

ETERNIDADE DO EFÊMERO: MEMÓRIA E VIVÊNCIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Gianne Maria Montedônio Chagastelles*

Recebido em: 23/11/2011 Aprovado em: 10/12/2011
--

RESUMO: *Este trabalho estuda a discussão acerca da eternidade do efêmero, como se revela na arte vivencial contemporânea brasileira. Entendo como eternidade do efêmero a permanência da vivência artística, i.e., o resultado duradouro das experiências vividas concretamente pelo fruidor na sua interação com o acontecimento estético. Nesta experiência artística a imagem surge e desaparece, afetando o espectador-participante que, em virtude dessa rápida percepção, eterniza na memória o encontro fugaz e a possibilidade de um desdobramento deste acontecimento. Portanto, pretendo discutir o ambiente da arte e de existência do homem em seu cotidiano e as possibilidades de utilização das inumeráveis produções da imagem resultantes desse vivido como fontes para a escrita da história. Busco assim refletir sobre a problemática da relação entre memória e história. Analisarei as formas de controle do espaço e do corpo do sujeito na nova urbe, bem como as estratégias de resistência através da busca das formas singulares de vivência do espaço.*

Palavras chave: *História; Memória; Henri Bergson; Arte vivencial; Arte Contemporânea Brasileira*

Introdução

*O artista primitivo cria um objeto “que participa”.
O artista de hoje, com algo de um desespero dentro
dele, chama os outros a que deem participação ao
seu objeto.*

Mário Pedrosa

As cidades são as paisagens contemporâneas. Campo de intersecção de pintura, fotografia, performance, instalação, intervenção, cinema, vídeo e arquitetura. Ambiente saturado de inscrições, campo em que se acumulam antigos monumentos, vestígios arqueológicos, riscos de memória e imagens criadas pela arte. Abordarei a história da arte contemporânea como história da cidade, enfatizando a cidade como campo fenomênico da arte em que as paisagens urbanas são como museus a céu aberto. As cidades são produtos históricos, são sínteses de experiências históricas. Ler o corpo

* Doutoranda em História Social do PPGHIS do IH/UFRJ. Bolsista do CNPq. Mestre em História e Crítica de Arte do PPGAV da EBA/UFRJ. giannem@globocom.com.

expansivo e mutável da cidade é buscar apropriar-se do sentido geral de uma época, de uma sociedade, de uma cultura. Portanto, a história deve ser apreendida em sua própria historicidade.

Considerações sobre a relação entre história e memória são de fundamental importância por se tratar de uma discussão que atenta para o reconhecimento das similitudes em relação aos demais modos de uso do espaço urbano, mas que também leva em consideração as diferenças, as singularidades próprias das pessoas da cidade contemporânea. A história e a memória, na dinâmica de sua relação, são suportes de identidades individuais e coletivas. O ato de lembrar pressupõe possibilidades múltiplas de elaboração das representações e de reafirmação das identidades construídas na dinâmica da história. Hoje, uma das funções sociais da memória histórica é justamente a resistência ao esquecimento, a busca de identidade coletiva, a defesa da preservação e do patrimônio cultural. Nessa relação da memória com a história, pode-se pensar em pelo menos duas formas de interseção entre ambas. Uma primeira, em que a história funciona como alimento da memória e simultaneamente a memória pode ser tomada como uma das fontes de informação para a construção do saber histórico. E uma segunda, onde a história assume uma dimensão específica de cultura erudita e, na busca pela produção de evidências, acaba por se constituir em um mecanismo destrutor da memória espontânea.

Para analisar e interpretar as intervenções artísticas contemporâneas na paisagem urbana tornou-se relevante a utilização de análises que buscam a interpretação cultural da vida em sociedade. Dessa forma, pode-se pensar que os discursos, nesse caso daqueles que propuseram ou *experienciaram* as intervenções artísticas na paisagem urbana e seus rebatimentos na vida cidadina, trazem em seu conteúdo a indicação de representações da realidade que demonstram hábitos mentais, posicionamentos ideológicos, éticos e morais, resultantes de condições de interações e imposições, resistências e incorporações, onde opera-se a atenção para as “forças criadoras de hábitos” inerentes a cada grupo, em uma mesma época. Nesse sentido, as “visões de mundo” que podem ser inventariadas nos levam ao contato com demonstrações de identidades morais, variáveis cultural e historicamente, compartilhadas e afirmadas por indivíduos de um grupo e uma geração (CHARTIER, 1990).

A ideia de intervenções urbanas como a da arte vivencial contemporânea trata-se de tirar as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões

convencionais de classificação e levá-las a um diálogo mais amplo, não tomando as obras isoladamente, mas como intervenções num espaço mais complexo. Redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir da integração com outras linguagens, suportes e conceitos. Problematizar o campo criado por essas articulações como paisagens visuais que se atravessam fora do ateliê tradicional, substituído pelo urbanismo, explicitando a relação entre arte e cidade; memória e história. Assim, com essas intervenções urbanas da arte vivencial, se desperta a experiência do mundo de que toda arte é expressão. A função da arte, na arte vivencial, é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana.

Neste contexto, diante da profusão de imagens que constituem a paisagem urbana contemporânea no Brasil, constatei uma diversidade de tendências de expressão que me convida ao pensamento e à reflexão. Nas décadas de 1960 e 1970, a arte brasileira vive sua crise em relação à sua própria morte, renunciando ao objeto de arte e declarando uma ruptura com o sistema da arte. Os materiais usados são precários e muitas vezes efêmeros, anunciando a possibilidade de a arte se liberar de seus aspectos objetuais, coisificados e mercadológicos, para exercer um projeto sócio-político. Os artistas criam estratégias simbólicas e metafóricas para libertarem-se da ditadura do regime militar, apontando a necessidade de interação com o público/espectador, problematizando o vazio no sistema das artes e rompendo com a reificação da obra de arte.

Nos anos 1990/2000, notei uma relação de intensidade temporal com os anos 1960/1970 no que se refere ao aspecto da arte como experiência artística, em que o artista, além de seu tradicional papel de sujeito criador, que mantém sua pertinência, também passou a poder ser pensado como um propositor coletivo. Uma das características mais marcantes dessa geração dos anos 1990 é a multiplicidade de linguagens: performance, arte do corpo, instalação, instauração, vídeo, poesia, fotografia, ação, pintura. Ressurgem as discussões acerca da arte efêmera, do material precário, do uso dos suportes não convencionais, como os espaços naturais e urbanos, e o uso do corpo como obra. Porém, à diferença dos anos 1960/1970, que desenvolviam um projeto sócio-político específico, em que o corpo na arte aparecia como via de recusa e rebeldia de um *status quo* moralista e repressor - com exceção de Lygia Clark, o corpo na arte da década de 1990 vem associado a uma invenção subjetiva, a uma *poiesis* do sujeito que está se transformando cotidianamente. Tanto na obra de Clark

como nas dos artistas dos anos 1990, percebe-se uma preocupação em estimular a experiência estética atrofiada dos fruidores. Porém, existe uma diferença marcante entre a obra desta artista e a dos artistas dos anos 1990: há uma gravidade na obra de Lygia Clark, algo feminino, lispectoriano, que não encontra mais lugar na cena contemporânea. A arte dos anos 1990/2000 está mais interessada em levantar questões acerca do destino do sujeito, buscando o sentido de sua existência no mundo de hoje, trazendo à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo. Neste sentido, estes artistas se preocupam enfaticamente com o *ser em comunidade*. Logo, a arte contemporânea brasileira volta-se, sobretudo, contra a máquina da globalização neoliberal e o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial.

Com a arte vivencial surge uma expressão de um olhar que já não se contém somente na contemplação do objeto bidimensional, olhar este que traduz uma percepção, que é produto de sua época. Benjamin fala de uma *percepção de choque* (BENJAMIN, 1982:235). Segundo ele, é necessário que a arte contenha um poder traumático. Só assim ela chega a mobilizar o espectador, incluindo-o de forma ativa e sensorial na obra. Este novo tipo de percepção, por sua capacidade de levantar ações - no que ela toma corpo despertando o fazer e o criar do fruitor - está mais próxima de expressar a sensibilidade de seu tempo.

Nos anos 1990, o sistema de corporações reestrutura rapidamente as relações construídas sobre um terreno globalizado. A queda do muro de Berlim e o final do comunismo reajustam as estruturas políticas mundiais em favor do neoliberalismo, que também começa a ruir com a crescente monopolização dos meios tecnológicos e de informação. A AIDS, o Ebola e outros vírus fatais desafiam um mundo que parecia dominado e controlado pela ciência. A física quântica, o projeto genoma e as clonagens de DNA relativizam conquistas científicas e apresentam ao mundo uma estreita e complexa ligação entre arte, ciência e tecnologia. O crescimento de poluentes, o desgaste da camada de ozônio da estratosfera, o aquecimento generalizado e gradual do planeta e a iminência de uma falta d'água generalizada em médios prazos fazem da ecologia a palavra de ordem de um número crescente de grupos e ONGs, ainda que exista a consciência de que problemas ecológicos estejam emaranhados na rede de interesses econômicos dominados pelo Primeiro Mundo. A importância dada à moda, ao mundo das aparências e *atitudes*, aliada a uma tecnologia sofisticada de cirurgias

plásticas, implantes, aparelhos de ginástica, vitaminas e outras substâncias químicas, além das possibilidades de modificações genéticas que se abrem com os primeiros sequenciamentos cromossômicos, fazem do corpo um campo de intervenções. A internet e seus desdobramentos virtuais constroem promessas de núcleos cibernéticos de vida. Neste contexto, os artistas dos anos 1990 assistem ao triunfo da globalização, ao aumento exponencial da informação midiática de massa, ao desenvolvimento do mundo cibernético que fortalece a reprodutibilidade virtual e o contato humano à distância. O homem desta década vive ainda mais instável e fragmentado. Neste sentido, a resistência à crescente sensação de anonimato e amnésia em cada indivíduo, pelo impacto despersonalizante da cultura de massa contemporânea, é uma problemática que os artistas desta época desenvolvem em suas obras (CANTON, 2001, p.17-107).

Forma-se, então, um plano de expressão carregado de valores antitéticos como eterno/efêmero, real/virtual, vida/morte, memória/amnésia, local/global, identidade/anonimato, cada vez mais evidente hoje em todos os domínios da arte, e em que a durabilidade do objeto artístico é cada vez mais curta, enfatizando o espírito do tempo dos nossos dias quando tudo é efêmero, passageiro e instantâneo. Este plano torna possível um pensamento sobre determinadas obras que marcam os anos 1990 no Brasil, como as de Jarbas Lopes e Laura Lima.

A obra de Jarbas Lopes revela um mundo cotidiano simples, percebido por um catador contemporâneo. Seu trabalho é orientado em direção ao valor do gesto arcaico e artesanal, como o de tecer e coser, uma ação simples, não espetacular, cotidiana. É uma maneira de recusar a competitividade e a eficácia de nossa sociedade, que provoca um estado de neurose. Assim, seu trabalho é composto por obras que estimulam o sensorial. Neste sentido, o corpo, para Jarbas, é o ponto central de sua criação. O artista salienta a importância do contato direto do corpo com a matéria no processo de criação, pois é impossível para Jarbas conceber a obra mentalmente de antemão. Logo, em toda sua obra, a interação com o corpo torna-se presente.

Bucha: ambiente curto foi criado em 1998, por ocasião do projeto *A imagem do som*, realizado no Rio de Janeiro, com curadoria de Felipe Taborda. Para o projeto, foram convidados 80 artistas que deveriam desenvolver uma obra baseada em uma das músicas de um cantor brasileiro. O cantor destinado a Jarbas Lopes foi Caetano Veloso e a música respectiva, *Janelas abertas nº 2*. Neste ambiente o participante encontra-se

envolvido por uma estrutura crua feita de fibra vegetal, em que são costurados cravo e canela. O participante é convidado a se despirm para manter um contato íntimo da pele com a bucha áspera. Ao entrar no casulo, o participante pode ver o lado de fora, surgindo uma sensação esquisita da total visibilidade que o fruidor encasulado tem do exterior, embora ele não possa ser visto. Neste sentido, o humor está presente nessa obra (Figs. 1 e 2), pois todos em volta acham graça daquela figura bizarra que anda como uma espiga de milho pelo museu. Mas, por outro lado, o fruidor ali dentro, encontra-se em um estado livre e sua percepção de si mesmo é desenvolvida através desta vivência. Opera-se o desejo de uma transformação do fruidor, e isto é proposto através desta atividade humorada e extrovertida. A graça e o humor são características das obras de Jarbas Lopes.



Figs. 1 e 2 – Jarbas Lopes, *Bucha*, *Ambiente Curto*, (MAM - exposição *Panorama da arte brasileira*) Rio de Janeiro, 2001.

Pode-se fazer uma conexão desta figura *Bucha* com *Omolu* (também conhecido como *Obaluaê*), Orixá que corresponde a São Lázaro na Igreja Católica. Isto, então, assinala nitidamente a ligação de Jarbas com a cultura afro-brasileira. Neste trabalho, Jarbas utiliza a bucha, ou uma roupa, não como obra em si, mas como estímulo sensorial à percepção. Esta problemática é ligada às *Máscaras sensoriais* (1967) de Lygia Clark; porém, as máscaras de Clark são desprovidas do humor e da ironia característicos da *Bucha* de Jarbas. Assim, tanto nas *Máscaras sensoriais* quanto na *Bucha* a forma surgirá da interação dos participantes com o material. A experiência vivida pelo artista é transmitida ao público e experimentada individualmente pelos participantes. Estas duas propostas – as *Máscaras sensoriais* de Clark e a *Bucha* de

Jarbas – fazem com que o fruidor sinta as coisas simples, como o contato do material com o corpo nu. O diálogo é aqui puramente sensorial, permitindo que o fruidor atualize suas memórias pela experimentação, pelo fazer concreto.

Sensibilizar o outro é claramente a intenção de Jarbas nesta obra. A bucha desvestida pode ser apreciada por sua qualidade formal, mas está desinvestida de sua função básica: cobrir, abrigar o homem e mediar sua relação com o ambiente. Assim, a *Bucha* quando tristemente pendurada em galerias ou museus, como alma desencarnada, torna-se um exemplo do esvair de seus significados. Isso dá a medida da dificuldade de expor esse objeto cuja plasticidade existe, mas torna-se pouco expressiva quando destituída das funções às quais se destina.

Em relação às obras ambientais de Jarbas Lopes, destaca-se *Barraca Deegraça* (1998). Esta obra manifesta uma força individual e coletiva. Nela opera-se uma organização espacial aberta, adaptada às mutações do ritmo da vida, relação social em que o artista instaura uma ética comunitária.



Fig. 3 – Jarbas Lopes, *Barraca Deegraça* – montagem da barraca, (Centro Itaú Cultural São Paulo) São Paulo, 2001.



Figs. 4 e 5 - Jarbas Lopes, *Barraca Deegraça* – detalhe do interior, São Paulo, 2001.



Figs. 6 e 7 – Jarbas Lopes, *Barraca Deegraça* – transportando a *Barraca* em uma sacola de ráfia para a Espanha e montagem no Rio de Janeiro, 2001.

Para realizar a *Barraca Deegraça* (Figs. 3 a 7), Jarbas recolhe o material do lixo urbano, como as faixas de propaganda política e de bailes *funk* populares realizados na Baixada Fluminense. O artista constrói uma casa móvel com estas faixas de plástico recolhidas nas ruas. Ao costurá-las, ele trança o mundo que o envolve, tecendo vida e morte, corpo e mente, tempo e espaço, indivíduo e/em sociedade, ou seja, sua própria existência, o seu estar no mundo. Costuradas umas às outras pelo artista, as faixas anunciam palavras e frases coletivas. Casa efêmera, montada e esticada na pressão e que pode ser levada de lá para cá, num kit denominado *Deegraça*. Suspensa, pela parte superior, com seus fios esticados até uma árvore próxima, a barraca é geralmente exibida ao ar livre. A barraca é exposta como intervenção institucional e espacial, grátis e improvisada, com uma pequena entrada labiríntica ecoando os Penetráveis de Hélio Oiticica.

As obras de Jarbas desafiam o espaço físico e ideológico. Para o transporte, suas instalações são dobradas e comprimidas dentro de uma sacola, dispensando custos de traslado, embalagem e seguro, uma vez que o artista as carrega pessoalmente até as exposições. Assim, esta obra é facilmente transportável e economicamente subversiva, pois Jarbas a carrega dentro de uma sacola de ráfia identificada com a inscrição *Deegraça*. Portanto, uma das graças da barraca é a simplicidade em poder se locomover e montá-la em qualquer espaço público, estando exposta à manifestação poética. Neste sentido, a facilidade de locomoção possibilita que Jarbas monte a barraca frequentemente. Podemos citar alguns lugares por onde ela já foi esticada: no Centro Cultural São Paulo, em 1998; na exposição *Panorama da arte brasileira*, no MAM no Rio de Janeiro, em 2001; na Bienal de Orence, na Espanha, em 2001; e em vários outros

lugares públicos, como nas ruas do Rio de Janeiro, de São Paulo, da Espanha e de Londres.

Artur Barrio e sua rejeição às forças dominantes intelectuais e materiais, que conduzem o mundo artístico, expressas no manifesto dos anos 1970 e materializadas em suas *Situações-ambientes*, como em *P.H. (Papel higiênico)* e *T.E. (Troupas ensanguentadas)*, surgem como ponto de referência para Jarbas. A arte de Barrio destaca-se por ser contra as categorias de arte e contra a crítica de arte; assim, opera-se uma aproximação ideológica e artística entre Jarbas e Barrio, pois ambos são contra a burocracia e contra a mais-valia. Jarbas faz referência ao profeta Gentileza, pois os dois *es de Deegraça* são uma homenagem ao profeta, dado que ele usava letras repetidas para enfatizar significados específicos.

Como forma de intervenção astuta, política e artística, Laura Lima desenvolve uma *instância* denominada *Costumes* (2001- 2003). A artista prefere denominar *instâncias*, em vez de *séries*, a divisão de seus trabalhos, pois, segundo Laura, *série* lembra sequenciamento, algo feito em grande escala e segundo um mesmo padrão (lembrando algo industrializado), enquanto *instância* remete a instâncias de pensamento, ao conjunto de atos de um processo. Cada instância é constituída por um conjunto de ideias que possuem semelhanças entre as imagens. A instância *Costumes* trata-se de um conjunto de *roupas-esculturas* feitas em vinil que devem ser manuseadas e vestidas pelos espectadores. Os *Costumes* são uma ornamentação de corpo e são feitos sempre com o mesmo material: vinil azul claro. Este material possibilita uma infinidade de possibilidades, de dobras. Mas sempre é o vinil - cortado, retirado, dobrado, trançado - e a cola. Assim, a materialidade deste trabalho (a dobra de um mesmo elemento) remete a uma obra que incorpora o movente e o múltiplo que em sua própria fabricação, como construção entrançada, potente na possibilidade de sua abertura ao movimento, ao fluxo, esquiva-se a qualquer solidificação. No vocabulário do vestuário, tão próximo a todos nós, encontramos peças nos *Costumes* de difícil nomeação: peças de cabeça, de mão, de braço, de ombro (muitas vezes é difícil de nomear; outras, difícil mesmo de se reconhecer). Porém, seu toque suave frio também tem algo de erótico, proibido (devemos lembrar que o vinil é material muito utilizado na indumentária erótica e fetichista), que, por sua vez, é contrastado pelo azul-bebê.



Figs. 8 e 9 – Laura Lima - *Costumes*, Rio de Janeiro, 2002.

Neste contexto, os *Costumes* são apresentados em uma sala no museu – chamadas de lojas ou butiques –, onde os fruidores podem experimentá-los em um ritual simples, cotidiano, como o de escolher uma roupa. Os espectadores podem usar, modificar, alterar e até comprar o seu próprio *Costume*. E se nem todos podem comprar, todos podem experimentar no museu. Além disso, o fruidor pode criar o seu próprio *Costume* na oficina aberta para este fim. Assim, o espectador pode ser criador e participante da própria obra. Os *Costumes* são exibidos numa instalação criada com manequins, espelhos, espreguiçadeiras, num contexto que remete à loja de roupas. Este trabalho é ligado a uma problemática antropológica, como tudo de Laura Lima, neste caso a vestimenta entra como uma identificação. A palavra *Costumes* pode remeter a um hábito – ter costume de – ou a vestimentas, a indumentárias.

No entanto, a proposição só se completa quando, após a exposição, Laura convida os fruidores participantes a vivenciarem esta experiência em um lugar além do museu, como, por exemplo, a ida dos fruidores vestidos de *Costumes* a uma discoteca. Neste sentido, o importante é estimular que os fruidores incorporem os novos *Costumes* a seu cotidiano. Laura investiga um lugar que o público costume frequentar após a exposição e propõe a vivência. Assim, é o *Costume* como indumentária que se modificará conforme situações vivenciadas. Por exemplo, ao tomar um chá ou ao sair para uma boate. O convite da artista para que o participante vista os *Costumes*, vivencie fantasias e sensações imediatas no contato físico de seu corpo com o material é bastante distinto na experiência entre públicos diferentes, dependendo em grande medida da cultura do público. Por exemplo, o público que vivenciou esta proposição na Eslovênia,

em 2002, apresentou comportamentos e envolvimento diversos do público que experimentou esta atividade no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, em 2002.

A participação vai em busca de sensações adormecidas. Sem o espectador não acontece a obra. Só se pode compreender a vivência vestindo os *Costumes*. E, ao mesmo tempo, o fruidor também é obra porque, se não estivesse dentro da veste, não aconteceria nada. Assim, em *Costumes* a roupa fica sob a dependência do participante, esperando que este lhe atribua significado. Portanto, Laura estimula no participante um processo de descondicionamento e é só através desse processo é que o participante pode se liberar de seus hábitos adquiridos.



Fig. 10 – Laura Lima - *Costumes*, Rio de Janeiro, 2002.

Neste sentido, *Costumes* é uma obra vivencial em que há a recriação da arte como vida, em que se dá a poética ritualística do gesto do fruidor. Assim, o que vale é o que o fruidor vivencia. Trata-se de obras vivenciais em que se dá uma força de contágio, uma atmosfera de criação e inventividade. É através do agir que o fruidor vivencia a obra, transformando-a em vivência aberta e indeterminada em que as forças do desejo se afirmam na duração. A abertura das proposições adquire sua máxima intensidade, pois remetem à vivências descondicionantes. Logo, estas proposições articulam ações e comportamentos, criando uma atmosfera de invenção em que nem tudo está previamente determinado. A instância *Costumes* transforma a concepção de artista: não mais um criador de objetos para a contemplação, Laura se torna uma propositora coletiva para a criação. A arte torna-se intervenção cultural. Seu campo de ação não é o

sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva, que estimula a subjetividade estética hipoatrofiada dos fruidores em nossa sociedade. Estas obras são entendidas como proposições para a criação, pois têm como princípio a participação e a invenção do fruidor. A obra só se completa nesta interação. O fruidor tem a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir e inventar. O que está em jogo é o seu poder de agenciar relações, o seu impulso vital, diria Henri Bergson (1999).

Toda a unidade estrutural dessa obra está baseada na ação que é aqui fundamental; o ato do espectador, ao vestir o *Costume*, revela o sentido expressivo da obra. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da roupa já consolida mais esse ponto de vista: o espectador *veste* o *Costume*, que se constitui de vinil azul, e se revela, à medida que o fruidor se movimenta, andando, vestindo, dançando, tomando chá, e em tantas outras atividades da vida cotidiana. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente e incorpore novos hábitos. O próprio ato de vestir a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador. Assim, a obra não é estática e situada em um lugar fixo, mas é uma vivência com possibilidade de desdobrar-se na eternidade. Logo, Laura visa à incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência do fruidor.

O *vestir*, sentido maior dos *Costumes*, contrapõe-se ao contemplar. O *vestir* já em si se constitui numa vivência, pois, ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, é como se o participante - que não é mais apenas espectador - já vivenciasse a metamorfose da obra. Este aspecto do uso da roupa na arte de Laura Lima tem como referência histórica no Brasil os *Parangolés* (1964-67) de Hélio Oiticica e as *Máscaras* (1967) de Lygia Clark. A criação dos *Parangolés*, segundo Nelson Aguilar (1994), causou impacto tão grande na época que mesmo Lygia Clark, grande companheira de caminho de Oiticica, comentou: “O que está acontecendo?” “Isso é coisa de costureiro e não de artista” (CLARK *apud* AGUILAR, 1994:3). Logo em seguida, no entanto, ela percebeu o que se passava e começou a utilizar a lição do mais jovem, quando realizou suas *Máscaras sensoriais*. Assim, o uso da roupa na arte incide diretamente sobre a obra de Laura Lima. Lisette Lagnado (2001:374) afirma esta influência da roupa na arte de Laura, nas seguintes palavras: “os *Parangolés* de Oiticica, *A casa é o corpo* e as *Máscaras* de Clark têm ricos desdobramentos nos trabalhos de Laura Lima.”

Assim, em particular, como amostragem, escolhemos os artistas Jarbas Lopes e Laura Lima por suas obras apresentarem uma unidade, com características que são marcantes na geração 1990, tais como: a negação da obra como objeto fixo e contemplativo, a mobilização da ação do fruidor, o uso do corpo como parte integrante da obra, a revelação da intuição no onírico e no sensorio, a problemática da relação espaço-tempo, a reação à *morte da arte*. A arte vivencial contemporânea possui referências na história da arte brasileira, principalmente, em relação à discussão acerca do artista como propositor coletivo, especialmente as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Estes artistas conseguiram superar os limites do formalismo e o fizeram por via de uma abertura ao espaço tridimensional, enfrentando, assim, todos os problemas de ordem plástica, antropológica ou política que essa passagem ao espaço lhes impunha.

Essa abertura da arte vivencial, livre da obra de ser um objeto fechado em si próprio e isolado no espaço, coloca a problemática da localização, da relação da obra de arte com o entorno. Essas intervenções efêmeras tem sido constantemente presente nas discussões políticas sobre as cidades. Por exemplo, Svetlana Boym (2001) ressalta a experiência do Castelo de Berlim como uma miragem que tenta resgatar o passado. Nesta intervenção, os artistas colocaram um andaime na Praça do Castelo representando a fachada do destruído Castelo de Berlim em tamanho real, exatamente na sua localização original. O efeito deste espectro era, segundo Boym (2001), tudo, menos ilusório. Dava a sensação de que ele pertencia para sempre a esse lugar. Dessa maneira, foram levantadas problemáticas sobre o reflexo do futuro na história, particularmente sobre a reconstrução do Castelo e sua significação política. Christo e Jeanne-Claude envolveram com folha de celofane o Reichstag. Eles brincaram com a bisbilhoteira, encorajando o transeunte a olhar diferente para a paisagem da cidade. Recriam um estado de curiosidade em relação aos ambientes urbanos que se haviam tornado costumeiros e, portanto, desinteressantes (HUYSSSEN, 2000). O ato de embrulhar alude à mania dos invólucros com que a sociedade de consumo revela/oculta, mas, acima de tudo, mitifica e mistifica seus produtos. À diferença desta intervenção de Christo e Jeanne-Claude que tentam resgatar um passado, a “Info box” recria uma visão da cidade de Berlim do futuro. Este projeto é uma autorepresentação do poder e do lucro visando a atenção internacional. Através do “Info Box” pode-se admirar o panorama de poços e guindastes no meio do buraco deixado pelo Muro de Berlim que constroem um futuro

espetacularizado (HUYSSSEN, 2002). Essas intervenções abertas e efêmeras possibilitam a ressignificação da cidade a cada momento. Jean-Pierre Jeudy (2005) afirma que toda sociedade deve garantir a possibilidade de destruir aquilo que se interpõe na sua transformação, porque senão, só poderia ser vista como uma sociedade morta. Nestas intervenções artísticas urbanas opera-se a problemática da arte como experiência artística que ressignifica a paisagem da cidade.

Ainda em relação a este aspecto da arte como experiência estética na obra dos artistas vivenciais surge um desejo social na arte de redescobrir o *outro*, canalizando a estética para a ética. A obra destes artistas coloca a potência criativa do indivíduo como fator de construção do real, dentro de um projeto ambiental (projeto entre homem, vida, natureza e cultura) permeada pela experiência do gesto criador e transformador desse mesmo real. Neste sentido, a arte dos artistas em questão pretende elevar a estética à esfera da vida, entendendo a arte como instância do vivido, fazendo dela o princípio ético da existência. Para eles, o museu é o mundo (a experiência cotidiana) e a arte é uma incorporação do sensível ao lúdico, que visa a redimensionar o sujeito da ação. Portanto, a arte torna-se uma prática de problematização em que a memória do fruidor torna-se o motor da obra. A vocação da arte vivencial é a compreensão da memória como processo particular de formação, bem como de estruturação da obra. Portanto, este artigo pretende discutir como a *eternidade do efêmero* (CHAGASTELLES, 2003) é trabalhada no devir, na transformação, na duração - e não no objeto fixo e exterior. Logo, um dos objetivos principais deste texto é analisar crítica e historicamente como é tratada a discussão acerca da *eternidade do efêmero* na arte vivencial contemporânea brasileira, tendo como base as teses formuladas por Henri Bergson a respeito da memória e do tempo.

Memória como duração

Os conceitos de *memória* e de *duração*, de Henri Bergson, vão ao encontro de meus questionamentos, pois, para Bergson, a memória é viva, presente, total, virtual e é atualizada na vida ativa em função da ação. Estar vivo é estar na duração, no movimento, sempre e interminavelmente. Para Bergson, temporalidade é duração. Ele afirma, especialmente em *Matéria e memória*, que tudo dura e que durar implica continuar se modificando; durar é mudar. O tempo para Bergson é um contínuo

indivisível; logo, o tempo real é puro movimento e mudança (BERGSON, 2011). As poéticas da arte vivencial trabalham com uma realidade em transformação permanente, precária, em que não existem coisas estáticas, tudo é dinâmico e tudo está sempre sendo construído e reconstruído. As proposições destes artistas exprimem, pois, uma nova realidade, em que a obra de arte se expressa como um objeto vivo, como um fluxo. E esta realidade temporal se aproxima da tese formulada por Bergson a respeito do tempo como duração.

Bergson opera uma ruptura com relação à noção de tempo do senso comum e do senso comum filosófico. Em relação a este último, critica a tradição filosófica por não ter pensado o tempo vivido e sim o tempo espacializado, pois, quando pensamos este conceito de tempo, ao seu ver, já não pensamos o tempo, mas o rebatemos sobre o espaço. Porém, o autor não refuta o conceito de tempo espacializado; ele ressalta que esse não é o tempo real, pois o tempo real é o que dura. Contudo, o tempo da inteligência - que ela consegue fragmentar, pensar, esquematizar-, que é o tempo espacializado, é um tempo necessário para a nossa vida na medida em que agimos, a inteligência servindo como um apoio para a ação. Portanto, é por isso que ele faz apelo à vida interior, pois, por mais que a inteligência fragmente o tempo, experimentamos o tempo real como duração porque *vivemos o tempo*. Logo, o tempo espacializado é útil para a ação, mas, se quisermos entender o tempo, temos que nos afastar desse paradigma. Assim, os dois pontos fundamentais do pensamento de Bergson nesse aspecto são: entender o tempo real como duração e a duração como puro movimento, como devir, fluxo, sempre em mudança.

Bergson abole a possibilidade do instante, do ponto matemático, pois, na duração, não podemos mais pensar o presente como algo seccionável, que possa ser separável, ou seja, como um instante destacável do contínuo e perpétuo fluir do tempo. Logo, se existir um presente, só podemos dizer que o presente é a própria duração, o que inviabiliza a separação entre passado, presente e futuro. A crença no presente supõe a ideia de um instante que não seja uma categoria pensável como duração. Assim, Bergson dissolve a possibilidade desse presente instante, revelando que presente e passado são de fato simultâneos. Exemplificando isso, Bergson fala do *déjà vu*, pois, quando vivemos este fenômeno, reconhecemos como algo que já tinha sido vivido, ficamos um pouco diferidos com relação ao que está acontecendo, porque já podemos

prever, antecipar. É uma fração mínima em que vivemos uma espécie de desfolhamento do tempo, simultaneidade entre passado e presente. O *déjà vu* é interessante para entendermos essa dinâmica da duração em que passado e presente são coextensivos e coexistentes. Quando relaxamos a atenção à vida, sem querer, podemos experimentar o *déjà vu*. Portanto, o passado coexiste com o presente, na medida em que o passado é um passando e o presente é um durando. Então a constituição do passado, da memória, é automática, integral e simultânea, coextensiva ao *presente*.

Porque temos atenção à vida, não percebemos que o passado está todo sempre presente, e que a memória se constitui simultaneamente à duração. Temos a impressão de que a memória é longínqua, quando de fato ela está sempre presente. Logo, a lembrança não é uma percepção enfraquecida, como pensavam os empiristas ingleses; existiria uma diferença de *natureza* entre lembrança e percepção. A nossa percepção, através do cérebro, leva essa memória para uma espécie de suspensão, de esquecimento para que possamos agir. Bergson inverte o senso comum e a tradição filosófica: percepção é ação; a memória está sempre presente por inteiro, o tempo todo, só que, em geral e em sua totalidade, permanece em um estado *virtual*. O conceito de memória com que estou trabalhando não remete a algo inerte, não é aquele relativo à faculdade de classificar recordações numa gaveta ou arquivo, ou de as inscrever num registro. A memória é viva, presente, total, mas é, também, *virtual*. O passado, o *virtual*, conserva-se por si próprio, automaticamente.

Para entender melhor como se realiza a atualização da memória na vivência artística, farei uma ponte com outra problemática central da filosofia bergsoniana: a do inconsciente. A ação do inconsciente é apresentada por Bergson através da imagem do cone: a base do cone – o inconsciente - cresceria sempre pela aquisição de novas experiências; já o vértice representaria o momento presente, de inserção do psiquismo na vida. No interior do cone, os elementos psíquicos apresentam duplo movimento: do vértice para a base (experiências presentes que passam ao inconsciente) e da base para o vértice (o inconsciente que emerge, atuando sobre o plano da consciência). O crescimento incessante do cone significa que cada qual carrega consigo todo o seu passado, que é conservado integralmente. Como mostra Bergson, o verdadeiro problema relativo à memória não é o da conservação de lembranças, mas o do esquecimento daquilo que se conserva por inteiro. Explica então: justamente porque o cérebro é um

órgão vinculado à atenção à vida, ele seleciona as lembranças, recalcando aquelas que são desnecessárias à ação presente. Órgão de integração do indivíduo à vida, o cérebro é, assim, também, órgão de esquecimento. Quando a atenção à vida se afrouxa, como na arte vivencial, o inconsciente pode aflorar, propiciando a atualização de memórias mais próximas do sonho. É exatamente este duplo movimento que as vivências têm como proposta, pois, na medida em que o fruidor recebe estímulos na vivência (quando ele é afetado), além de atualizar suas memórias, outras são acrescentadas ao seu inconsciente, que serão, por sua vez, atualizadas no futuro. Assim, matéria e espírito se intersectam, porque certos movimentos da matéria vêm exprimir-se em nosso *espírito* (BERGSON, 1999), em forma de sensações; por outro lado, o espírito, para agir sobre o corpo, deve descer gradativamente na direção da matéria e se espacializar. Por isso, não podemos pensar em uma separação abstrata entre sujeito e objeto, espaço e tempo, matéria e memória, alma e corpo.

Se a arte, porém, é uma manifestação entre o singular e o universal, e se na vivência artística a obra de arte deixa de ser uma realização concreta nela mesma e passa simplesmente a ser um exercício de ordem puramente individual, qual seria, pois, sua ligação com o coletivo? A ligação com o coletivo na obra desses artistas só pode ser realizada através da atualização da memória, da espacialização do espírito. Assim, a ideia é colocar a lembrança na ação, organizar as lembranças do fruidor com seus atos, transformar a lembrança em percepção, mais precisamente, tornar as imagens oriundas do próprio passado cada vez mais capazes de se inserir no esquema sensório-motor. O particular é colocado no universal, ou seja, o particular *desce* no universal, ou a lembrança no movimento; o ato automático dá lugar à ação voluntária e livre, isto é, à criação. Então, as lembranças são dispostas ao longo do tempo aos movimentos do fruidor, que desenham sua ação nascente no espaço, no mundo imediato, contactando o coletivo. Logo, a obra será atualizada na vida ativa do fruidor, criando uma vibração no universo em que a energia deve deslizar, o movimento fluir, pois tudo está em osmose. A arte, portanto, torna-se maneira viva de se dobrar desdobrando-se, de mostrar os circuitos de sentido do movimento invisível, ou seja, o gesto torna atual um movimento virtual. Assim, o movimento da obra torna-se infinito e eterno, pois ele não termina num lugar preciso do espaço objetivo; este último – quer seja uma galeria ou a rua, uma casa, um espaço alternativo – nunca detém os movimentos dos fruidores.

Entretanto, posso indagar se isto não ocorre com toda a arte. Sem dúvida, em toda a arte o fruidor, ao interagir com a obra, atualiza suas memórias, cria, e a obra só se torna arte a partir desta interação. Mas, na obra desses artistas, a memória do fruidor, e conseqüentemente, a subjetividade estética atrofiada tornam-se a matéria de trabalho do artista. Assim, a arte como experiência enfatiza a vivência do fruidor, ressaltando esta problemática de forma mais nítida. Logo, o foco está na vivência, na ação do fruidor, na atualização de suas memórias e na sua criação (diferenciação) no mundo. Assim, em relação à apreensão do conhecimento, tanto na obra desses artistas quanto na perspectiva filosófica de Bergson, a significação é apreendida diretamente. Para esclarecer melhor esta relação entre o gesto e o sentido, mantenho uma interlocução com José Gil:

Como se apreende o sentido de uma maçã? Comendo-a”, escreve Fernando Pessoa. Os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem reenvio (GIL, 2001, p.105).

Todo o sentido explícito de um gesto supõe um sentido inconsciente do qual, segundo Gil (2001, p.105), a noção de horizonte, cara à fenomenologia, já não pode dar conta. Na fenomenologia, o horizonte ou contexto perceptivo encontra-se embutido ou implícito na obra. Ou seja, uma palavra, uma proposição contém um sentido que remete para outras palavras, para outras proposições, para outros sentidos, isto é, a um horizonte ou contexto perceptivo. Já na arte vivencial, opera-se o abandono da noção fenomenológica de *horizonte de sentido*, pois o sentido esgota-se na sua percepção, de imediato e totalmente. A qualidade é dada diretamente através da intensidade de vida de uma ação ou gesto. O sentido é apreendido no ato. Neste contexto, escreve Gil:

Os gestos e movimentos desdobrados pelos afetos de vitalidade não precisam ser explicados para serem compreendidos: contêm em si o seu dispositivo de decodificação (que não é senão o seu próprio desdobrar-se) (GIL, 2001, p.105).

Logo, o afeto exprime uma potência e uma força que transportam com elas imediatamente o seu sentido. O corpo é o lugar em que os signos se tornam sentido, e reciprocamente. Assim, este contato corporal e esta experimentação são de uma

importância fundamental, em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo. Uma das características do meio tecnológico é a ausência, o distanciamento. O homem cada vez menos está de corpo presente, suas relações são cada vez mais abstratas; o homem torna-se coisificado. Na arte vivencial esta problemática é enfatizada, pois o importante é que o fruidor, através do fazer, vivencie concreta e intensamente a experiência estética e, com isso, se abra para a duração do vivido, de forma que se alargue sua percepção do mundo. Assim, a arte vivencial mantém um diálogo com Bergson no tocante à importância do fazer concreto no processo de cognição. Para o filósofo francês, a apreensão do sentido opera-se na manipulação da matéria pela mão (BERGSON, 1979, p.148-9). Neste sentido, em relação à lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado; retoma atitudes em que o passado irá se inserir. Ou ainda, pela repetição de certos fenômenos cerebrais que prolongaram antigas percepções, irá fornecer à lembrança um ponto de ligação com o atual, um meio de reconquistar na realidade presente uma influência perdida, mas em nenhum caso o cérebro, simplesmente, armazenará lembranças ou imagens. O movimento progressivo pelo qual o passado e o presente entram em contato um com o outro é o do reconhecimento. Bergson escreve que o reconhecimento de um objeto pode ser efetuado de duas maneiras diferentes, mas que em nenhum caso o cérebro armazena imagens:

Com efeito, ora por um reconhecimento inteiramente passivo, antes desempenhado do que pensado, o corpo faz corresponder a uma percepção renovada um procedimento que se tornou automático: tudo se explica então pelos aparelhos motores que o hábito montou no corpo (...). Ao contrário, ora o reconhecimento se faz ativamente, por imagens-lembranças que vão ao encontro da percepção presente; mas então é preciso que essas lembranças, no momento de se colocarem sobre a percepção, encontrem um meio de acionar no cérebro os mesmos aparelhos que a percepção põe ordinariamente em funcionamento para agir: senão, condenadas de antemão à impotência, elas não terão nenhuma tendência a se atualizar. (BERGSON, 1999, p.277-8)

O nosso presente não deve se definir como o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é sensorial e motor - nosso presente é antes de tudo o estado de nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a

vitalidade. É verdade que, no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção. O estado cerebral prolonga a lembrança: faz com que ela atue sobre o presente pela materialidade que lhe confere; mas a lembrança pura é uma manifestação espiritual. Com a memória estamos efetivamente no domínio do espírito. Bergson propõe uma distinção entre a vida do sonho num nível e a vida ativa em outro:

Entre o plano da ação – o plano em que nosso corpo contraiu seu passado em hábitos motores – e o plano da memória pura, em que nosso espírito conserva em todos os seus detalhes o quadro de nossa vida transcorrida, acreditamos perceber, ao contrário, milhares e milhares de planos de consciência diferentes, milhares de repetições integrais e no entanto diversas da totalidade de nossa experiência vivida. Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum em justapor mecanicamente lembranças a esta lembrança, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. (...) Esses planos não são dados, aliás, como coisas inteiramente prontas, superpostas umas às outras. Eles existem antes virtualmente, com essa experiência que é própria às coisas do espírito. A inteligência, movendo-se a todo instante ao longo do intervalo que as separa, as reencontra, ou melhor, as cria de novo sem cessar: sua vida consiste nesse próprio movimento. (BERGSON, 1999, p.282-3)

Logo, Bergson distingue dois tipos de memórias: a memória-hábito (ou memória-contracção) e a memória-pura (ou memória-lembrança). Marilena Chauí (1994) assinala que, para Bergson, a memória-hábito é um automatismo psíquico que adquirimos pela repetição contínua de algum gesto. Essa memória é uma fixação mental obtida pelo fato de repetirmos a mesma coisa. Todos esses atos e essas palavras são realizados por nós quase sem pensarmos neles. Assim, em vez de automatismo psíquico, podemos afirmar que se torna um automatismo corporal. A memória pura é aquela que não precisa da repetição para conservar uma lembrança, pois ela guarda alguma coisa, fato ou palavra únicos, mantidos por nós por seu significado especial afetivo, valorativo ou cognitivo. Chauí mostra que, para Bergson, “a memória pura é um fluxo temporal interior”. (CHAUÍ, 1994, p.129) E é nesta memória mais próxima do sonho, ou seja, mais inconsciente (mais dilatada), que a arte vivencial procura atuar. Disso resulta que o fruidor adquire um sentido especial de conhecimento, remetido à experimentação

sensorial com os objetos, à vivência estética, que o leva a se transformar, libertando-o de hábitos adquiridos.

A memória tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que se seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil. Mas isso não é tudo. Ao captar, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, ela nos libera do movimento do incessante transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade, do tempo cronológico, útil para a ação. Quanto mais ela puder condensar esses momentos em um único, tanto mais consistente será a apreensão que nos proporcionará da matéria. O interesse de um ser vivo é perceber, numa situação presente, o que se assemelha a uma situação anterior; em seguida, aproximar dela o que a precedeu e sobretudo o que a sucedeu, a fim de tirar proveito de sua experiência passada. No entanto, para compreendermos o mecanismo dessas associações e sobretudo a seleção aparentemente arbitrária que elas operam entre as lembranças, é preciso colocar-nos alternadamente nesses dois planos extremos que, como já vimos, Bergson chama de plano de ação e plano de sonho. O autor assinala que há tons diferentes de vida mental e que nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau da nossa atenção à vida. Esse duplo movimento da memória entre seus dois limites extremos, ou seja, entre ação e sonho, é o que Bergson chama de *atividade do espírito*:

Na verdade, a percepção pura, ou seja, instantânea, é apenas um ideal, um limite. Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória. Ao tomarmos então a percepção em sua forma concreta, como uma síntese da lembrança pura e da percepção pura, isto é, do espírito e da matéria, encerrávamos em seus limites mais estreitos o problema da união da alma com o corpo. (BERGSON, 1999, 283-4)

Bergson aproxima a percepção da memória, pois se a lembrança pura é já o espírito, e se a percepção pura seria ainda algo da matéria, precisamos, colocando-nos no ponto de junção entre a percepção pura e a lembrança pura, jogar alguma luz sobre a ação recíproca do espírito e da matéria. Para clarificar esta interseção entre lembrança e percepção, recorri ao pensamento de Deleuze. Conforme a leitura de Bergson realizada por Deleuze (1966), o problema da memória é bem colocado quando, partindo do misto lembrança-percepção, consideramos esse misto em duas direções divergentes e

dilatadas, que correspondem, então, a uma verdadeira diferença de natureza entre alma e corpo. Porém, só obtemos a solução do problema por estreitamento. Ou seja: quando apreendemos o ponto original para o qual as duas direções divergentes convergem novamente, o ponto preciso no qual a lembrança se insere na percepção, o ponto virtual que é como que a reflexão e a razão do ponto de partida. Assim, o problema da alma e do corpo, da matéria e do espírito, só se resolve graças a um extremo estreitamento, tal como o faz Bergson, que mostra como a linha da objetividade e a da subjetividade, a linha da observação externa e a da experiência interna devem convergir.

Matéria como imagem

Para se entender a relação entre sujeito/objeto, eu/mundo, interioridade/exterioridade na arte vivencial vale a pena analisar os conceitos de *matéria, imagem e percepção* que Bergson expõe em seu livro *Matéria e memória*, no qual rompe com uma ontologia e com uma lógica de fundo metafísico. A matéria para Bergson, inclusive o nosso corpo, é um conjunto de imagens. E imagem é uma certa existência situada entre a coisa e a representação. Assim, matéria é uma multiplicidade de imagens coexistentes e, como tudo, é movimento e mudança, pois não existe uma substância fixa em que a matéria se deposite. Logo, Bergson abole as categorias do senso comum (eu/mundo, sujeito/objeto, interioridade/exterioridade), ultrapassando dualismos arraigados na tradição filosófica.

Segundo o filósofo francês, tudo está em movimento, tudo está em relação e tudo é imagem. Então, o que o sujeito vê de um objeto é também a relação desse objeto com o sujeito; logo a percepção está no objeto, ela é exterioridade do eu. A percepção do sujeito contém algo concreto do objeto, porque o objeto não é *algo em si* nem parado, ele é sempre e necessariamente em relação ao outro. O objeto e o sujeito não são *algo em si*, já são relações. O *ser relacional* é suficiente e como que *anterior* às próprias relações efetivamente estabelecidas. O fato de tudo ser relacional, de tudo ser imagem, porém, não pulveriza a matéria. Acostumados a uma noção tradicionalmente desrealizadora de *imagem* e a raciocinar em termos de relações espacializadas (tal como *exterioridade* e *interioridade*), temos inevitavelmente dificuldade para apreender esse conceito de Bergson. Para nós ocidentais, é meio vertiginoso entendermos que a percepção não se dá entre o *eu* e o *mundo* estabelecidos e previamente dados. Por isso,

Bergson usa o conceito de imagem, para poder se esquivar dessa problemática de cunho substancializante. Logo, existe algo da percepção do sujeito no objeto. Escreve Cristina Ferraz:

Revela-se então claramente a rentabilidade filosófica da concepção bergsoniana da matéria como “imagem”, que acaba por colocar a percepção de certo modo nas coisas, portanto “fora”, em um lugar relacional que, a rigor, desmonta e ultrapassa a própria divisão entre “interioridade” e “exterioridade”. Nossa percepção está assim, nas coisas, que, elas, nada mais são do que imagens interligadas. (FERRAZ, 2003, p.5)

Existe também algo que é da ordem da luz e da energia na matéria. Luz é movimento e pura energia. Portanto, matéria é um turbilhão de luz, de energia e de vibração. O mundo de Bergson é um mundo vibrátil, em que tudo é energia. Diz Cristina Ferraz: “‘Imagem’ é o que é plena e materialmente, o nome do movente, do necessariamente relacional e cambiante, que, esquivando-se das penumbras do não-ser, constitui um mundo real, material e luminescente” (FERRAZ, 2003:8). Quando Bergson fala do mundo constituído desta maneira, cai por terra qualquer categoria fixada como uma *coisa*, como um *eu que termina aqui*, pois na verdade não acaba aqui, estando tudo em movimento o tempo todo. O pensamento sobre o ser no ocidente foi de fato profundamente caracterizado por um gesto e uma necessidade de imobilização, de essencialização e substancialização, servindo de base para o modelo de identidade que tem apoiado, por exemplo, a persistente crença no *eu*, no *mundo*, na estabilidade de ambos e nas relações que, uma vez assentados os dois pólos, viriam ligá-los. O conceito bergsoniano de *imagem* apóia-se, ao contrário, em uma ontologia isenta de qualquer estabilidade ou imobilidade, diluindo, terminantemente, toda aspiração à fixação, sob a forma de supostas essências imutáveis ou de pretensas identidades definitivas. Logo, a arte vivencial possui intensa relação com Bergson, pois abala a distinção clássica entre sujeito e objeto, mostrando que tudo é relacional. A obra só se constrói no ato do fruidor, pois percepção é abertura que é invadida pela *exterioridade*, ultrapassando o hábito da substancialização e da subjetivação em uma suposta *essência identitária*. A percepção é extensiva, porque integra aspectos do objeto. Afirma Cristina Ferraz:

No universo bergsoniano, não há “coisas”, no sentido imobilista, estático, fechado, isolado. Consequentemente, a percepção nada acrescenta à matéria, mas, ao contrário, a restringe; remetida à ação, ela não convoca um aparelho de representação. Bergson esquiva-se assim do falso debate entre realismo e idealismo, bem como da visão subjetivista acerca da percepção, ao postular que a percepção é extensiva à matéria - ideia extremamente instigante e que se articula evidentemente à definição de matéria como um conjunto de imagens. (FERRAZ, 2003, p.11)

Portanto, tudo está presente e a nossa percepção é seletiva. A matéria é toda presente, plena e nossa percepção é subtração. A percepção subtrai em função da ação. Assim, se estamos mais *desatentos*, temos a possibilidade de apreender mais elementos deste real que é pleno. Entretanto, a vida necessita que coloquemos antolhos, para colhermos o que interessa à ação. Logo, a percepção é auxiliadora da ação; ela isola, no conjunto da realidade, aquilo que nos interessa. Ela nos mostra menos as próprias coisas do que o que podemos tirar delas. Desenha sobre os objetos a nossa ação possível, ou seja, opera uma leitura que diz respeito à ação possível do sujeito sobre o objeto, isolando o que nos interessa para a ação. Assim, a percepção depreende nos objetos a nossa ação possível sobre eles; refere-se a um olhar esquematizante, que etiqueta.

Neste contexto, percepção é ação e seleção. Entretanto, a arte vivencial estimula que o fruidor fique menos aderente à vida. As vivências estéticas que estas obras propiciam têm como objetivo desligar, desatar a faculdade do perceber da faculdade do agir pragmático. O objetivo dos artistas da arte vivencial é o de ampliar a percepção do fruidor, pois quando o fruidor vive uma experiência estética, ele não percebe com vistas à ação pragmática; *percebe para perceber*, ou seja, por prazer. Portanto, esta arte instala-se em um tempo que dura, diferente do tempo da sociedade ocidental, que maximiza e otimiza a temporalidade de forma a que o indivíduo pouco perceba que dura. Se viver é durar, as proposições da arte vivencial dão vida ao sujeito, valorizando a *distração* criadora através do fazer lúdico. Logo, o indivíduo tem acesso ao entendimento e à transformação não pela inteligência, mas pela *intuição*. Resgatando o tempo que dura, estas vivências propiciam um conhecimento de profundidade, pois são experiências estéticas que deslocam o sujeito da moldura da vida como ação pragmática e transportam-no para uma duração em que a intuição é a chave de acesso à memória pura, mais próxima do sonho.

Assim, o papel da arte vivencial é o de possibilitar que o fruidor alce a uma percepção mais ampla da realidade, através de um certo deslocamento de sua atenção. Ou seja: o objetivo é desviar a atenção do fruidor do pragmatismo alienante da vida. Logo, estas proposições buscam uma transformação no indivíduo através da desatenção ao hábito, deixando vir, assim, à tona uma memória mais sonhada, mais inconsciente, mais dilatada, desenvolvendo uma subjetividade estética. Trata-se, em suma, da criação do fruidor e da transformação do mundo. Em relação a esta *desatenção* à vida, posso exemplificar aqueles casos limítrofes em que toda a nossa vida transcorre, virtualmente, diante de nós, como quando estamos sob um choque ou à beira da morte. Conforme Bergson ressalta:

Uma atenção à vida que seria suficientemente potente e suficientemente desligada de qualquer interesse prático abraçaria assim, num presente indiviso, toda a história passada da pessoa consciente – não como no instantâneo, não como num conjunto de partes simultâneas, mas como algo de continuamente presente que seria também o continuamente movente. (BERGSON, 2001, p.1387).

O tempo dura e é movente; isto é estranho à tradição filosófica hegemônica no ocidente, estando nossa linguagem muito comprometida com uma ontologia platônica que fixou o ser e, para fixá-lo, o imobilizou. Essa linguagem é sustentada por um tipo de ontologia que é de cunho substancializante e, como tal, tem dificuldade de pensar e de falar do que não cessa de mudar, do que é puro fluxo. A beleza da filosofia de Bergson está neste ponto, ou seja, conseguir falar do que muda. Temos acesso à duração real através da intuição.

Intuição, diferenciação e duração

Na análise da intuição do tempo vivo, Bergson põe algo do caráter dinâmico, móvel e por assim dizer irresistível dessa intuição. Seguimos cada movimento, cada momento que traz um novo elemento. Seguimos a corrente. Esta intuição, ponto central da filosofia bergsoniana, é dinâmica, como tudo o que depende do tempo vivo. Assim, o homem acha-se em cena levado pelo impulso vital que o arrasta inevitavelmente a agir, tendo alcançado o conhecimento de sua própria liberdade. Assim, o autor afirma que dificilmente temos acesso ou entendimento efetivo da duração pela inteligência.

Portanto, temos que apelar para a vida interior que não é vida psicológica, mas vida interior no sentido da temporalidade experimentada como duração.

Neste contexto, como diz Bergson, o passado nos empurra em direção ao futuro e esse é um movimento de pressão: pressão do passado em direção ao futuro. Para o autor nada é pré-determinado, a criação e o acaso são efetivos. Se durar, se estar vivo, é ser pressionado pelo passado em direção ao futuro e se o tempo é irreversível, nada está previamente determinado. Assim, no mundo de Bergson não há repetição; só criação. Mesmo que repitamos o mesmo gesto, já somos outros, pois estamos durando e o próprio gesto já é outro. Este é um dos focos principais dos trabalhos dos artistas da arte vivencial, pois suas obras estão em permanente construção, são abertas e não pré-determinadas. Elas se dão na diferenciação, na criação do sujeito ao longo do tempo. Logo, as obras serão atualizadas através da criação, do devir do fruidor na vida ativa.

Conforme a leitura de Bergson efetuada por Deleuze (1966), o movimento da diferenciação se explica pela inserção da duração na matéria: a duração se diferencia de acordo com os obstáculos que ela encontra na matéria, de acordo com a materialidade que ela atravessa, com o gênero de extensão que ela contrai. Mas a diferenciação não é somente uma causa externa. É em si mesma, por efeito de uma força interna explosiva que a duração se diferencia: ela só avança em séries ramificadas, dentre as quais o indivíduo faz escolhas. Escreve Bergson:

As causas verdadeiras e profundas de divisão eram aquelas que a vida trazia em si. Porque a vida é tendência e a essência de uma tendência é desenvolver-se em forma de feixe, criando, tão-só pelo fato de seu crescimento, direções divergentes entre as quais se distribuirá seu impulso. Isso é o que observamos em nós mesmos na evolução dessa tendência especial a que chamamos nosso caráter. Cada um de nós, passando em revista retrospectiva a nossa história, irá verificar que nossa personalidade de criança, embora indivisível, englobava em si pessoas diversas que podiam manter-se fundidas juntas porque estavam em estado nascente: essa indecisão plena de promessas é inclusive um dos grandes encantos da infância. Mas as personalidades que se interpenetram tornam-se incompatíveis ao crescerem, e, como cada um de nós tem uma só vida, somos forçados a fazer uma opção. Na realidade, estamos incessantemente fazendo escolhas, e sem cessar também deixamos de lado muitas coisas. O itinerário que percorremos no tempo está juncado dos resíduos de tudo o que começávamos a ser, de tudo o que poderíamos ter vindo a ser. (BERGSON, 1971, p.122-3)

Neste contexto, Deleuze afirma que a duração é o virtual; este ou aquele grau da duração é real na medida em que esse grau se diferencia. Por exemplo, a duração não é em si psicológica, mas o psicológico corresponde a um certo grau da duração, grau que se realiza entre outros, em meio a outros. Logo, o virtual é em si o modo daquilo que não age, uma vez que ele agirá diferenciando-se, deixando de ser em si, mas guardando algo de sua origem. O virtual é a lembrança-pura, e a lembrança-pura é a diferença. A lembrança-pura é virtual, porque seria absurdo buscar a marca do passado em algo do atual e já realizado; a lembrança não é a representação, ela *é*. Ela é uma lembrança do presente e não é posterior à percepção, pois passado e presente são coexistentes. Assim, a lembrança é a própria diferença. Por um lado, porque nenhuma lembrança se assemelha a uma outra, porque ela é uma vez o que será sempre. A diferença é o objeto da lembrança, como a semelhança é o objeto da percepção. Por outro lado, a lembrança é diferença porque ela é portadora da diferença, pois se é verdadeiro que as exigências do presente introduzem alguma semelhança entre nossas lembranças, inversamente a lembrança introduz a diferença no presente, no sentido de que ela constitui cada momento seguinte como algo novo. De uma maneira distinta da de Freud, mas tão profundamente quanto ele, Bergson considerou a memória como uma função do futuro, memória e vontade como uma mesma função, percebendo que somente um ser capaz de memória podia desviar-se do seu passado, desligar-se dele, não repeti-lo, fazer o novo, fazer escolhas, fazer agenciamentos.

As concepções de tempo na arte vivencial não são algo de abstrato ou de formal, mas realidade indissolúvelmente ligada à vida. O tempo da obra destes artistas é o da duração, ou seja, o tempo vivo que podemos relacionar à força viva. É uma corrente dinâmica, sujeita a variações qualitativas constantes e sempre em expansão; escapa à reflexão, não pode ser ligada a nenhum ponto fixo, pois, nesse caso, seria limitada e deixaria de existir. No tempo vivo nada pode ser previsto com certeza, porque a certeza reside no ato. Aqui, é o domínio da livre escolha e das novas criações, o domínio no qual nada se produz senão uma vez e jamais se renova de forma totalmente idêntica; assim, a obra destes artistas está em permanente construção, em transformação, em devir, atuando no tempo bergsoniano da duração. A intuição, na arte vivencial, funciona como o eixo da experiência, pois a obra só se completa com a criação do fruidor. Assim, o tempo adquire caráter experimental e passa a ser vivido poeticamente pelo fruidor.

Neste sentido, a arte cria uma nova realidade e a invenção torna-se o motor da obra. A verdadeira liberdade está em um poder de constituição dos próprios problemas; porém, colocar o problema já é inventar e criar. O artista não é senhor de sua própria obra, pois a criação transcende seu ato. A criação passa a ser buscada na participação, no fazer do fruidor.

Os artistas da arte vivencial pesquisam o tempo através de suas obras, pois a temporalidade passa a dominar a criação. O espaço pertence ao tempo, continuamente metamorfoseado pela ação, e o sujeito torna-se potência de transformação, nessa forma de arte que é um processo em permanente construção. Assim, o empuxo de criar a obra transforma o fruidor em criador de si mesmo, pois a obra passa a comparecer na memória (ou seja, no virtual) do participante como possibilidade de ato *poético* (ou seja, de tornar-se palpável). Logo, o espaço é submetido à temporalidade da arte e o trabalho é transformado constantemente como um organismo em mutação, numa metamorfose constante, arrastando o próprio mundo nesse movimento. Neste sentido, na obra destes artistas o tempo não é rebatido sobre o espaço; opera-se, antes, o privilégio do tempo em relação ao espaço.

Neste contexto, a arte vivencial apresenta o corpo como um *metafenômeno*, na medida em que a obra se faz no tempo da duração, na qual não há separação entre o objeto e o sujeito. A obra só se realiza no ato do fruidor, na atualização de suas memórias e no desdobramento do acontecimento ao longo do tempo em que o sujeito - e, conseqüentemente, o mundo - torna-se outro, diferente de si. Logo, é nesta interação que a obra se realiza. Há uma intuição original, um impulso vital, uma energia virtual no ato do fruidor. Assim, no conceito de corpo com que estou trabalhando entram dois elementos essenciais do próprio vivido do fruidor: a energia e uma certa concepção metafenomenológica do espaço-tempo do corpo. Neste sentido, interessa-me manter uma interlocução com Gil, com seu conceito de *corpo paradoxal*:

Consideramos aqui o corpo já não como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível, e no

recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (GIL, 2001, p.68-9)

Portanto, a relação entre interior e exterior, sujeito e objeto, eu e mundo com que estou trabalhando, segundo Gil, é diferente da perspectiva fenomenológica de Husserl e Merleau-Ponty, pois, para estes, temos duas perspectivas possíveis sobre o corpo: visto do interior (afetos, sensações) e visto do exterior (corpo-objeto com os seus contornos). Mas, à diferença da fenomenologia, não estabeleço separação entre interior e exterior:

Adotamos aqui um ponto de vista completamente diferente: um “visto do exterior do interior” que não é a síntese dos dois pólos de Husserl, nem uma imagem do corpo próprio segundo fatores internos (Paul Schilder, Gisela Pankow) mas, no sentir cinestésico, alguma coisa como um espaço interior coextensivo ao, e que se confunde com o, espaço exterior. Nele, já não há separação entre exterior e interior, mas coexistência, mistura múltipla, osmose. (GIL, 2001, p.166)

É exatamente no espaço paradoxal que as obras da arte vivencial operam, pois a obra é atualizada na vida do fruidor, ao longo do tempo. Assim, estou trabalhando com um *espaço paradoxal* que não é exterior nem interior, ou antes, que é as duas coisas ao mesmo tempo. Trata-se de um espaço paradoxal em que o continente está ele próprio contido em, ou é ele próprio conteúdo de si. O espaço interior não é um espaço físico, embora dependa dele. Logo, a consciência do corpo se dá de uma forma totalmente diferente da consciência fenomenológica, pois quaisquer que tenham sido as variações e os acréscimos que Husserl e Merleau-Ponty introduziram na ideia de consciência como intencionalidade, nunca se desfizeram da ideia da consciência como visar do mundo ou de abertura da consciência ao mundo e, mais especificamente, ao mundo da percepção. A consciência como *consciência de* permaneceu no centro da concepção fenomenológica da consciência. Assim, conforme a leitura de Bergson efetuada por Keith Ansell Pearson (2002), sobre esta problemática, o autor mostra que, para a fenomenologia, a consciência é sempre *a consciência de alguma coisa*, enquanto para

Bergson a consciência é um *tipo de qualidade* ou, mais precisamente, um *tipo de forma substancial da realidade*.

A consciência do corpo induz um contato paradoxal com o mundo: é imediato porque conecta a consciência com as forças do mundo, sem reenvio. Portanto, a obra situa-se num tempo vivo de intensidades. Para se entender a relação do tempo e do espaço na arte vivencial, primeiro tem que se entender que existe um todo da duração. Esse todo, porém, é virtual e será atualizado e espacializado na vida do indivíduo em função da ação. Estas obras rompem com o privilégio do espaço, em detrimento do tempo, pois a assimilação do tempo ao espaço nos faria acreditar que tudo estaria dado e que o tempo só apareceria sobre uma base espacial previamente constituída. Ora, tal ilusão é inevitável quando espacializamos o tempo. Mas, o tempo é duração e não pode ser espacializado; logo, o tempo não é uma quarta dimensão do espaço e existe uma diferença de natureza entre tempo e espaço. Portanto, o espaço é um misto de matéria e duração e de matéria e memória. *E o tempo é o que se faz e o que faz com que tudo se faça* (BERGSON, 1979, p.102). Logo, há uma eficácia, uma energia, uma positividade do tempo, que se confunde com uma hesitação das coisas e, assim, com a criação no mundo pelo desejo:

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer, mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos. O desejo é, portanto, infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar o seu fluxo.

O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o. Se o agenciamento abre o desejo e o aumenta, é porque se tornou matéria de desejo, não seu objeto, mas sua textura própria, participando da sua força, da sua intensidade, do seu “impulso vital” para falarmos como Bergson. Por outras palavras, o desejo não é só desejo de agenciamento, é agenciamento, transforma aquilo que “produz” ou “constrói” em si próprio. (GIL, 2001, p.70)

Na arte vivencial, a criação de formas obedece à lógica da energia, pois não constitui um fim em si mesma, mas é uma espécie de embreagem de fluxo de

movimento. A arte torna-se, assim, um fluir de intensidades. O fruidor se vê engajado numa vivência, na qual o determinante é o ato de inventar. Assim, ao explorar a criação e a subjetividade estética do fruidor, as proposições destes artistas tornam-se uma forma de resistência à alienação predominante em nossa sociedade.

Arte como vivência

Para circunscrever a singularidade das propostas da arte vivencial no contexto atual, é necessário que se faça uma breve contextualização das mudanças operadas pela arte moderna e, na sequência, das interferências dessas mudanças na arte contemporânea. O artista moderno rompe com a arte como representação, desloca-se do estatuto de gênio criador, separado do mundo e da vida, cuja missão seria ordenar e submeter o mundo às formas puras. O artista moderno é aquele que está antenado com o que se desprende das coisas em seu encontro com esse mundo, e é no trabalho com a própria matéria que ele opera sua decifração. Portanto, o artista moderno decifra o mundo a partir de suas sensações. Como dizia Cézanne, o que ele pintava era a sensação. No entanto, o que vem a ser uma sensação? Na relação entre subjetividade e mundo, intervém *algo mais* do que a dimensão psicológica que nos é familiar. Suely Rolnik chama de psicológico o eu com sua memória, inteligência, percepções e sentimentos – todas essas instâncias funcionando como operadores pragmáticos que nos permitem agir no mundo:

Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). (ROLNIK in: GADELHA; LINS, 2002, p.270-1)

Logo, sensação é algo que se produz em nossa relação com o mundo para além da percepção e do *sentimento*. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos causa estranheza. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a *decifrar* a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com *explicar* ou *interpretar*, mas com *inventar* um sentido que o torne

visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Assim, a obra de arte, o trabalho do artista consiste nessa *decifração de sensações*. O artista moderno não representa, assim, o mundo a partir de uma forma que lhe seria transcendente, mas decifra e atualiza o mundo a partir de suas sensações e o faz na própria imanência da matéria.

No entanto, alguns artistas modernos, como por exemplo, Marcel Duchamp (1887 – 1968), e os contemporâneos levam isto ainda mais longe. Estes artistas vão além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho e gravura): eles tomam a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração. Assim, estes artistas trabalham com materiais do mundo, problematizando, portanto diretamente diversos aspectos da vida cotidiana. A singularidade de cada artista está no pedaço de mundo que ele escolhe obrar e nos procedimentos que inventa para isso. O pedaço de mundo com o qual os artistas da arte vivencial escolhem fazer suas obras é precisamente o *corpo vibrátil atrofiado*, ou seja, a *subjetividade estética inibida na vida coletiva*, como escreve Rolnik em relação à obra de Clark. E o procedimento utilizado é o do *ritual* lúdico.

Neste sentido, um dos aspectos mais subversivos da obra desses artistas é que, a partir do momento em que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e a nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte na contemporaneidade caracteriza-se como uma “prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos” (ROLNIK *In*: GADELHA; LINS, 2002, p.270-1). É exatamente nessa atuação na vida contemporânea que a prática estética desses artistas faz obra, tornando-se a forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas já constituídas e à sua representação usual para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processo de arranjo de novas composições e produção de novas formas. O trabalho desses artistas participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando formas através das quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao “mapa vigente” (ROLNIK *In*: GADELHA; LINS, 2002, p.270-1). A arte seria, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo. Rolnik ressalta que se evidencia, assim, que a arte

não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas que ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios em que opera. “Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não ‘a’ obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença na realidade” (ROLNIK *In*: GADELHA; LINS, 2002, p.270-1).

Assim, as obras da arte vivencial são experiências capazes de modificar os modos de percepção de uma dada realidade. Estabelece-se uma comunicação direta com o fruidor e suas proposições chegam a ser da ordem de uma pedagogia. A *proposição* é o ponto de partida; é a partir dela e por ela que o fruidor se transforma e cria no mundo. No entanto, para se tornar acessível a experiência que estes artistas expressam, é preciso esquivar-nos de todo o pré-concebido. Logo, estes artistas deslocam a fruição do espectador dos objetos de arte, que funcionavam como mediadores da experiência do artista, para a *vivência* de criação.

Estes artistas recusam a perspectiva da arte como produção de objetos eternos, para criarem proposições nas quais o processo de criação fica cada vez mais impregnado de vivências que ultrapassam a própria existência material da obra. Os objetos apresentados são precários e efêmeros, feitos dos mais ordinários materiais que compõem o cotidiano. Além disso, o seu significado não é apenas unívoco, dependendo de seu uso, assim como da experiência corporal que dele faz cada fruidor. Ou seja: o sentido do objeto depende inteiramente de sua experimentação e só tem sentido no contexto daquele ritual da vivência artística. Isso impede que o objeto seja simplesmente exposto. Para que o objeto ganhe sentido, é preciso que o fruidor se exponha, ele também, àquilo que o objeto encarna (um certo condensado de signos) e que por ele seja afetado. A obra se completa quando um sentido é concebido pelo fruidor a partir das sensações mobilizadas por esse encontro em sua subjetividade.

A obra desses artistas nega totalmente a estrutura bidimensional do quadro e vincula seu dinamismo à composição com o ambiente circundante. A obra abandona o museu e a galeria – espaços segregados de outros espaços da existência humana -, e no lugar disso, se realiza em qualquer espaço da existência cotidiana dos fruidores. O lugar da prática estética deixa de ser um espaço e, mais ainda, um espaço especializado e separado do resto da vida coletiva, para tornar-se o lugar de uma dinâmica que trabalha potencialmente todo e qualquer espaço e o coloca em obra. Portanto, a prática desses

artistas não nega a arte nem quer aboli-la. Ao contrário, procura disseminá-la amplamente. O que se busca é consolidar uma prática que contribua para a emancipação do homem na sociedade. Deseja-se uma cumplicidade com o público que reduza a distância entre a obra e o espectador.

O trabalho destes artistas é uma maneira privilegiada de lidar com os entraves que mutilam o exercício de liberdade criativa do indivíduo. A realização do trabalho de arte possibilita desfazer identificações e, ao mesmo tempo, propor novos conceitos a partir da vivência obtida na experiência estética. A obra abole a defasagem entre interior/exterior, sujeito/objeto e eu/mundo. A convicção de haver uma continuidade entre o dentro e o fora é garantida pela interseção entre matéria e memória. Assim, suas experiências se sustentam numa postura que termina por questionar, implicitamente, os fundamentos da razão cartesiana.

O participante experimenta sensações e vivências indiscerníveis que estimulam as suas memórias mais próximas do sonho, revelando a criação de novas saídas para os impasses do cotidiano. A originalidade dessa experiência deve-se à sua capacidade de suscitar sensações, nas quais as memórias do indivíduo são atualizadas. Assim, as vivências indicam que não se busca a apreensão de nenhum conhecimento superior, pois a construção da obra se dá em um tipo de relação em que não há separação entre sujeito e objeto. Essas vivências sempre se processam através do sensorial, do fazer, e não por um processo intelectual. A proposta é que o fruidor atualize, naquele momento da vivência, uma memória mais inconsciente, de forma que, no momento de desatenção, o cérebro deixe emergir parte das memórias mais dilatadas, que serão atualizadas na experiência do acontecimento. Assim, neste encontro (através da ação do fruidor), algo é revelado, atualizado; o sujeito, e conseqüentemente o mundo, se transformam. Portanto, a memória se torna um elemento privilegiado desse tipo de obra, capaz de possibilitar uma transfiguração completa do mundo. Estas proposições trabalham com a memória do participante, forçando um confronto com seus vazios, o que favorece o surgimento de atos criativos no âmbito individual e social.

Neste sentido, estou estudando a eternidade da vivência artística através da criação do fruidor e do desenvolvimento de sua subjetividade estética. Portanto, a memória torna-se o motor da obra, pois a obra se realiza na re-criação (diferenciação) do sujeito no mundo. Tenho que considerar aqui a vocação dessa arte para compreender

a memória como um processo muito particular de formação, bem como de estruturação da obra. A noção de obra é aqui entendida como um conjunto de manifestações sensíveis – e não mais como o objeto de arte em si - que atribui sentidos ao discurso artístico. Uma vez recuperado esse sentido *poético*, posso formalizar um conceito de arte em que o processo da obra é aberto, visto que a forma da obra pode sofrer variações de indivíduo para indivíduo, dada sua característica de se conformarem à memória do fruidor.

Assim, na experiência estética a imagem surge e desaparece, afetando o espectador-participante que, em virtude dessa rápida percepção, eterniza na memória o encontro fugaz e a possibilidade de um desdobramento deste acontecimento. Portanto, na medida em que o espectador tem uma vivência artística, ele recebe estímulos sensoriais; nessa interação, a percepção se intersecta com a memória e o sujeito se transforma. Cada vez que, numa outra experiência, num momento de desatenção, o cérebro deixa passar fragmentos daquela lembrança, opera-se a re-criação do sujeito no mundo e a obra se atualiza. Porém, a atualização da obra (sua permanência) não seria a repetição do gesto. Pois, mesmo que repitamos um gesto, ele já não é mais o mesmo, porque estamos sempre mudando; trata-se, nesse caso, da criação de novos gestos. Logo, a permanência da obra aqui não é alcançada através de algo fixo, mas em seu mergulho no devir, na transformação, na duração. Portanto, o tempo na vivência artística é o da duração. Trata-se de deixar a produção aberta de modo a permitir a intervenção do fruidor no sentido de completar os trabalhos, de recriá-los, de lê-los a cada vez de maneira diversa. O tempo é recolocado em um fluxo contínuo, que recupera e repotencializa o vivido no atual. Ou seja: o tempo é duração, no sentido bergsoniano.

Subjetividade, comunidade e resistência

A motivação de criar proposições no lugar do objeto visa à desalienação do espectador. A arte torna-se então uma forma potente de *resistência* à sociedade massificada. Neste sentido, exatamente por trabalhar com a criação, estas proposições interferem na alienação social que leva o homem a funcionar de acordo com modelos dominantes, em que passam por *naturais* hábitos adquiridos e decantados ao longo da história. Portanto, a arte como experimentação passa a dar autonomia ao homem comum. O objetivo é libertar o pensamento das concepções mentais que nos aprisionam

em hábitos adquiridos e que determinam os automatismos de conduta. O participante toma consciência das situações vividas por meio da ação, da percepção sensorial, e não através do verbal. A sensibilização da percepção induz à criação, incitando a ação sem constrangimentos. A arte passa a depender desse descondicionamento, libertando os gestos que estavam sufocados: “a arte torna-se o exercício espiritual da liberdade” (PEDROSA *In*: AMARAL, 1980, p.28). A arte vivencial leva o espectador a trabalhar a sua subjetividade de forma que ele entre em contato com os vazios de sentido do mapa vigente, provocado por um cheio transbordante de sensações novas que pedem passagem. Segundo Rolnik (1998), o fruidor vive uma tensão entre a figura atual do seu eu que insiste por força do hábito e os estados intensivos que nele se produzem irreversivelmente, exigindo a criação de um novo eu.

O fruidor experimenta a desterritorialização de sua identidade, deixando-se viver o trágico e o tenso entreteçamento da vida e da morte. Nesta perspectiva, a obra destes artistas remete ao conceito de *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud (1896 – 1948), no qual, segundo Deleuze (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9-29), busca-se uma subjetividade aberta para o devir. Assim, quanto mais o sujeito aprender a enfrentar a morte do eu e a criar a favor do devir, mais desenvolverá sua subjetividade estética. As propostas destes artistas são um campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. A proposta é que o fruidor consiga dar ouvido às diferenças intensivas que vibram em seu corpo paradoxal e, deixando-se tomar pela morte do seu eu, possa fender-se e deixar germinar um outro eu. Logo, faz parte da obra trabalhar a subjetividade do espectador. O fruidor, nestas proposições, convocado em seu corpo vibrátil, capta as sensações provocadas pela estranha experiência com os objetos; se ele realiza sua decifração, tende a tornar-se outro, diferente de si mesmo. O que lhe está sendo dado a viver é uma experiência estética: sua subjetividade está em obra, assim também como a sua relação com o mundo.

A arte vivencial atua na subjetividade estética inibida na vida coletiva. O recrudescimento do confisco da dimensão estética na vida coletiva provocado pelo neoliberalismo é paralelo a uma intensificação da função pragmática da subjetividade num mundo em que tudo se torna efêmero e movediço. Isso faz com que a subjetividade esteja sempre correndo atrás de *algo* que nunca encontra, pois este *algo* é uma miragem.

Quanto mais o sujeito se frustra, mais corre atrás; assim, a subjetividade está sempre recuperando o atraso, em defasagem, em dívida, sempre tentando se remodelar segundo os padrões estabelecidos, em uma missão impossível, fadada ao fracasso. Neste contexto, a arte vivencial enfatiza o conceito de *comunidade* como estudado por Jean-Luc Nancy (2001), em que o autor rompe com a ideia de qualquer interioridade de comunidade. Sendo assim, Nancy prefere falar em *ser/estar-em comum* ou *ser/estar-com*, enquanto constitutivo do próprio ser, na medida em que não se pode conceber um sujeito, um *si mesmo*, que precedesse a uma relação com os outros. *Ser-com-os-outros* está originalmente presente em *ser si mesmo*:

“Eu” sou, em primeiro lugar, “com” (próximo de) aqueles que precedem meu nascimento e aqueles que seguem minha morte. Eis o essencial: a dimensão do “com” é o que foi dado como “natural” num mundo de mitos. Em nosso mundo temos que inventá-la. (NANCY, 2001, p.145)

Na arte vivencial, o conceito de comunidade torna-se exterioridade. Essas obras buscam uma qualidade de vida que não tem a ver com um certo modelo *a priori*, *script* a ser seguido, mas com uma abertura para o outro, para a construção de novos universos. A subjetividade trabalhada aqui é exterioridade do eu e não algo fechado em si. Assim, as obras destes artistas atuam numa dimensão ética, pois estimulam que o fruidor reaja ao mal-estar de nossa existência, afirmando a potência criadora da vida. Logo, estas proposições estimulam a escuta do mal-estar mobilizado pela desestabilização em nós mesmos, a capacidade de suportá-lo e de improvisar formas que deem sentido e valor àquilo que essa sensação nos traz. A subjetividade, aqui, não se trata de alucinar um *dentro* fechado em si, mas, sim, de criar condições para realizar a conquista de um bem-estar no devir.

A arte assume uma responsabilidade ética e política, pois qualquer mudança efetiva do campo social hoje depende de uma mutação da subjetividade. Esta arte introduz diferentes concepções de mundo, a partir das quais podemos vislumbrar diferentes concepções de sujeito e de objeto, que implicam, por sua vez, diferentes modos de relação com o mundo. Estas proposições não mais possuem um caráter de eternidade, como era pensado na tradição ocidental da arte, em que havia um objeto eterno e fixo – o quadro de cavalete. A eternidade, aqui, é viva e movente, e remete ao

desdobramento do acontecimento, no devir, na transformação. Assim, se o passado coexiste consigo como presente, se o presente é o grau mais contraído do passado coexistente, eis que esse mesmo presente, por ser o ponto preciso em que o passado se lança em direção ao futuro, define-se como aquilo que muda de natureza, o sempre novo, a eternidade viva. Logo, a duração não é vista como uma privação de eternidade e sim como uma eternidade viva. Da mesma maneira, a subjetividade, aqui, se dá na processualidade, no devir, na transformação, na diferenciação do sujeito, sempre outro dele mesmo, e não mais numa subjetividade fechada em uma suposta *essência identitária*.

Percebo então que um verdadeiro entusiasmo ao novo, ao imprevisível, à invenção, à liberdade percorre toda a arte vivencial. Entretanto, vivemos num tempo cada vez mais fragmentário, instantâneo, efêmero e pouco nos deixamos experimentar uma temporalidade da duração. Neste sentido, as obras destes artistas buscam resgatar este tempo distendido da duração, assim como a valorização da memória do sujeito e o desenvolvimento da subjetividade estética atrofiada em nossa sociedade. Isto se torna fundamental como forma de *resistência* a uma sociedade pautada por uma crescente amnésia e com dificuldade de conceder linearidade narrativa ao vivido, de produzir história, trama, memória e criação.

ETERNITY OF THE EPHEMERAL: MEMORY AND ART AS EXPERIENCE IN CONTEMPORARY BRAZILIAN ART

ABSTRACT: *This work is about the eternity of the ephemeral as it is shown in the contemporary Brazilian art. I mean by the eternity of the ephemeral the lasting of the artistic experience, that is the long lasting outcome of the experiences concretely lived by the viewer-participant in his interaction with the aesthetic happening. In this aesthetic experience the image appears and disappears, affecting the viewer-participant that, owing to this fast perception, it eternalizes in the memory this fleeting encounter and the possibility of the continuity of this happening. Therefore I pretend to discussed the art environment and the human's existence in his day life, and the possibilities to use the countless imagery productions resulting of this life experience, as a source for the social history writing, in order to reflect on the issue of the relationship between memory and history. I analyze the forms of space and subject's body control in the new city, as well as the resistance strategies through the pursuit of individual forms of living space.*

Key words: *History; Memory; Henri Bergson; Art as experience; Contemporary Brazilian Art*

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. 1936. *In*: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BERGSON, Henri. **Evolução Criadora**. (1907) Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.
- _____. La perception du changement – conférences faites à l'Université d'Oxford, 1911. *In*: **Oeuvres**. Paris: PUF, 2001.
- _____. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O pensamento e o movente** (Introdução), 1934. *In*: Cartas, conferências e outros escritos / Henri Bergson; seleção de textos de Franklin Leopoldo e Silva traduções de Franklin Leopoldo e Silva, Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).
- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CHAGASTELLES, Gianne Maria Montedônio. **Eternidade do efêmero: memória e vivência na arte brasileira dos anos 90 – Jarbas Lopes, Laura Lima e Cabelo**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 2003.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural - entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.
- CLARK, Lygia. Apud: AGUILAR, Nelson. **Os Faróis Brasileiros**. São Paulo: Catálogo das mostras organizadas a partir das salas especiais – Hélio Oiticica e Lygia Clark da XXII Bienal Internacional de São Paulo, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1966.
- _____.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996. V.3.

- FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Tecnologia, imaginário e pensamento: breve ensaio acerca da filosofia de Henri Bergson**. Rio de Janeiro: Ensaio inédito, 2003.
- GIL, José. **Movimento total - o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- HUYSSSEN, Andreas. **Em busca del futuro perdido: cultura y memória em tiempos de globalización**. México: Fondo de cultura econômica/ Goethe Institut, 2002.
- _____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. *In*: BASBAUM, Ricardo. (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- PEARSON, Keith Ansell. **Philosophy and the adventure of the virtual – Bergson and the time of life**. London: Routledge, 2002.
- PEDROSA, Mário. *In*: **Lygia Clark, Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- _____. **Mundo, homem, arte em crise**. *In*: AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROLNIK, Suely; ROLNIK, Suely. O híbrido de Lygia Clark. *In*: CLARK, Lygia. **Catálogo da exposição internacional organizada e produzida pela Fundació Antoni Tàpies**. Marseille: MAC, 1997-1998.
- _____. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. *In*: GADELHA, Sylvio & LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro / Fortaleza: Relume Dumará e Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *Jean-Luc Nancy / Chantal Pontbriand, uma conversa*. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ EBA, UFRJ**. Rio de Janeiro, ano VIII. n. 8, p. 145- 153, 2001.