



São discutidas neste texto diferentes configurações de sentido para o termo “vivência”, tomado como importante conceito indicador das relações entre o sujeito e o mundo a partir das mediações propostas pela obra de arte. Quando se acompanha algumas das transformações da arte brasileira nas últimas décadas, desde o neoconcretismo, tendo como referência o trabalho de alguns de seus principais artistas, é possível apreender a passagem da “vivência” como “experiência primeira” para sua recente problematização enquanto “vivência de vivência”, ou seja, “sensação de sensação” e “sensação de conceito” – aprofundando e desviando o caminho aberto pela fenomenologia, em embate direto com a artificialização da percepção.

A experiência de trabalhar como um artista contemporâneo é indissociável de uma estreita relação com o chamado circuito de arte. Aos poucos, todos aqueles que se aventuram em intervir nesse campo recebem os mais variados *feedbacks* que permitem avaliar a medida e o sentido de sua presença como personagem do ‘mundo das artes’. Ser artista – ou funcionar como tal, se quisermos – não é consequência apenas de vontade e perseverança, mas de uma sutil negociação com vistas à inserção num campo de debates e jogo cultural, ou numa certa comunidade. Há sempre em jogo a construção de uma alteridade, a ansiedade de produção de sentido, a mobilização do olhar do outro: o artista parece ser aquele que inventa cuidadosamente um centro de atração frente ao qual as coisas são reveladas em suas estruturas de formação e intensidades: se consideramos o campo da arte algo ‘importante’ é justamente porque aí se constrói um debate imprescindível para a continuidade e atualização da vida. O que pode ser isso, num período pós-moderno e pós-utópico, em pleno limiar de um novo século, é tarefa da arte permanentemente reinventar – quem quer que se interesse (e não são poucos, ao contrário) que apure olhos, ouvidos, tato e demais sentidos. Mas se o que se descobre pode ser decepcionante, quando se espera algo de grandioso, isso se dá porque os desdobramentos decorrentes da produção artística – e sua medida particular de eficiência – não se rivalizam com os itens utilitários do mundo pragmático; ao contrário, a grande recompensa a ser obtida reside nos potenciais e intensidades a serem liberados, que permitem a continuidade do jogo e a permanente propagação de tais lugares especiais, de fruição sensível. Não há receitas para a arte, apenas trajetórias em fuga – que, como dizíamos, se processam em estreita conexão com um circuito ou sistema de arte. Logo, não existe o lugar da arte puro ou isolado, mas este é encontrado e reencontrado em certos lances que permitem a construção de variadas séries de relações: neste instante, é verdade que as coisas vibram e que nós vibramos com elas.

Quase sempre, os artistas perseguem algo que nunca será de fato alcançado – não há qualquer novidade nesta imagem milenar reconhecida por todos. Se há a invenção concreta, decisiva e importante, de esquemas formais operatórios

1. A sugestão é de Deleuze e Guattari: “Se existe progressão na arte é porque a arte não pode viver senão criando novos perceptos e novos afetos (...)”. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 248.

2. “Vivências: dialogues between the works of Brazilian artists from 1960s-2002”, com curadoria de Felicity Lunn e apresentada na The New Art Gallery Walsall, Walsall, entre abril e junho de 2002, e no Sainsbury Centre for Visual Art, University of East Anglia, Norwich, entre julho e setembro de 2002.

Participaram da exposição Lygia Pape, Artur Barrio, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, Ricardo Basbaum, Rivane Neuenschwander, Tatiana Grinberg e Jose Damasceno.

3. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

(isto não é formalismo...), assim como de “afetos e perceptos”¹ (resultados de investimento numa relação sensorial com as coisas, mas que inclui também uma “fenomenologia do conceito”), esses são traços de como o campo organiza e estrutura seu funcionamento: arte como traço de intervenção na materialidade do mundo, produção de uma espacialidade outra, índice de um percurso intensivo no meio das coisas e frente à vida. E se, ao mesmo tempo, existe o apelo de um mergulho constante e sem fim no presente – a luta para se manter vivo –, tudo colabora para conferir à arte hoje uma dimensão que combina os rigores da invenção com uma atenção redobrada à sua dimensão de imprevisibilidade, fluxo e caos, e que traz ao primeiro plano sua característica informe, imersiva, vivencial.

Vivência & “experiência primeira”

“Vivências” é o título da mostra da qual parte este artigo², trazendo como figura de destaque uma palavra cujo sentido se tem mostrado particularmente significativo para as ações e debates da arte contemporânea – e em particular para a brasileira: definida pelos dicionários como “coisa que se experimentou vivendo, vivenciando; conhecimento adquirido no processo de viver ou vivenciar uma situação ou de realizar alguma coisa”³ – Guy Brett nota que seu equivalente em língua inglesa poderia ser “life-experience”⁴ –, procura demarcar um território em que o relacionamento com o trabalho de arte ultrapassa o jogo formal rumo a outro modo de envolvimento perceptivo. A incorporação de um novo termo ao vocabulário discursivo da arte deve ser recebida com alegria e curiosidade. É bom celebrar, por exemplo, quando um artista – ou crítico, escritor etc. – insiste numa terminologia própria para tecer conversas sobre sua obra ou de outros: um procedimento particular é aí colocado em jogo, e apenas sustentam tal posição aqueles que expressam cuidado na construção de um discurso sobre e a partir de sua prática e, mais do que isso, têm nas palavras uma ferramenta de ação. Como lembra Michel Foucault,

“[As] coisas ditas, em sua própria realidade de coisas ditas, não são, como às vezes se tende muito a pensar, uma espécie de vento que passa sem deixar traços, mas, na realidade, por menores que tenham sido esses traços, elas subsistem, e nós vivemos em um mundo que é todo tecido, entrelaçado pelo discurso, ou seja, enunciados que foram efetivamente pronunciados, coisas que foram ditas, afirmações, interrogações, discussões, etc., que se sucederam. Desse ponto de vista, não se pode dissociar o mundo histórico em que vivemos de todos os elementos discursivos que habitaram esse mundo e ainda o habitam”⁵.

Assim, para todos aqueles mergulhados nas experiências decisivas de sua produção e fruição (a recepção da obra também é construtiva), a expressão “vivência” indica uma modalidade de relacionamento com o trabalho de arte que surge com a marca de uma ampliação e expansão sensorial: acredita-se num campo

sensível que ultrapassa os limites da sensorialização puramente estética e invade as áreas da vida e da existência, que é capaz de agir sobre a totalidade do corpo (transformando-o), além de implicar numa tomada de posição do artista frente ao circuito, uma vez que a experiência vivencial jamais pode reduzir-se à pragmática operacional e promocional de trânsito mercantil do trabalho de arte.

Seria ainda bastante interessante considerar que esta operação vivencial não tenha permanecido inalterada, na medida em que se origina com as atividades do neoconcretismo para, em seguida, atravessar as décadas seguintes enfrentando diversas transformações dentro da produção contemporânea brasileira. Seu sentido vai sendo remodelado a cada novo episódio – através de desvios, rejeições e mudanças de contexto –, de modo que teríamos hoje, no momento em que se debatem os efeitos de uma reordenação geopolítica e econômica do mundo globalizado sob o impacto da nova esfera pública informático-mediática, uma perspectiva de “vivência” que já aponta para outros modos de fruição possíveis, a partir de metamorfoses em seu significado inicial. Afinal, a própria expressão, em seu sentido amplo de relação com o campo da vida e da existência, acentua seu aspecto transformativo: viver, estar vivo, não é permanecer o mesmo, mas sim saber atualizar-se sempre numa relação direta com as coisas em torno – sendo a experiência vivencial um importante dispositivo neste processo. O fato de que diversas gerações de artistas brasileiros tenham medido forças com as possibilidades abertas pelo envolvimento “vivencial” é fato interessante – revelaria certamente a importância das relações aí implicadas, entre as quais a presença do corpo e do campo sensível como elementos decisivos (e cuja amplitude de significados a eles associados aumentou quase de modo exponencial nas últimas décadas do século XX) e, ainda, as complicações (no sentido produtivo) de suas relações com a escrita e o campo discursivo.

De modo breve, apontaremos alguns momentos importantes das metamorfoses implicadas no conceito de “vivência”, indicando como a própria questão da “vivência” teria sido “vivenciada” por diferentes gerações de artistas brasileiros. Percebe-se como um conceito nunca é introjetado na produção dos artistas de forma passiva e mecânica, sofrendo sempre desvios e reinterpretações de acordo com as poéticas adotadas e, principalmente, sendo transformado e modificado a partir das práticas e estratégias de ação dos artistas. Se voltarmos ao início da presença da arte abstrata no Brasil (final dos anos 40) e ao período neoconcreto (1958-1962), um dos principais traços da argumentação pela renovação das linguagens era exatamente a valorização de sua dimensão sensível e a crença de que tal experiência de embate com a obra já caracteriza uma ação do sujeito perceptivo sobre o mundo: tanto Ferreira Gullar como Mário Pedrosa permeiam seus principais escritos da época com traços do pensamento de Merleau-Ponty e dos psicólogos da Gestalt, para ressaltar a importância da “experiência primeira”, em que o contato sensível já é organização do mundo e fundação de sentido, sem o

4. BRETT, Guy. Six Cells. In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/ Paris: Réunion des Musées Nationaux, MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille/ Porto: Fundação de Serralves/Bruelas: Societé des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998. Texto originalmente publicado em francês e traduzido para o português em BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

5. FOUCAULT, Michel. Arqueologia de uma paixão. In MOTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault: Estética: Literatura, Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 403-404.

6. ARANTES, Otilia F. Prefácio. In: ARANTES, Otilia F. (Org.). *Mário Pedrosa, Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

Embora não obtendo reconhecimento imediato no Brasil, sendo publicado em livro apenas 28 anos mais tarde, *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* é apontado como “uma das raras tentativas, em plano mundial, de utilização sistemática dos ensinamentos gestálticos para resolver problemas estéticos”.

Otilia Arantes lembra que o conhecido livro de Rudolf Arheim, *Art and Visual Perception*, só seria lançado em 1954.

7. PEDROSA, Mário. *Especulações Estéticas: o conflito entre o ‘dizer’ e o ‘exprimir’* -- I, *Especulações Estéticas: forma e informação* -- II, *Especulações Estéticas: lance final* -- III. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Perspectiva, 1975. Citado por O.F. Arantes, Op. cit..

8. GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy (Org). *Projeto Brasileiro Construtivo na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM/ São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Ver também “Manifesto neoconcreto” e “Diálogo sobre o não-objeto”, no mesmo volume.

impedimento de uma atitude analítica e atomizadora bloqueadora do sentir. Para Pedrosa, a compreensão da relação da “forma artística com a forma perceptiva primária” é marca decisiva de seu próprio percurso intelectual, como assinala Otilia F. Arantes: já em 1951 escreve “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”⁶, estabelecendo idéias para um roteiro de pensamento que não mais o abandona, levando-o a indagar, em 1967, “por quanto tempo a percepção estética poderá ainda fundar-se nos afinal arcaicos fundamentos da experiência primeira?”⁷

– anuncia-se então uma crise da fenomenologia, que o faz se encher de incertezas quanto aos rumos da arte contemporânea. Quanto a Gullar, é decisiva em suas narrativas a construção da imagem de um artista que “se liberta do quadro convencional da cultura” para reencontrar aquele lugar “onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento”⁸. Sabe-se da importância de sua contribuição para a apreensão do neoconcretismo como um lance inovador da arte brasileira frente à arte moderna de matriz européia, procurando compreendê-lo como superação histórica de movimentos anteriores, sobretudo o suprematismo, o neoplasticismo e o concretismo⁹. Tal esforço discursivo, que se complementa em textos programáticos de um crítico e poeta engajado nas bandeiras poéticas do movimento, busca construir uma autonomia da obra de arte, a partir das premissas perceptivas e fenomenológicas, que responda à necessidade do estabelecimento de novas relações da obra de arte com o espaço em torno e com o espectador: o não-objeto neoconcreto quer funcionar no espaço real, sem intermediação de pedestal ou moldura, e em tempo real, sendo atualizado somente na presença ativa do espectador, que aos poucos se tornará “participante”. Ainda que não se adote uma perspectiva histórica, é difícil não enxergar nesse momento um importante instante de formação¹⁰ da arte brasileira contemporânea: paradoxalmente, no momento em que o modernismo anuncia sua crise, justamente a partir da violenta falência cultural do humanismo e da ciência européias no pós-Guerra – que arrasta consigo o caminho linear e evolutivo das vanguardas históricas – o neoconcretismo se quer, mesmo assim (segundo Gullar), coroamento de um processo evolutivo iniciado a partir do cubismo. Não se trata de modernismo tardio, como se poderia pensar; insinua-se aí uma perspectiva vivencial que permite o desvio e escape desse caminho teórico condenado ao esgotamento.

Quase não se encontra a palavra “vivência” nos textos de Gullar e Pedrosa daquele período, indicando então estar em jogo, sobretudo, a construção de significações novas, a partir do desenvolvimento da figura da “experiência primeira” e do embate direto do espectador com a obra, em diálogo com o mundo em tempo real. O modelo de autonomia da obra de arte que está sendo germinado se afasta dos parâmetros de uma autonomia fechada e ortodoxa (conhecida como “formalismo”, tendo em Clement Greenberg um de seus mais significativos mentores) para abrir espaço para uma autonomia aberta, onde o jogo formal da obra só se

completa na medida em que estabelece relações produtivas com o entorno – premissas da noção de “ambientalidade”, que será desenvolvida mais adiante por diversos artistas e, o que é muito importante, indicador da elaboração da obra de arte como “sistema em tempo real”, traço que ganha nova relevância hoje frente às tecnologias interativas multimídia. Nesse momento, instalam-se os traços de uma trama teórico-plástica que permitem uma primeira cristalização do conceito de “vivência”, ainda que preso a um resíduo metafísico-abstrato de espaço, tempo e ambiente: a obra neoconcreta já se abre para o mundo, já procura o espectador, mas enquanto uma espécie de teorização do espaço-tempo que mais adiante será gradativamente incorporada – e dinamizada – em estratégias artísticas pós-neoconcretas a partir do grande choque que a arte irá estabelecer com a vida, a sociedade e a cultura desde meados dos anos 1960 (dando início ao afastamento dos aspectos mais idealizados ou utópicos da modernidade, rumo ao que se considera contemporâneo, pós- ou hiper-moderno). Um comentário no sexto parágrafo do manifesto neoconcreto não passará despercebido: “se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar (...) nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas (...) nos organismos vivos”¹¹ – está lançada a marca de uma organicidade com a qual diversas gerações de artistas terão que se confrontar. Que fique claro: não é preciso receber a comparação obra-organismo de modo literal, mas perceber nesta fórmula um fio que se desdobra rizomaticamente de Lygia Clark em diante, estabelecendo a compreensão do objeto de arte enquanto sistema dinâmico deslizando por um circuito, portando efeitos sobre o outro e suscetível de modificações em resposta às mudanças do ambiente. Sob esse prisma, estratégias tão diversas quanto aquelas de Barrio ou Waltercio Caldas podem ser percebidas como desafiando o traço de organicidade física e semântica incorporado pelo trabalho de arte contemporâneo, mas ainda assim buscando referências nessa organicidade, ainda que enquanto linha de fuga ou desvio: Barrio recusa a herança do neoconcretismo, assumindo atitude relacionada à tradição dadaísta que aborda a arte enquanto irrupção da situação sensível, fluida; Caldas traz para o primeiro plano uma atitude radicalmente reflexiva acerca dos limites da obra de arte como objeto corrosivo da positividade da cultura, assumindo a disputa dentro de um terreno pop, da reprodutibilidade da imagem. Cada artista, a seu modo, implode a organicidade neoconcreta, apontando para diversos horizontes.

É inegável que a condição da obra de arte como propositora de “vivências” se consagra com as experiências de Lygia Clark e Hélio Oiticica, no período que se sucede ao neoconcretismo: talvez exemplos típicos sejam as roupas e máscaras sensoriais de Clark ou os Parangolés de Oiticica. Em ambas as situações o espectador é convidado a fugir de uma fruição estética passiva para se envolver corporalmente em um processo sensível – porém, a “experiência primeira” desta vez não poderá ignorar a memória do corpo, os condicionamentos culturais e

9. Cf. GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea – do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.

10. Quando escrevemos “formação” não queremos dizer “origem”, implicando numa genealogia que invariavelmente partisse sempre deste ponto. O que nos interessa é apontar aí um momento de cristalização de obras e discursos que deixará marcas nas gerações subseqüentes e no circuito de arte em formação.

11. GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In AMARAL, Aracy (Org.). Op. cit..

sexuais trazidos pelo participante enquanto registros a partir dos quais estabelece a hibridização com a obra. O espaço vivencial que aí se abre é resultado de uma operação de ampliação e dilatação dos sentidos, que invade tanto o espectador como o espaço circundante – a partir de então, “vivenciar” a obra de arte passa a ser sinônimo de deixar-se envolver por sua proposta, que inevitavelmente se agarra ao corpo multiplicando a dimensão sensorial, arrancando-a da interioridade do sujeito e lançando-a para o entorno, desenvolvendo um sentido de ambientalidade. Certamente o que compreendemos hoje como “experiência vivencial” decorre da riqueza investigativa e experimental de HO e LC: ambos ultrapassam a arquitetura formal-abstrata do neoconcretismo para conquistar um espaço de contato direto com o espectador-participante, que se vê acolhido por um sofisticado aparelho de captura – a “vivência” nunca deixará de ser um processo em tempo real, onde o campo sensorial evidencia-se como estrutura constitutiva do presente.

Desvios, desdobramentos, metamorfoses

Pode ser interessante pretender acompanhar como o conceito de “vivência” tem sido recuperado, expandido, desviado ou decomposto a cada novo lance da arte contemporânea brasileira nas últimas décadas do século XX, em seus variados jogos e estratégias de linguagem. Não há aqui qualquer preocupação exaustiva quanto a circundar o tema minuciosamente – assumimos mesmo o caráter circunstancial e parcial deste comentário –, assim como também abandonamos uma atenção historiográfica mais precisa, que atentasse para recortes específicos de continuidade ou descontinuidade entre os momentos abordados; sobretudo, é necessário fugir de qualquer proposição linearizante e simplificadora de percursos tão complexos quanto aqueles da obra de arte. Será fundamental, entretanto, conectar o conceito de “vivência” a uma rede de relações que ultrapassem as tecnologias de invenção sensorial dos trabalhos, rumo a um envolvimento que articule também aspectos de contato e interfaceamento com a dinâmica do próprio circuito de arte. É importante investigar como artistas e obras processam certos recortes conceituais, uma vez que os trabalhos sempre colocam em jogo dinâmicas de funcionamento ao mesmo tempo sensorial e discursivo – é aí que residem algumas de suas mais significativas particularidades e possibilidades.

Assim, tomando como referência as derivações que se processam nos desdobramentos do período pós-neoconcreto, um primeiro momento se destaca enquanto portador de um arranjo diferenciado entre jogo de linguagem e estratégia artística, em suas relações com o circuito: as poéticas que se organizam a partir do início dos anos 1970 são marcadas por uma relação com o espectador que já incorpora a consciência da presença de um sistema de arte enquanto campo em que se dá o jogo (da arte). Se por um lado, essa consciência pode ser vista em paralelo direto (cronológico inclusive) com as experiências da arte concetual

em franca ascensão nos países anglo-saxões, por outro, incorpora também outro fluxo de idéias, ao processar parâmetros sensoriais decorrentes de experiências dos sistemas orgânicos em tempo real, inaugurados pelos neoconcretos a partir de sua peculiar desconstrução da tradição construtiva. Já foi amplamente discutido como a arte conceitual no Brasil e em diversos países da América Latina ganhou contornos de um engajamento político e social¹²; na ausência de um circuito de arte claramente institucionalizado e operante, os artistas do período propuseram a discussão da natureza da obra de arte não em termos tautológicos, mas em relação com as características socioeconômicas e políticas do ambiente em que se inseriam. No caso brasileiro, esses anos são marcados pela consolidação – ainda que iniciante e precária – de um circuito de arte: grande parte do debate crítico de então se faz a partir da consciência de que já se pode falar em uma “política das artes”¹³, isto é, pensar a atuação do chamado sistema de arte em estreita relação com a realidade política e econômica do país; mas, principalmente, emerge uma consciência de linguagem que não separa os aspectos plásticos e conceituais dos trabalhos dessa trama de relações que se constrói com o circuito. Vê-se que o paradigma do contato direto e intensamente orgânico, configurando uma hibridização “corpo a corpo” entre espectador e obra de arte, próprio da “vivência” proposta pelo neoconcretismo enquanto “experiência primeira” e expandida por Clark e Oiticica, é reconfigurado em outras bases – incorporando uma corporalidade mais afeita aos jogos de uma segmentação micro-política do corpo físico, do inconsciente e dos afetos: seja Cildo Meireles, Barrio, Waltercio Caldas ou Tunga (que manifestam poéticas bastantes diversas um do outro), cada um desses artistas constrói suas estratégias tendo no horizonte uma dimensão orgânica menos marcada pela perspectiva universalista e quase utópica que parecia ainda possível para os neoconcretos e seus seguidores. Para um corpo “não-natural” – isto é, que não poderia mais se fiar na garantia da espontaneidade da “experiência primeira” – corresponderia, claro, uma “experiência vivencial” já diversa, outra, que apostará na importância de trazer à consciência as redes de mediação que amarram o corpo ao ambiente, não apenas físico mas sociopolítico, claramente habitado e atravessado por uma dimensão discursiva. Quando Cildo Meireles, através de sua série “Blindhotland” (1970-75), propõe uma investigação dos limites do olhar, lançando um programa de trabalho “contra o domínio do olhar, contra a prioridade mistificadora do Olho”¹⁴ em direção à mobilização de outros sentidos, sua preocupação não se coloca enquanto gesto terapêutico de recuperação do corpo reprimido do sujeito: ainda que confesse a “luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral”, o estilo como “anomalia” e a necessidade de desmontar e intervir sobre os sistemas de “gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico (...) do indivíduo”, sua estratégia é tornar visíveis circuitos ideológicos exteriores ao sujeito e presentes no ambiente, arrancando-os de sua pretensa neutralidade, invisibilidade e anestesia, tratando-

12. Uma das principais referências desta discussão é o ensaio de Mari Carmem Ramírez, “Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”, parcialmente traduzido para o português na revista *Arte & Ensaios* (Rio de Janeiro, n° 8, 2001) e publicado originalmente no catálogo *Latin American Art of the Twentieth Century*. Nova Iorque: MoMA, 1993.

13. É bastante sintomático desse período que o editorial do primeiro número de importante revista *Malasartes*, cujos três únicos números circularam entre 1975 e 1976, registre as expressões “procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam” e “*Malasartes* é uma revista sobre a política das artes”. Entre os editores figuram Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Ronaldo Brito, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Rubens Gerchman. Cf Introdução. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n° 1, set./nov. 1975.

14. SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. *Blindhotland*. In *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

os como local de atuação e campo de intervenção. Isto é, reconhecer um circuito é admitir-se sendo atravessado por ele e capacitar-se a desviá-lo, rompendo a passividade através de uma postura ativa e construtora de agenciamentos. Mesmo em suas instalações mais sensoriais, como “Volátil” (1980-94), em que somos convidados a caminhar por um espaço impregnado pelo cheiro do gás natural, mergulhando os pés em 30 cm de talco, ou “Desvio para o vermelho”, onde todos os objetos do ambiente constroem um espaço estranhamente monocromático, o que ocorre não é exatamente uma expansão dos sentidos mas sua saturação: a vivência se processa enquanto invenção e incorporação de sensações claramente não-naturais¹⁵, “que operam sobre o paradoxo perceptivo”¹⁶. Para Artur Barrio, por outro lado, ainda que seu trabalho implique num investimento mais direto – quase um embate mesmo – do artista e sua corporalidade em relação às coisas e ao espaço em torno, diversos aspectos de sua estratégia de ação caminham em percurso semelhante: o corpo não pode ser salvo de suas limitações (perspectiva “terapêutica”) mas sim desdobrado e multiplicado em suas linhas de fuga. A busca pelo instante e o “aqui e agora” das sensações – a irrupção do fluxo singular que potencializa todas as coisas numa dinâmica hipersensível – revela o excesso e a saturação pluriestimulantes do Real. É no desenvolvimento de uma tecnologia de linguagem plástica para deflagração e enfrentamento de situações em que se está cercado de sensações por todos os lados (há sempre o risco do isolamento e ‘insularização’, em que os estímulos sensoriais alimentam apenas um sujeito sensível que sucumbe ao êxtase estético; nesse caso, a arte torna-se impossibilidade, ao se eliminar a dimensão de troca e compartilhamento) que a poética de Artur Barrio extrai forças e o artista reage no sentido da produção de situações desviantes, singulares e surpreendentes. Pode-se dizer que o artista trabalha a partir da “intensificação da percepção”, enfatizando o corpo “como uma composição material: fluidos, forças e afetos constituem um corpo que precede e excede o eu fenomenológico”¹⁷, ou seja, o “corpo turbulento”, como que imerso em líquido, mobilizador de fluxos. A “experiência vivencial” possível aqui é também a do perigo: ser capturado no redemoinho dos fluxos, sem volta possível. Paradoxalmente, seria preciso estar previamente preparado para entrar neste jogo – mas como, se não se pode prever qual o próximo lance? O espectador é confrontado com um espaço que se insinua para além de seu corpo e que o convida a uma experiência complexa e fragmentária – não exatamente “positiva”, já que abandona qualquer percurso linear ascendente; convite ao redemoinho de si mesmo, de conseqüências imprevisíveis. Cildo Meireles e Artur Barrio apontam para uma importante mutação: as “vivências” agora escapam ao controle de um vitalismo puramente orgânico que poderia ainda nos redimir de algum modo. Toda uma dimensão de circuitos, redemoinhos e perigos se agrega ao corpo – doravante um campo de negociação e atravessamento de forças econômicas, ideológicas, culturais, políticas, etc, exposto a incessantes hibridizações: passa a ser extremamente complexo

15. Vale lembrar a frase de Deleuze e Guattari: “Os afetos são precisamente os devires não humanos do homem, como os perceptos (...) são as paisagens não humanas da natureza”. DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Op. cit..

16. SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. Op. cit..

17. PARISI, Luciana e TERRANOVA, Tiziana. “Heat-Death: Emergency and Control in Genetic Engineering and Artificial Life”, disponível em <http://www.ctheory.com/article/a84.html>. Desenvolvi esses tópicos no ensaio “Dentro d’água”, publicado no catálogo *Regist(R)os*. Porto: Fundação de Serralves, 2000.

determinar as fronteiras e limites do que era o corpo em sua pureza e sua atual realidade enquanto mistura e combinação de elementos estranhos à “carne”.

Os anos 1980 podem ser apontados como tendo produzido uma segunda mutação bastante significativa para os parâmetros da experiência vivencial. Não que o período seja exatamente marcado por inovações artísticas do ponto de vista formal (de um modo ou de outro estas sempre ocorrem...), mas é inegável que houve a consolidação de uma nova esfera pública, no rastro das conquistas tecnológicas e mudanças geopolíticas – seja, por exemplo, o conservadorismo político anglo-saxão Reagan/Thatcher (e a correspondente euforia econômica), ou a queda das ditaduras latino-americanas (e os movimentos de redemocratização a emergir em meio a economias hiper-inflacionárias). Diferentes idas e vindas da dinâmica social se fazem em meio à explosão da MTV e dos computadores pessoais, à gênese da internet e a multiplicação das imagens e simulacros, ao assobro e temor frente à nascente epidemia da AIDS – ou seja, um processo de transbordamento de significantes diversos aponta para o nascente fenômeno de globalização econômica e cultural. Pode-se considerar que o mundo já não funciona mais nos limites da esfera pública burguesa, que se consolida com o iluminismo; desde a crise do final da segunda guerra mundial a grande mutação em processo indica a formação de uma esfera pública “informático-midiática”¹⁸. Dentro desse quadro, a produção artística reorganizou-se em torno de algumas direções de pesquisa, que logo conquistaram hegemonia dentro do mainstream: a “volta à pintura”, as experiências de intervenção no espaço urbano a partir de cartazes, out-doors e painéis eletrônicos, o simulacionismo, as ações performáticas em torno do referente “o artista como celebridade” – para citar certamente as mais evidentes. Tornou-se comum a utilização do prefixo ‘neo-’, aposto a denominações consagradas pela história da arte – neo-expressionismo, neo-fauve, neo-geo, neo-conceitual etc. –, como modo de localizar referências já familiares dentro da produção do período e desviar ou diminuir possíveis pistas que conduziriam a estranhamentos inéditos e imprevisíveis: os anos 1980 parecem curiosamente recalçados, espremidos entre o ‘neo’-conservadorismo econômico e político e a aparição de paradigmas e ferramentas diferenciados de ação que irão se revelar com clareza somente nos anos seguintes. Já se afirmou que o século XX se encerrou, verdadeiramente, com o fim da década de 80 -- que certamente celebrou alegria e prazer em festas onde ainda não se temiam epidemias e contaminações. É preciso, entretanto, entrecruzar as transformações da esfera pública com os resultados das práticas artísticas, para se perceber o quanto as interessantes mudanças em curso implicam em outro engajamento do sujeito sensível com os objetos e o mundo em torno – mais uma vez, diferentes possibilidades de se processar a “experiência vivencial”. Agora uma subjetividade interiorizada e cultivada nos limites do corpo físico parece irreversivelmente abandonada: talvez tenha havido um tempo em que a psicologia do sujeito pôde ser compreendida basicamente enquanto processo de construção de

18. A expressão é do pensador francês Pierre Levy.

um mundo interior auto-suficiente; porém, quando estar vivo significa a imersão nas redes coletivas de uma sociedade estruturada em escala telemática, não se tem mais certeza dos limites que protegeriam a interioridade da fúria dos processos externos que nos atravessam – claro, tudo se passa pós-68, além da morte do sujeito e da desconstrução da tradição humanista européia. As vozes que ecoam das propostas de Barbara Kruger ou Jenny Holzer (duas artistas vorazmente devoradas até a exaustão, neste período) apontam para uma percepção do entorno como espaço saturado por disputas políticas de subjetivação e identidade; tudo o que somos resulta de um engajamento e posicionamento em relação a esses campos que nos cercam – discursos que se articulam fora dos corpos, mobilizados enquanto pontos de inflexão frente à corporiedade midiática e exteriorizante das redes e circuitos.

Dentro do contexto brasileiro, Leonilson construiu sua poética a partir de uma ordem similar de questões – isto é, mesmo que adotando estratégias de linguagem absolutamente diversas, percebe-se uma subjetividade que se constitui para o lado de fora. Subitamente abreviado pela morte prematura aos 36 anos, o desenvolvimento de seu trabalho se deu a partir de uma interface de exteriorização, onde os problemas daquilo que seria próprio de sua “intimidade” eram tratados como discussão pública, na superfície de desenhos e pinturas repletas de inscrições muitas vezes autobiográficas, constitutivas de um movimento quase ficcional de invenção de si próprio. Ao escrever na superfície de uma pintura a frase “Leo não consegue mudar o mundo” (1989), o artista está, a seu modo, produzindo certo tipo de slogan – frase de impacto que se imprime na mente do leitor/espectador – acerca de si mesmo; alguém cuja identidade se forja na esfera pública da reproduzibilidade do texto e da imagem (informático-midiática) e cujo corpo é campo de circulação de fluidos e partículas com atuação violentamente exteriorizante (sintomas de um corpo coletivo em rede), que constroem singularidades invariavelmente voltadas para um lado de fora (em meio a tantas partículas, o vírus HIV é apenas a mais trágica). Como observa Ivo Mesquita,

“suas obras se armam como uma pele a coletar cicatrizes, num comentário sobre o corpo humano como o lugar para o discurso da identidade, o meio pelo qual são revelados os (nossos) temores e desejos registrados na carne nos embates com o real. (...) Mas, ao mesmo tempo, trazem também implícito o caráter social do conceito de corpo: em suas obras explicita-se a constatação dele como elemento de prolongamento do social e a sua percepção como núcleo fundador da coletividade”¹⁹.

Vê-se que as condições para a experiência sensível – logo, para a produção de “vivências” – metamorfoseiam-se enquanto momento do sujeito se perceber em rede, amarrado a processos que se estendem e se rizomatizam a partir de um lado de fora, sem repousar em qualquer interiorização tranqüila. Fala-se em políticas da percepção ou da identidade, como se o sentir estivesse lançado enquanto problema coletivo, incerto, impreciso, indeterminável – sobretudo, local

19. MESQUITA, Ivo.
Para o meu vizinho
de sonhos. In:
LAGNADO, Lisette.
*Leonilson: São tantas
as verdades*. São Paulo:
SESI, 1995.

de disputas e agenciamentos de poder; abre-se a perspectiva de uma sensorialidade direcionada ao outro de modo amplo, voltada ao espaço público e sujeita a toda sorte de disputas e combates – assim como também se apresenta absolutamente permeada por dispositivos tecnológicos, próteses que conduzem os sentidos em seus percursos para fora do corpo (mas que acabam mesmo sutilmente introjetadas em nossos mecanismos de introspecção restantes). Claro que este não deixa de ser um momento de crise – como sempre – para esta modalidade de experiência frente à obra de arte, indicando uma espécie de configuração-limite para a “vivência”: haverá experiência sensível que sobreviva como exteriorização absoluta, sem implicar em qualquer responsabilidade subjetiva daquele que “percebe”? Pois se a obra de arte não constrói a partir de si uma comunidade aglutinada através de sensações é porque se converteu em dispositivo técnico (sempre poderoso...), gerenciador de um grande saber acumulado em alguns séculos de sucessivas ações; mas, também, essa condição é indicativa de que a disputa que se abre é aquela da construção de subjetividades e identidades, portando paradigmas variáveis para os processos sensoriais.

O confronto com a arte de hoje revela como o próprio conceito de “vivência” é assimilado e atualizado, em suas sucessivas transformações, através de interfaces que ele mesmo estabelece: aspecto da experiência contemporânea dos mais significativos, que não deve ser abandonado, sua condição de processamento mais atual se coloca como a de “vivenciar vivências” – uma dobra sobre si mesma (isto é, aumento de complexidade). Os jogos de linguagem propostos por artistas emergentes nas últimas décadas – entre os quais Fernanda Gomes, José Damasceno, Tatiana Grinberg e Rivane Neuenschwander – revelam-se importantes desdobramentos da disponibilidade experimental inventada pela arte do século XX, contribuindo para a deflagração de imprevisíveis linhas de fuga aceleradoras da liberdade investigativa: é fundamental que o campo da arte resguarde sua não-linearidade e indeterminação, parâmetros básicos de um horizonte em aberto. A operação de “vivenciar vivências” indica o reconhecimento de cadeias de mediação, não somente entre as coisas e as sensações, mas, sobretudo, entre as próprias sensações: constrói-se um caminho em que o “processo” de sentir é sensorializado – sensação de sensação, sensação de conceito. Há uma consciente manipulação dos objetos que os encaminha para um horizonte de risco a posteriori – a obra de arte não mais responde com convicção a um intelecto especulativo mas reúne certezas e as desmonta a partir da extração de linhas de fuga. Assim, os efeitos sobre o outro se tornam figuras de linguagem na construção da obra, que mais do que nunca irá se erguer como movimento objetivo de engenharia sensorial-discursiva. Os artistas atuais apresentam uma consciência hiper-aguda de linguagem, que se estende para muito além do objeto, abrangendo toda uma rede de relações. Sob este regime, as relações arte/vida tornam-se bastante complexas – algumas vezes, rarefeitas –, dada a dificuldade em combinar economias

e dinâmicas (da arte e da vida) absolutamente incompatíveis enquanto circuitos autônomos: resta a opção da construção deliberada de tais encontros (revertendo jogos de linguagem, produzindo obras), que de modo natural não ocorreriam.

“Vivenciar vivências” é, a seu modo, aprofundar o caminho aberto pela sensação e fenomenologia do conceito: há um reforço na dinâmica das relações dentro-fora; incremento da mobilidade da percepção em seu embate com o campo discursivo; reposicionamento do papel e da imagem do artista em função de uma consciência de linguagem distendida estrategicamente para muito além da obra, incorporando o campo de efeitos sobre o outro; a agregação, ao sentir, de um leque de novas ficções que amplia aquelas possibilidades de ação que têm na palavra uma ferramenta para a construção de espaços; etc. Esta categoria de relação com a obra de arte (V.C.P.) constrói um espaço de deslocamento de total adesão ao fazer, mas que não elimina as frestas por onde se escapa: este é um lugar de atração, que obriga o circuito a um desvio, uma inflexão, para poder passar através daquele ponto-sujeito. Os artistas, principalmente, seja através de sua produção plástico-discursiva ou das alianças que estabelecem com segmentos de outras disciplinas interessados nesse processo acelerativo, notabilizam-se por construir modelos através dos quais alguma forma de realidade pode ser concebida, sentida e pensada.

* Uma versão editada deste ensaio, com tradução de John Gledson, foi publicada no catálogo da exposição “Vivências: dialogues between the works of Brazilian artists from 1960s-2002”, com curadoria de Felicity Lunn e apresentada na The New Art Gallery Walsall, Walsall, entre abril e junho de 2002, e no Sainsbury Centre for Visual Art, University of East Anglia, Norwich, entre julho e setembro de 2002.

Ricardo Basbaum é artista plástico e professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Autor de Além da pureza visual (Porto Alegre: Zouk, 2007). Expõe regularmente desde 1981. Participou da 25ª Bienal de São Paulo (2002) e da Documenta 12 (2007).

