



ILHAS OCEÂNICAS: ENSAIO SOBRE A IMPRECISÃO DAS FRONTEIRAS

Marcos Beccari

Recebido em: 11/09/2017

Aceito em: 26/10/2017

Fronteiras artísticas filosofia da arte arte contemporânea

*Este ensaio apresenta uma reflexão filosófica sobre a imprecisão das fronteiras artísticas. Após demarcar meus pressupostos, aproprio-me de quatro trechos do texto *Causas e razões das ilhas desertas*, de Deleuze, para discutir, fora do registro deleuziano, alguns arranjos e dispersões que perfazem a arte contemporânea.*

Introdução

Dizem que o fundo do mar permanece mais desconhecido que o solo lunar. Parece-me de fato que ainda preferimos olhar para cima a olhar para baixo, de modo a perscrutar uma visada “do alto”, donde advém nossa desgastada representação do planeta Terra: aquela vista de fora, de algures no espaço sideral. É como se ainda precisássemos dessa referência longínqua como índice de um único mundo ao qual pertencemos, pois aqui embaixo as fronteiras jazem tão abundantes quanto nebulosas. As fronteiras, porém, são também indicadores do mundo. Indicadores que, assim como uma fotografia espacial, referem-se menos à realidade que ao nosso modo particularmente humano de ver a realidade. Se esse olhar depende de indicadores, é menos por incapacidade do que pela imprecisão daquilo que procura ver: não tanto o mundo quanto a si mesmo, como primeiro e último observatório no qual podemos contemplar tudo por um instante.

É a partir dessa ampla e imprecisa perspectiva que me interessa refletir sobre a arte e suas vagas fronteiras. Valho-me da imagem mítica do oceano – como substância primeva e matricial de onde surgiu Nanã Buluku, senhora da lama, mãe ancestral africana, progenitora da humanidade – como indicadora

OCEANIC ISLANDS: ESSAY ON THE IMPRECISION OF BORDERS | *This essay presents a philosophical reflection on the imprecision of artistic boundaries. After demarcating my assumptions, I appropriate four excerpts from Deleuze’s text *Causes and Reasons of Desert Islands* to discuss, outside the Deleuzian record, on some arrangements and dispersions that outline the contemporary art. | Artistic borders, philosophy of art, contemporary art.*

Katsushika Hokusai. Carp Leaping up a Cascade, xilogravura, 40x16cm, 1848
Fonte: Wikimedia Commons, s.d.

dos limites do mundo conhecido, portanto como umbral do desconhecido, mas também como reversibilidade entre ambos.

Não que a arte se situe na margem entre o conhecido e o desconhecido, como sugere Adorno¹ ao sentenciar que “a verdade da obra de arte (...) é apenas a do conceito filosófico” – como se a filosofia pudesse revelar a verdade artística e como se, na esteira do idealismo alemão, a arte servisse de modelo para a filosofia. A questão é mais simples. Tanto a arte quanto a filosofia só *funcionam* a partir do momento em que se abdica de privilegiar o conhecido sobre o desconhecido ou, vice-versa, o desconhecido sobre o conhecido, uma vez que tanto a arte quanto a filosofia miram o real.

Real é tudo que está aí, incluídas nossas ilusões e interpretações sobre ele. Conhecê-lo implica adentrar o espaço aquoso, flutuante e primordial de um oceano desmedido, como renúncia a toda imobilidade, recusa de todo dado, negação de toda fixidez. Assim o conhecido e o desconhecido tornam-se uma questão de movimento, de olhar para cima ou para baixo, portanto de manter-se entre a superfície e a profundidade. Não me refiro tanto ao binômio frivolidade-seriedade, aparência-essência e suas derivações valorativas; na verdade, há duas disposições possíveis para compreender essa antinomia: 1) o superficial é profundo, 2) o profundo é superficial.

No primeiro caso, encaram-se todo dado e toda aparência como indícios de outra coisa, o que se evidencia em Baudelaire,² que, ao elogiar o transitório e o fugidio, pressupunha certo acesso à interioridade ou autenticidade. Essa disposição remete ao sentido latino de *profundus*, como falta de medida, a desmoderação, o fundo como espaço vazio e sem limites, um buraco negro que tudo engole. É no sentido oposto que Nietzsche escreve

que “O mundo ‘aparente’ é o único. O ‘mundo verdadeiro’ é apenas acrescentado mendazmente”.³ Significa que não há nada de profundo e substancial por trás das superfícies. Aqui o superficial assume um sentido positivo, como sinônimo de repleto, abundante, pleno, e não como contraparte de um fundo qualquer.

Pensar em termos de profundidade ou enigma é anular o potencial fluido do próprio pensamento que, mais do que explicar ou descobrir, opera acionando sentidos possíveis sobre o mundo: valores, lógicas e contradições. Mas enquanto o pensamento atua sempre de maneira *acrescentada* (palavras, números e conceitos não designam o mundo dado), a arte opera na superfície aderente dos fluxos afetivos. Daí que Flusser a descreve como “um meio de proporcionar experiência imediata (...), o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela [a arte] sorve o concreto imediato”.⁴

Diria que arte é um modo, entre outros, de *sentir* o mundo, aproximando-nos de certas questões ao mesmo tempo em que nos distancia de outras. O caráter vago e genérico dessa definição parece ser condizente não apenas com a dispersão artística que marca nossa época, mas antes com a premissa contemporânea de que “não há continuidades ou descontinuidades na história, mas somente nas explicações históricas”.⁵ São tais explicações que solicitam novas definições absolutas, ao passo que a arte, embora inseparável das convenções que historicamente a prefiguram, mantém-se irredutível às explicações, justamente por sua disposição de não perder o momento imediato, a fluidez de seu próprio gesto. Irredutível até a esse tipo de descrição – em termos de gesto, performance e outras noções catalogadoras –, a arte desloca-se em mar aberto, incapaz de lançar âncoras definidoras.

É na superfície dessas digressões que pretendo revisar o texto *Causas e razões das ilhas desertas*, escrito por Deleuze⁶ nos anos 50. Não proponho uma interpretação, no sentido de esclarecer ou pleitear uma leitura possível; trata-se de livre apropriação mesmo ou, ainda, de, nos termos de Deleuze e Parnet, “Descobrir, encontrar, roubar, em vez de resolver, reconhecer e julgar”.⁷ A começar pelo fato de que, no texto elencado, Deleuze parte da acepção geológica de ilha deserta, enquanto eu me sirvo de seu texto para tratar de arte. Mais precisamente, ao menos, são apenas quatro trechos que me servem de pretexto para *imprecisar* as fronteiras artísticas.

Ilhas continentais e ilhas oceânicas

*As ilhas continentais são ilhas acidentais, ilhas derivadas: estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha. As ilhas oceânicas são ilhas originárias, essenciais: ora são constituídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro orfanismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo; algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo para anexá-las.*⁸

Quero tomar a distinção acima descrita, entre ilhas que se separam do continente e aquelas que surgem, digamos assim, por conta própria, em analogia a duas formas de valorização artística: a das inovações e rupturas (contra as convenções normativas e/ou das instituições) e a de uma conciliação perdida entre arte e vida cotidiana (como um retorno originário a despeito de um hermetismo especializado).

A desconfiança para com o par ruptura-conciliação é pressuposto comum a Jonathan Crary e

Hall Foster, dois críticos influentes que diferem em abordagem e foco de estudo. Para Crary, “o mito da ruptura modernista [no fim do século 19] depende fundamentalmente do modelo binário realismo *versus* experimentação”.⁹ E para Foster, referindo-se às neovanguardas do século 20, cada grupo de artistas

*fala das mudanças em seu presente, mas só indiretamente, reconstruindo os momentos passados tidos como o começo dessas mudanças, e antecipando os momentos futuros em que se projeta a conclusão dessas mudanças.*¹⁰

Ambos põem em relevo uma mesma chave discursiva: a de um olhar em retrospecto a partir do qual a noção de ruptura possa fazer sentido contra o pano de fundo de uma tradição normativa. Explicitar tal estratégia, entretanto, serve menos para deslegitimar sua eficácia narrativa (que permanece operante) do que para indagar: como distinguir, hoje, as rupturas contra a instituição da arte e a institucionalização das rupturas?

Uma vez que a vanguarda histórica foi capaz de, como reconhece Peter Bürger,¹¹ institucionalizar as críticas de seus predecessores modernistas, não é trivial o fato de que os primeiros programas norte-americanos e europeus de mestrado/doutorado em belas-artes tenham sido implementados, segundo Foster,¹² no final dos anos 50 e começo dos 60: a partir de então, muitos dos artistas que obtiveram algum prestígio atuavam como críticos e professores. Em paralelo com o avanço midiático a atenção transferia-se dos ateliês para as grandes exposições, leilões e produções excêntricas (cujo expoente maior talvez seja Jeff Koons e sua multimilionária grife de arte). Sobretudo na década de 1980 o mercado artístico passou a ser tratado não apenas em termos de signo de prestígio, mas também

de carteiras de investimento, estabelecendo um vínculo direto entre a crítica e a gestão profissional de arte.¹³

Daí que o interesse do público despontou na mesma medida que sua incompreensão, uma vez que os próprios artistas passaram a reivindicar um acesso ao mercado de arte como a um salão nobre de *status*, predileção e influência. É nesse sentido que Lorenzo Mammi sentencia que a arte contemporânea “Regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão”.¹⁴ De fato, a contestação do juízo estético, do mito do gênio, das legitimações do mercado ou da crítica etc. parece aludir a algo similar ao papel que a religião cristã desempenhava ainda no alto-renascimento, isto é, como um pretexto onipresente e inescapável.

Não se pode, contudo, perder de vista o fato de que a arte contemporânea, assim como a de outros tempos, obviamente não se reduz aos discursos que procuram descrevê-la. É possível interpretar, com efeito, o movimento das “ilhas” contemporâneas a partir de *outros critérios*,¹⁵ como propõe Leo Steinberg: posto que os parâmetros discursivos se sobrepuseram às obras *per se*, as rupturas grandiloquentes cederam espaço a deslocamentos sutis e contextuais oriundos de outros pontos de partida.

Pontos de partida sem pontos de chegada

*Separação e recriação não se excluem, sem dúvida: é preciso ocupar-se quando se está separado, é preferível separar-se quando se quer recriar; contudo, uma das duas tendências domina sempre.*¹⁶

A relação de que fala Deleuze entre separação e recriação leva-nos a refletir sobre a perda de unidade de um “continente artístico” em prol

da disseminação de ilhas oceânicas num campo mais vasto e indeterminado. Se os valores que orbitam a arte contemporânea são mais complexos, e até mais voláteis, do que sugere o esquema ruptura-conciliação, é porque já não são ilhas que se separam do continente institucional da arte, mas é esse continente que, enquanto grande ilha, se dissolve no laico oceano que o circunda. Trata-se, com efeito, de certo deslocamento ou dispersão menos das obras, lugares e discursos do que de pontos de vista, parâmetros e direções.

Um artista como Gerhard Richter, por exemplo, nunca esteve alheio ao espólio das convenções artísticas nem tampouco ao circuito mercadológico (chegando a bater o recorde de valor de venda para um artista vivo), mas passou ao largo da correnteza neovanguardista dos anos 60 para explorar, sozinho, os limites de sua aptidão pictórica. O resultado é uma extensa obra que intercala hiper-realismo e abstracionismo, focada justamente na passagem de um para o outro: uma de suas estratégias é retomar seus próprios quadros, justapondo-os a distância ou ampliando um minúsculo detalhe.

Essa dispersão isolada, que também marca outras tantas trajetórias emergentes (tenho em mente nomes como Jenny Saville e Marlene Dumas), remete-me à trama de *A lenda do pianista do mar*, filme de Giuseppe Tornatore.¹⁷ Novecentos, o protagonista, é um pianista que nunca pisou terra firme. Nasceu e sempre viveu na grande *Virginian*, embarcação que fazia centenas de travessias entre a Europa e a América. Assim, Novecentos já esteve em muitos portos, mas jamais atravessou a plataforma do navio para descer ao continente. Lia jornais, conversava com os tripulantes e, ao tocar piano, era sempre aplaudido: havia algo de inusitado em sua música.



Medusa Film-Sciarlò, cena da película A lenda do pianista do mar, 1998. Fonte: Wikimedia Commons, s.d.

Em uma cena significativa, enquanto uma tempestade despenca com vigor, o pianista toca com tranquilidade, indiferente aos rugidos dos ventos, ao lustre que ameaça cair, ao próprio piano que se desloca de um amplo salão aos corredores do navio, que flutua no mar tempestuoso. A música não podia parar: “Tocávamos porque o oceano é grande, e dá medo, tocávamos para que as pessoas não sentissem o tempo passar e se esquecessem de onde estavam, e de quem eram.”¹⁸

No final do filme, Novecentos decide descer à terra, mas hesita no meio da longa escada e retorna ao navio. Ele só queria ver o oceano a partir da terra, mas, ao vislumbrar aquela paisagem coberta de prédios e fumaça, perde de vista o horizonte. Onde acaba aquela ilha? “Não foi o que eu vi o que me parou. Foi o que eu não vi. (...) Havia tudo, mas não havia *um fim*”.¹⁹ O continente é um barco grande demais, ao passo que o oceano imenso, com suas tempestades e embalos, sempre finda no horizonte. Novecentos representa, assim, mais

do que um século que ficou em aberto, o estranhamento de nossos parâmetros e a imprecisão de todas as fronteiras.

A miragem de um deserto no oceano

*Tudo se passa como se ela [a ilha] tivesse posto em torno de si o seu deserto, fora dela. O que está deserto é o oceano que a circunda inteiramente.*²⁰

Retomemos rapidamente Gerhard Richter: ao trabalhar com registros e memórias pessoais, Richter não parece com isso buscar a reconstrução de uma história, mas apenas indicar que sua própria história, quando transformada em arte, se torna estranha e fragmentada. Penso que a arte contemporânea talvez nos pareça difícil e obscura por ocasião de um excesso de proximidade. Talvez algumas coisas possam se tornar mais claras a uma distância não tanto histórica, mas, como a de Richter, cética em relação à própria arte: “Para acreditar, é preciso ter perdido Deus. Para pintar, é preciso ter perdido a arte”.²¹



Gerhard Richter, I.G., óleo sobre tela, 51x71 cm, 1993. Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/>, acesso em 11 set. 2017

Contrária a esse ceticismo é a quimera de um fim da arte, conforme Hegel já noticiara em meados do século 19. De acordo com Arthur Danto,²² a tese hegeliana de que a arte perderia importância em favor da filosofia se confirma na arte contemporânea, que teria deixado de se preocupar em representar o mundo para tratar de representar a própria arte, isto é, os sentidos e limites do fazer artístico. A partir da arte pop, segundo o autor, a arte deixa de se impor limites, uma vez que qualquer objeto pode vir a ser obra de arte. Isso implica, para Danto, o fim da arte enquanto narrativa histórica (como acúmulo progressivo de seus meios), mas também o estabelecimento de uma arte pós-histórica amparada por uma liberdade artística sem precedentes.

Ora, essa noção de fim de arte depende fundamentalmente da aceitação pacífica e unânime de que qualquer objeto pode vir a ser obra de arte. Só que quando as pessoas vão aos museus, por mais que já estejam predispostas a aceitar como arte aquilo que lá estiver exposto, nada garante a complacência: uma obra poderá passar despercebida, ou mesmo ser reduzida, por leigos ou especialistas, a um embuste sem nenhum valor. Do mesmo modo, se um original de Da Vinci for vendido numa banca de jornal, arrisca não obter credibilidade alguma. Logo, o imperativo de que “tudo é possível” parece-me ao mesmo tempo mais restrito e mais abrangente do que presumia Danto: tudo pode ser arte na mesma medida em que nada pode ser arte.

O que está em jogo no fim da arte é, no fundo, a persistência de uma velha disputa filosófica: após Joseph Kosuth ter reivindicado, em 1969, a supremacia da arte conceitual sobre a filosofia,²³ Danto reivindicou a supremacia da filosofia sobre a arte. Trocam-se os times e mantém-se a mesma busca de verdade/profundidade artística.

A vida como arte

*A ideia de uma segunda origem dá todo seu sentido à ilha deserta, sobrevivência da ilha (...) num mundo que tarda para recomeçar. No ideal do recomeço há algo que precede o próprio começo, que o retoma para aprofundá-lo e recuá-lo no tempo.*²⁴

Sob a premissa de que o “profundo é superficial”, como apontei no início, o que pouco se costuma exaltar, quando não sumariamente se ignora, é o simples fato de que as artes se alastraram no plano mundano não no sentido ingênuo de que tudo se tornou potencialmente arte, mas no sentido tácito da ampliação do acesso, da produção e do diálogo artístico. A recusa em admitir esse cenário tende a reservar algum juízo prévio sobre ele – o de que, por exemplo, cada vez mais não é de arte que se trata, e sim de entorpecimento da boa e velha indústria cultural confinada ao lucro. Sem entrar no mérito da questão, o que importa na dimensão cotidiana não é a arte enquanto categoria qualquer, mas a fruição estética²⁵ atrelada ou não às obras de arte.

Do grafite aos *gifs* animados, mas também do Louvre ao Instagram, propagam-se obras e experiências sem o menor compromisso com os rigores da arte ou com a consciência de sua história. Não se trata de vanguardas, não se trata de *naïfs*, é antes um processo heterogêneo e desordenado que revigora as sensações afetivas que estabelecemos com o mundo. Como assinalou Celso Favaretto, “É no deslocamento assim produzido que se localiza (...) o nexa entre arte e vida”, não mais em termos de conciliação, e sim de “vida como arte; a constituição de modos de existência, de estilos de vida”.²⁶

Vida como obra de arte significa, no léxico nietzschiano, tornar-se artista de sua própria existência;

é a arte de criar a si mesmo como obra de arte. Tal conceito, ao contrário do que apressadamente se poderia supor, não corresponde a nenhum tipo de esteticismo: não se trata de contemplar a existência tal como se contempla uma obra de arte (algo como “a vida imita a arte”) e sim de afirmar a vida *fazendo dela* uma obra.

Pensada desse modo, a arte não é um fim em si; a bem dizer, nada é “em si”, pois nada está fora da vida. E o que é a vida? Tudo o que temos. Com esse pressuposto, “a finalidade da arte [para Nietzsche] é retornar para a vida que a engendrou, tonificando-a”.²⁷ Essa capacidade estimulante indica, portanto, que o centro de gravidade da arte não reside na arte, mas na vida.

Não faria sentido, nesse viés, querer distinguir o que é e o que deixa de ser arte, ou onde ela começa e quando ela termina. Pois refletir sobre a arte na chave da intensificação da vida implica considerar a relação que *alguém*, em particular, estabelece com uma obra e como isso afeta sua vida existencial com vida. Colocada assim de maneira simples e direta, a questão não apresenta novidade alguma. Esta, no entanto, é a questão: não há novidade. Porque a arte nunca esteve apartada da vida, mesmo quando se lhe coloca como algo excepcional, sublime e sem respaldo no plano ordinário. O que pode haver de novo hoje, como creio, é a facilidade com que acessamos, produzimos e partilhamos arte, que assim se alastra no cotidiano.

Desse modo, certa confusão de fronteiras quanto aos lugares enunciativos tem-se tornado condição intrínseca da arte, cuja dispersão se furta às explicações históricas, filosóficas e mesmo artísticas. Isso não invalida, evidentemente, a reflexão sobre a arte, posto que o exercício coletivo da interpretação humana – bem como um de

seus substratos, a expressão artística – subsiste criativa e inexoravelmente em aberto.

Se for verdade que, por um lado, o discurso contemporâneo sobre a arte ainda se direciona predominantemente à abstração teórico-conceitual, também é factível que, por outro, parte da produção artística se encaminhe na direção de uma, digamos assim, fluidez nietzschiana (ou rizoma deleuziano). Em vez de ilhas desertas, trata-se de ilhas oceânicas que procedem por intersecções, cruzamentos e interferências. Mantendo-se no meio do caminho, no meio de alguma coisa, o que conta é “Fazer população num deserto, e não espécies e gêneros numa floresta. Povoar sem nunca especificar”.²⁸

NOTAS

1 Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982:151.

2 “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e imutável.” Ver Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire III – L’Art romantique*. Paris: Calmann Lévy, 1885:70. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/L’Art_romantique>. Acessado em: 11 set. 2017. Nessa e nas demais citações de originais em língua estrangeira a tradução é do autor.

3 Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, III, §2.

4 Flusser, Vilém. Nossa embriaguez. In: Duarte, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2013:381.

- 5 Crary, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012:16.
- 6 Deleuze, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- 7 Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004:19.
- 8 Deleuze, op. cit.:17.
- 9 Crary, op. cit.:14.
- 10 Foster, Hall. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014:191-192.
- 11 Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008:118.
- 12 Foster, op. cit.:25.
- 13 Foster, op. cit.:120.
- 14 Mammi, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012:14.
- 15 Steinberg, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- 16 Deleuze, op. cit.:18.
- 17 *La leggenda del pianista sull'oceano*. Giuseppe Tornatore. Itália: Sciarlò/Medusa Film, 1998.
- 18 Baricco, Alessandro. *Novocentos: um monólogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000:12.
- 19 Baricco, op. cit.:64, grifos do autor.
- 20 Deleuze, op. cit.:19-20.
- 21 Storr, Robert (Org.). *Gerhard Richter: forty years of painting*. New York: The Museum of Modern Art, 2002:86.
- 22 Danto, Arthur. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- 23 Kosuth, Joseph. *A arte depois da filosofia*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.211-234.
- 24 Deleuze, op. cit.:22.
- 25 Cf. a esse respeito: Beccari, Marcos; Almeida, Rogério de. O cotidiano estético: considerações sobre a estetização do mundo. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p.10-26, 2016.
- 26 Favaretto, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *Revista ARS*, São Paulo, v. 9, p. 94-109, 2011:105.
- 27 Rabelo, Rodrigo. *A arte na filosofia madura de Nietzsche*. Londrina: Eduel, 2013:152.
- 28 Deleuze; Parnet, op. cit.:38.

Marcos Beccari é professor do Departamento de Design e do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. Doutor em educação pela USP.