestada durante anos e que, ao final, teve sua base inventiva introdutória dissipada, dando lugar a outros caminhos, carrega um executar que envolve invenção.

A contemporaneidade abre portas para que o artista descubra soluções no seu próprio fazer, já que a desmistificação do “gênio artístico” explicita a ausên-

cia de um conhecimento prévio sobre o modo exato pelo qual os atos artísticos devam ser realizados. Se todo fazer implica inventividade em algum grau, a arte também é algo que se faz ao mesmo tempo em que se concebe, ou seja, concepção e execução são indiscerníveis. Tal ideia nos afasta daquela noção romantizada de arte como expressão de sentimentos elevados, como se fossem exclusividade do “gênio”, que nos presenteia com sua arte.

Mas, para sabermos que tais noções romantizadas foram desmistificadas pela arte contemporânea, precisamos adentrar o elitizado “mundo da arte”. As pessoas que não fazem parte desse mundo (ou seja, a maioria) vivenciarão as propostas artísticas a partir de noções oriundas do senso comum, mas que estão carregadas de tradicionalismo.

É justamente essa complexa rede de conexões com a qual os “abeiramentos” querem lidar. Propostas artísticas “abeirais” são aquelas que permitem aproximações, tanto daqueles que fazem parte do dito “mundo da arte”, quanto daqueles que desconhecem as suas constantes. São propostas que levam em consideração perspectivas em que caiba uma concomitância da noção de arte como “expressão de sentimentos nobres” e de elementos ancestrais, não euro-estadunidenses. Pessoas variadas, desde aquelas que se aproximam a partir de uma perspectiva própria e, por meio dela, constroem significados, até as que buscam por uma “mensagem”, ou por aquele “sentimento” que teria sido a “inspiração” do artista (como se houvesse os já referidos dois momentos distintos no fazer artístico: a concepção abstrata e a execução concreta).¹⁸

No Brasil, chegamos atrasados a este “concerto universal das artes”, isto é, a narrativa que se impõe hegemônica e que unifica a história da arte, e é por meio desse “atraso” que o vemos. A separação entre arte e vida é um fenômeno histórico-social característico daquele tipo de arte que se fez na Europa e nos Estados Unidos, e que nos chegou por meio do capitalismo e sua noção de “modernidade”. É necessário apropriar-se do próprio capitalismo e promover encontros e desencontros entre a noção de arte romantizada do público e as propostas artísticas contemporâneas desmaterializadas, que se mostram ainda mais “dissonantes”¹⁹ quando acrescentamos o ingrediente descolonizador, este que explicita nossa perspectiva brasileira.

São gestos descolonizadores produzidos aqui os trabalhos de Pedrosa Camilo e de Marta Neves, que conseguem transpor as barreiras do “mundo da arte” e chegar às pessoas de modo direto, sem recorrer a conhecimentos prévios da história da arte para sua fruição. Ao mesmo tempo, ambas as criações questionam e deslocam os suportes artísticos tradicionais, em um gesto “profanador” que aponta para o espaço da rua, em oposição ao do museu. Assim, os artistas driblam o discurso hegemônico e perfazem um duplo movimento, de ganhar legitimação institucional, ao mesmo tempo em que a ultrapassam pelas beiras, tal qual o movimento da própria descolonização, que se apropria do movimento que a colonialidade constantemente perfaz, e o subverte e o reinventa.

¹⁸ Esta é uma noção romantizada que permeia o senso comum e que a arte contemporânea, de certa forma, superou. Porém, ao se desmaterializar, a arte retorna a esse lugar abstrato, conceitual, necessário para discerni-la da vida. Aqui temos um outro tipo de “entre-lugar” que, inevitavelmente, dialoga com o entre-lugar do discurso latinoamericano de Santiago (2000): o entre-lugar que se forja “entre” arte e vida.

¹⁹ Uma menção à Bossa Nova.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.
- BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2001. (Coleção Baderna)
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- DANTO, Arthur. O mundo da arte. *Artefilosofia*, Trad. Rodrigo Duarte, no. 1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/791/746>. Acesso em: 06 out. 2021.
- FREI BETTO. Freire: a leitura do mundo. *Correio Riograndense*. Caxias do Sul, n. 4538, 23 jul. 1997.
- FREIRE, Paulo. *A importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1989.
- FRONER, Yacy-Ara. Arte Colonial Brasileira: lacunas e abrangência; análise e métodos de aproximação. In: *Anais do CBHA*, 2010. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_Froner_Yacy_art.pdf. Acesso em: 06 out. 2021.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira em Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 out. 2021.

NAPOLI, Francesco. *“Abeiramento”: performance e descolonização no Brasil contemporâneo*. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes: Belo Horizonte, 2021.

OLIVEIRA, Rachel Cecilia. Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. *dois pontos*, Curitiba, São Carlos, v. 15, n. 2, p. 89-98, setembro de 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62705>. Acesso em: 06 out. 2021.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PETERS, Olaf (org). *Degenerated Art: the attack on modern art in Nazy Germany, 1937*. New York: Neue Galerie, 2014.

PIRES, Eloiza Gurgel. Experiência e linguagem em Walter Benjamin. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 813-828, jul./set. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-97022014041524>. Acesso em: 06 out. 2021.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu, 2018.

Submetido em: 07/10/2021

Aceito em: 16/01/2022