



HAL
open science

O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?
**Cíntia Tosta (Université Paris 8 Vincennes -Saint-Denis,
France)**

Cíntia Tosta

► **To cite this version:**

Cíntia Tosta. O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição? Cíntia Tosta (Université Paris 8 Vincennes -Saint-Denis, France). REVISTA GEARTE , 2017, 10.22456/2357-9854.71314 . hal-04418422

HAL Id: hal-04418422

<https://hal.science/hal-04418422v1>

Submitted on 25 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição?

Cíntia Tosta (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, France)

RESUMO — O corpo na criação efêmera: qual corpo em exposição? — O presente artigo objetiva apresentar uma reflexão sobre o corpo na arte a partir da criação efêmera articulada à sua exposição como método. Esta proposta visa participar ao processo de construção de um caminho inter(artes) para a ecologia de saberes. Procurando compreender e definir o corpo do performer, esse texto desenvolve uma análise de distintas criações a qual articula o artista, a obra no contexto de sua exposição atual e o público. Enfim, esse artigo apresenta uma proposta de método de leitura crítico-ativo da criação efêmera propondo como momentos de reflexão sobre o corpo na sua qualidade de *corpo-fronteira*, ausência e presença, corpo *post-performance*, mas também inserido no contexto do virtual.

PALAVRAS-CHAVE

Arte efêmera. Corpo. Exposição. Método. Performance.

ABSTRACT — The body in the ephemeral creation: which body in exhibition? — This article presents a reflection on the body in Visual Art as a method which connects ephemeral art its exhibition. This proposal creates an inter(arts) path and contributes to the construction of an ecology of knowledge. Trying to understand and to define the body of the performer, this paper analyses different creations thus articulates the artist, the artwork within the context of its current exhibition and the audience. Finally, this article proposes a critical-active reading method for understanding ephemeral creation from a reflection: of the body-border; of absence and presence; of the body post-performance; and also of the body in the virtual context.

KEYWORDS

Body. Ephemeral Art. Exhibition. Method. Performance.

Introdução

Pensar o corpo nas artes a partir das práticas artísticas efêmeras comporta pensar o corpo como matéria tangível, mas igualmente imaterial. Dessa maneira, partindo da dialética *material-imaterial* do corpo na arte efêmera, sejam elas da década de 50 às mais contemporâneas, a reflexão sobre o corpo propõe diversas leituras, explorando, assim, um vasto caminho para a construção de uma possível ecologia de saberes. Mas como construir esta “ecologia de saberes” a partir das artes efêmeras e, assim sendo, como pensar o corpo e sua(s) corporalidade(s) nas obras *in situ* ou expostas em um contexto museal? De que maneira abordar o corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s) proporcionaria a compreensão mais ampla da realidade, esta como lugar de prática resistente à “uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2007, p. 33)? E, enfim, como o público da

arte efêmera poderia ser considerado ator potencialmente ativo e crítico com relação à sociedade contemporânea?

Nesta tentativa de compreender como o corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s) constroem um caminho (inter)artes possível para a ecologia de saberes, abordaremos, primeiramente, o corpo no contexto do que denominamos de *corpo-fronteira* na performance tendo como referência o trabalho da artista basca Esther Ferrer¹.

Em seguida, partindo da dialética *material-imaterial* que propõe o *corpo-fronteira*, a questão da ausência do corpo do performer, seja do artista ou de seu(s) colaborado(s) ganha forma e assim sendo, qual obra é exposta no contexto museal além de uma possível image fotografada ou filmada da obra efêmera? Finalmente, como entender o corpo no momento que denominamos de *post-performance*? Neste sentido, entre a ausência e a presença, como pensar sobre o público da arte efêmera, não somente como ator potencialmente ativo e crítico, mas como novo corpo e corpo múltiplo da arte efêmera?

Corpo e arte efêmera: o *corpo-fronteira* na performance

Antes de abordar o corpo nas artes e as artes do(s) corpo(s) no contexto da arte efêmera, de que maneira podemos definir, primeiramente, o corpo nas artes? Se “queremos o corpo” e “mas o corpo, na arte, é tudo o que se queremos” (CAUQUELIN, 2006, p. 38), o corpo nas artes pode ser definido como matéria contendo aspectos tangíveis ao mesmo tempo que intangíveis, ou seja, todos elementos que se referem ao artista (sejam eles o corpo físico e intelectual, o gestual, podendo, igualmente) serem traduzidos pelos elementos que constituem o espaço da obra, assim como os materiais constitutivos próprios à obra adicionados às ferramentas utilizadas e, finalmente, as ações para sua realização e exposição (CAUQUELIN, 2006). O corpo nas artes é *a priori* esse universo o qual comporta o artista, elementos da obra e a obra em si mesma, ou seja, a presença do criador ao mesmo tempo que sua ausência, a “cena” e seus “bastidores”.

¹ Esther Ferrer (1937) artista basca nascida em San Sebastián (Espanha), vive em Paris.

Contudo, se ao definir o corpo nas artes como universo o qual comporta o artista, elementos da obra e a obra em si mesma, a arte do corpo pode ser definida como uma prática artística regida pelo tangível e o intangível, pelo material e o imaterial e que neste sentido propõe pensar o corpo enquanto *corpo-fronteira*.

Na prática da performance, o *corpo-fronteira* revela suas camadas ao analisarmos *O caminho se faz andando* (2000-2016) de Esther Ferrer. Aqui, o próprio corpo da artista é o elemento motor de sua criação, tendo como ponto de partida a ação de “caminhar” da artista. Este mesmo corpo é o meio pelo qual a exposição da performance é possível. Ele é o meio vivo, físico, real, mas também efêmero. Neste contexto de performance, o corpo possui diferentes aspectos, sendo ele corpo da artista, corpo do público e corpo do espaço ou o lugar da performance.

Se o corpo é “o eixo de relação ao mundo, o lugar e o tempo aonde a existência se faz carne” (LE BRETON, 2012, p. 4), ele é, na performance, esse mesmo eixo, participando tanto à materialização da obra e sendo matéria encarnada de criação viva e parte essencial da arte do(s) corpo(s). Neste sentido, podemos designar a performance enquanto *obra-corpo* orgânico, material e imaterial.

Neste “eixo de relação ao mundo” (LE BRETON), *O caminho se faz andando* (2000-2016) é ativada pelo corpo físico de Esther Ferrer. A partir desta ativação da obra pelo *corpo-artista*, a performance se desenvolve *in situ* ao mesmo tempo que ela se expõe *diante* e *com* o público. Desta forma, esta performance que é “construção de um caminho ao andar” se vê traçada e inscrita ao mesmo tempo que ela desenha e traça um caminho, este sendo sempre aleatório. Esse caminho aleatório é traçado e realizado pelo caminhar da artista no espaço. Em seguida, ele se torna um caminho traçado e fixado pela fita adesiva que a artista utiliza ao longo de seu perambular. À medida que a fita adesiva se desenrola, o caminho aleatório invisível, torna-se visível. E, neste movimento improvisado, a arte do corpo não é arte da cena, não é arte dos ensaios, nem do corpo formado por gestos específicos, mas é a arte do *corpo-artista* o qual improvisa com o público e, é por isto mesmo, sendo improvisado, foge à regra da hierarquização entre “o artista que faz a obra” e “o público espectador”.

Mas de que maneira definir o *corpo-fronteira* de *O caminho se faz andando* (2000-2016)? Se nesta performance o corpo da obra é composto pelo *corpo-artista*, mas igualmente pelo seu *corpo-público*, o *corpo-fronteira* da performance se materializa ao mesmo tempo que se dematerializa ritmado pelo tempo existente entre “há” e “não há” (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p.12), inscrito em um espaço próprio, sendo ele delimitado e ilimitado pela performance in situ. E que, segundo “a conquista do ‘momento propício’ pois cada dia e cada hora são diferentes” (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 24), este o *corpo-fronteira* é visível e invisível, mas não virtual.

No seu exercício enquanto “arte de fronteira” (COHEN, 1989, p. 38), a performance traça e retraça não somente novos limites, mas incentiva experiências artísticas aonde arte e vida, artista e público se confundem. Em *O caminho se faz andando* (2000-2016), Esther Ferrer traça e retraça novos limites, novas fronteiras para a arte efêmera, reforçando com seu perambular improvisado, acompanhada pelo público ou não, essa essência da “arte de fronteira”. Se localizada nas ruas da Palestina ou na França, em festivais, senão no contexto de instituições culturais, este ato de andar e traçar o(s) caminho(s) aleatório(s) faz sobressair do *corpo-fronteira* sua imaterialidade material no espaço aonde ela é ativada, desenvolvida e exposta.

O *corpo-fronteira* da performance é também resultado de uma arte da improvisação como forma de resistência à uma arte estabelecida, ditada pelo mercado da arte. Corpo de uma arte de corpos em movimento(s), seja do artista e do público, ele constituído por uma situação única, simples, improvável e improvisada, ou seja, ele é em sua essência corpo materializado pelo encontro. Pelo encontro entre artista e público, os quais se confundem nesta “arte de fronteira” (COHEN, 1989), o potencial crítico diante de uma sociedade dinamizada pelo que podemos denominar de *o consumo das imagens dos corpos-imagens*², bem como o potencial criativo, singular e plural inerente ao ser humano são uma vez mais ativados e liberados.

² Expressão sendo desenvolvida a partir das discussões durante nossa participação com a performance “Performance e Fotografia. Reflexões sobre a imagem da arte efêmera” no I Colaboratório de Linguagens Performativas do 19 de outubro 2015 realizado auditório do MAC USP (São Paulo).

Enfim, o *corpo-fronteira* da performance ativa e incentiva de maneira imprevisível e sutil o apagar da relação hierárquica pois não é corpo agitado pelas esferas de influências espetaculares e tendências da arte contemporânea e da arte do contemporâneo hipercapitalizado. Não sendo formatado, nem prisioneiro dos dispositivos artíficos ou ditado pela incessante produção de imagens, *corpo-fronteira* pode ser interpretado como subversivo quando procura resgatar a essência humana, diminuindo assim, seu potencial entre *narciso e vedete*. Corpo o qual não propõe o gozo pela aquisição de mercadorias culturais ou de imagens tal como paliativo, o *corpo-fronteira* pretende ativar o potencial e a expressão da criatividade de maneira livre, serena e pacífica. Enfim, o que ele propõe em sua singularidade é a reconquista, a contemplação e a visibilidade da poética contida nas entrelinhas da organicidade e da vida no cotidiano.

Ausência do corpo do performer: que obra além da imagem?

Partindo da dialética *material-imaterial* proposta pelo *corpo-fronteira* das práticas artísticas efêmeras, nossa segunda reflexão aponta a ausência do corpo do performer, seja este do artista ou de seu(s) colaborado(s), enquanto obra. Esta idéia procura ser uma pista a qual busca ultrapassar a discussão da imagem do corpo na performance. Desta forma, com a ausência do corpo do performer, além de uma possível image fotografada ou filmada da obra efêmera, como observar e compreender a obra exposta no contexto museal? Esta questão pode indicar a necessidade de um iniciação ao aprendizado das regras gerais da percepção visual, mas nosso objetivo é quanto à possível formação de uma leitura crítica do discurso e prática museais.

Assim sendo, aqui propomos o seguinte exercício: o de posicionar enquanto público localizado em um espaço museal. Neste contexto, diante de uma obra, o segundo exercício é o do desencadeamento de uma série de questões, partindo das mais simplificadas à mais complexas, das mais locais às mais globais, ou seja, sobre a natureza das obras, passando pelos papéis que temos, não temos, tentamos desempenhar, ocultamos, desejamos até o questionamento sobre a própria existência. Esta proposição é uma tentativa de se ultrapassar, de ir além de uma experiência estética, isto é, quando ela se apresenta enquanto convite a um

movimento mais consciente de encontro com a obra, um convite a um encontro transformador e formador podendo ser denominado de “ato estético” este contendo “a dimensão de arrebatamento própria ao ato” e comportando igualmente a “responsabilidade que o é inerente” (SAINT GIRONS, 2008, p. 25).

Face a uma obra, o público não é somente público da obra, tão pouco um crítico de arte. Ele se revela um sujeito sensível ao mesmo tempo que curioso do mundo, ativo enquanto sujeito questionador, ativo enquanto potencialmente transformador em seu cotidiano. A obra exposta propõe um diálogo, com certeza. Seu(s) interlocutor(es) na qualidade de *público sensível-ativo*, eles também propõem um diálogo. Mas como e com quem?

O questionamento e o diálogo são os primeiros passos para a construção de um corpo *público sensível-ativo* e com ele, a construção de um caminho improvisado, de um caminho *diálogo entre corpos* propício à ecologia de saberes. O questionamento que cria o diálogo se inicia com simples questões, tais como: que obra é exposta?, o que percebo da obra?, qual é o discurso sobre ela?, o que é exposto do que percebo ou não?, ou até mesmo, quando o discurso substitui a obra exposta?

Assim, face ao corpo da obra em exposição, um outro, o do público e, face a ele, a obra. No contexto de *O caminho se faz andando* (2000-2016) podemos também abordar o diálogo entre corpos, neste caso, construído pela artista em performance não somente *face* ao público, mas *com* ele e vice-versa. Mas, por outro lado, como pensar ao diálogo entre corpos à partir da ausência do corpo do performer?

Se por um lado o corpo, na performance, pode ser definido como *corpo-fronteira*, por outro, ele revela um *corpo-imagem*, mas igualmente suas imagens. Diversas são as imagens da performance *O caminho se faz andando* (2000-2016). No caso das fotografias, podemos pensar a construção desta imagem baseada na articulação de duas disciplinas artísticas com naturezas distintas, criando assim uma imagem paradoxal podendo ser redefinida segundo contextos, tais como exposições, dispositivos artísticos, colaboração entre artistas performers e fotógrafos, assim que galeristas.

Mas além da imagem do corpo nas artes, do *corpo-fronteira* nas na performance como a ausência do corpo do performer, sendo obra, é exposta, por exemplo, no contexto museal? Sobre esta “ausência de corpo” e “obra exposta” vamos analisar *Denkifuku* (1956-1999) da artista japonesa Atsuko Tanaka exposta no Centro Pompidou de Paris.

Obra composta por 86 lâmpadas coloridas, 97 tubos fluorescentes em 8 cores, feltro, cabo elétrico, fita adesiva, metal, madeira pintada, circuito elétrico, disjuntor, variador e medindo 165 x 90 x 90 cm, ela pesa 150 kg. Exposta de forma suspensa, ela é uma “reconstituição realizada segundo as indicações da artista e produzida pela Galeria Nacional do Jeu de Paume para figurar na retrospectiva Gutai em 1999, de acordo com o artigo de vestuário de origem concebido em 1956. Constituída completamente de lâmpadas e de tubos fluorescentes policromos, *Denkifuku* é igualmente um figurino utilizado durante as representações teatrais do Gutai em 1957 em Osaka e depois em Tóquio”.³

Se utilizando de *Denkifuku* (1956-1999), objeto luminoso ou vestido elétrico, Atsuko Tanaka transformou seu corpo em « objeto inumano coberto de fios elétricos expondo o corpo frágil da artista ao perigo de um choque sério, como também de uma eletrocussão, devido ao calor das lâmpadas» (OKUBO, 2017). Diante das diversas imagens disponíveis na internet, Vemos a artista vestida com este aparato luminoso de 150 kilos, mas, de outro, podemos também perceber um corpo vivo tendo sua organicidade paralisada pelo aparato tecnológico, um corpo orgânico programado para a criação de um corpo artificial, tecnológico, luminoso, seguindo as mudanças sociais de um Japão tradicional a um moderno, sabendo-se que este vestido foi realizado na época em que o Japão se torna um importante produtor de aparelhos elétricos (HAYASHI-HIBINO, 2001).

³ Nossa tradução texto explicativo relativo à obra *Denkifuku* (1956-1999) ou “vestido elétrico” da artista japonesa Atsuko Tanaka exposta no Centro Pompidou (Paris) e apresentada em 1956 durante a segunda exposição do Gutai sob o título “Exposição do Gutai em cena”, em Ohara kaikan, Tóquio: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cxAAya8/rdLR8X814>>. Acesso em: 14 dez. 2017. Com relação à tradução do francês para o português, vale ressaltar que realizamos as traduções das citações das referências bibliográficas em francês contidas neste artigo.

Mesmo hoje é obra exposta no Centro Pompidou, a ausência do corpo do performer se faz presente nesta escultura que ganha um novo ritmo quando alterado pelo dispositivo elétrico o qual acende as diversas lâmpadas coloridas para em seguida as apagar. Com a ausência do corpo da artista, este objeto artístico, esta escultura suspensa propõe um corpo animado pela dinâmica do *iluminado-apagado*, criando um corpo escultural em movimento luminoso ao mesmo tempo que estático.

Diferente da dinâmica do corpo orgânico e do *corpo-fronteira*, o corpo escultural luminoso exposto no Centro Pompidou poderia também designar uma obra memória ou obra em memória a *Denkifuku* de 1956 da artista Atsuko Tanaka⁴. O texto explicativo que acompanha a obra exposta indica o título da obra comportando sua respectiva tradução em francês e duas datas, ou seja, 1956, ano da concepção da obra sendo exposta pela primeira vez em 1957, enquanto vestido elétrico fazendo parte de uma performance. A segunda data, 1999, se refere à confecção sob indicações da artista de uma réplica do vestido elétrico. Hoje, a obra exposta no Centro Pompidou é a réplica de 1999, obra que integrou coleção permanente do museu em 2006.

Enfim, na ausência não somente do corpo da performer, mas da obra original datada de 1956, quer dizer, diante de *Denkifuku* ou do vestido elétrico de Atsuko Tanaka de 1999 o público esta diante de que obra? E neste sentido, quando o corpo na arte faz obra e quando ele não o faz? Enfim, enquanto obra escultural comportando a dinâmica do *iluminado-apagado* quando esta obra deixa de ser mera réplica da obra original, funcionando como cópia ou produto derivado para exposição? E neste caso, como pensar a realidade da obra exposta no Pompidou, seria ela ausência do corpo da artista ou ausência do corpo da obra original?

O corpo *post-performance*: entre presença e ausência, quais corpos em exposição?

Finalmente, como entender o corpo no momento que denominamos de *post-performance* e, assim sendo, entre a presença e a ausência como pensar ao público

⁴ Atsuko Tanaka (1932 - 2005).

da arte efêmera não somente como ator potencialmente ativo e crítico ou público *sensível-ativo*, mas como novos corpos e múltiplos da obra exposta?

Em sua conferência “A evolução da arte para o imaterial” (1959), Yves Klein expressa seu desejo de “criar, estabelecer e apresentar ao público, um estado sensível pictural inscrito nos limites de uma sala de exposição ordinária” (2003, p. 131) segundo as normas de uma ética por ele construída ao longo de seu trabalho artístico, a qual se revela essência mesmo do imaterialismo. Se, para o pintor, o “mérito da pintura é o indefinível” (KLEIN, 2003, p. 123) como pensar este *discurso-prática* realizado a partir do dispositivo pictural do artista quando estamos diante de uma de suas obras em exposição hoje no contexto museal?

Se para Yves Klein “quanto mais vivemos no imaterialismo, mais amamos a matéria” (2003, p. 123), como abordar a questão de um possível corpo *post-performance* no seu trabalho *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960)? Neste contexto, de que maneira esta pintura expande sua vibração pictural, invisível no espaço de sua exposição, mas presente através da “presença afetiva” ou seja, sensibilidade *dos* e *com* os “corpos sensíveis do público da exposição” (KLEIN, 2003, p. 131)? E enfim, como pensar aos *múltiplos corpos em exposição* desta pintura de Yves Klein e quais são eles?

Partindo de nossa proposta de pensar o corpo na arte através da prática da arte efêmera, mas igualmente o contextualizando à sua exposição, pretendemos propôr um caminho propício à ecologia de saberes, caminho este denominado de *diálogo entre corpos*, sejam estes, do artista ou de sua obra e, também do público, diálogo transformador. O método proposto para esta construção do *diálogo entre corpos* parte primeiramente de um “posicionar *face* ou *com* o performer ou a obra” para então se iniciar uma série de questões iniciais sobre a obra.

Assim, face a *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960)⁵ de Yves Klein como então definir primeiramente esta obra e o que é

⁵ Fazendo parte da coleção desde 2000 do Centro Pompidou (Paris), esta obra de Yves Klein é regularmente exposta.

percebido dela? O que é exposto do que perbebo ou não e, enfim, como analisar o corpo *post-performance* e quais são, os corpos em exposição?

ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William (1960) é uma pintura medindo 275 x 407 cm realizada com pigmento puro e resina sintética sobre papel fixada em seguida sobre tela. Nesta pintura, o IKB (International Klein Blue) é disposto em seu suporte (papel sobre tela) de maneira equilibrada, tal um grande e azul teste de manchas de Rorschach. Se de um lado a obra de Yves Klein se apresenta como pintura, de outro ela faz parte de seu dispositivo artístico ou *Antropometria*. Neste dispositivo iniciado em 1958, o artista realiza uma série de pinturas aonde corpos nus de *performers* são, utilizados para impregnar o suporte com IKB.

Assim, desta obra que parece ser mais um monocromo do artista, *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960) propõe a exposição do corpo *post-performance*, ou seja, um corpo articulado pela dinâmica *presença-ausência*. Nesta dinâmica, o corpo *post-performance* é a presença do *corpo do performer* visível a partir das manchas azuis realizadas pela improvisação do movimento dos corpos nus das três *performers* que participaram à sua realização, é presença também da concepção do artista, é presença dos músicos, mas ele é também, o corpo do *público sensível-ativo* que dialoga com a obra de Klein.

Contudo, o *corpo post-performance* é ausência igualmente do artista, dos músicos e das *performers* durante a performance, bem como do público da performance in situ de 1960. Assim, na ausência da performance, ele é corpo ausente, mas que se renova enquanto corpo presente, enquanto pintura exposta no Centre Pompidou. Na sua qualidade de *presença e ausência* o corpo *post-performance* é corpo paradoxal, o qual se revela múltiplo, sendo potencialmente corpo *presença-ausência* do público, este sempre renovado diante da pintura de Yves Klein. O corpo *post-performance* exposto é aqui, ao mesmo tempo que presença, ausência, e neste sentido, de que maneira o *público sensível-ativo* ativa novos corpos da obra, tornando-se seus múltiplos?

Diante de *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960) de Yves Klein, o corpo se apresenta primeiramente como corpo de obra efêmera, ou seja, corpo presença do artista, das performers, dos músicos e do público na situação da performance de 1960. Em seguida, o corpo se revela corpo de uma pintura exposta em situação museal, comportando ausências mas renovando presenças à partir de seu novo público. O corpo *post-performance* em exposição é um corpo múltiplo que enquanto arte “não é uma linguagem ou uma possibilidade de comunicação para o artista” (KLEIN, 2003, p. 145) pois se “o ser humano em sua solidão cria a obra de arte para deixar de estar só, porque talvez em toda a terra há somente um ser humano, mas talvez existem muitas obras de arte” (KLEIN, 2003, p. 145). O corpo *post-performance* na arte de Yves Klein revela a complexa essência da existência humana, entre presença e ausência, uma e somente uma mesma humanidade e, nesta mesma humanidade, muitas obras de arte.

Conclusão

Analisar o corpo na criação efêmera propoe uma diversidade de leituras, sobretudo se o analisamos no contexto de sua exposição. Se, por um lado, o corpo se revela *corpo-fronteira*, como no caso da performance *O caminho de faz andando* (2000-2016) de Esther Ferrer, ou seja, corpo orgânico, material e imaterial animado pela dinâmica da improvisação e do encontro direto entre artista e público os quais se confundem, por outro lado, ele é ausência do corpo do performer e também réplica exposta obra original *Denkifuku* (1956) de Atsuko Tanaka. Animada pela mesma dinâmica do *iluminado-apagado*, esta réplica de 1999 é obra escultural a qual revela também ausência de uma leitura reflexiva sobre a passagem do tradicional ao moderno, sobre o papel da mulher artista em sociedade em transição.

Enfim, a obra de Yves Klein, *ANT 76, Grande anthropophagie bleue, Hommage à Tennessee William* (1960) propoe uma leitura do corpo na criação efêmera, mas no contexto de sua exposição *post-performance* que articulado pela dinâmica da *presença- ausência* que dialogando com o *público sensível-ativo* dinamiza seus novos corpos, seus múltiplos e que por este potencial mesmo de obra imaterial comporta toda a humanidade.

Neste sentido, se a arte capacita o ser humano a desenvolver “um olhar capaz de notar as variações que o cerca, percebendo a si mesmo e ao outro”, capacidade transformadora, ela “torna-se uma ferramenta de libertação, porque permite aos sujeitos desenvolverem a criticidade saindo da alienação da sociedade em que vive” (SOBREIRA; OLIVEIRA; ARGOLO, 2017). Nesse contexto, como pensar o(s) corpo(s) nas artes efêmeras em seu aspecto mais virtual, e, neste contexto do virtual, em que a arte seria ou não “uma ferramenta de libertação” ?

O corpo no contexto virtual relança à incontornável questão das fronteiras, sendo esta um dos temas centrais no atual processo de globalização. Mesmo se o virtual possui seu próprio espaço e seu, próprio tempo, este último sendo “fragmentado, não linear e não unificado, até mesmo não direcional” assim que do “tipo mecânico” (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p.59), o virtual se articula em um espaço aonde o ser humano continua sendo seu principal protagonista.

Protagonista da sociedade contemporânea complexificada pelo virtual, o ser humano reduzido a *sujeito virtual* elege a imagem digital como alicerce para a construção de uma nova “realidade” associada à chamada globalização. Assim, a imagem digital, não somente sugere, mas impõe e acelera mudança de comportamentos e do modelo relacional, nas suas diversas aplicações e em diversos setores, sejam eles científicos ou artísticos. Com as mudanças tecnológicas e o desenvolvimento de novos programas, a imagem digital se modifica e ganha outros aspectos e outras dimensões, seja pela hibridação com outras imagens, seja pela imagem de síntese. Segundo Geveniève Cornu as “performances da imagem digital” vão “das cópias hiperrealistas à criação de mundos irreais” (2015). A imagem digital torna-se assim mensageira de uma nova dimensão da realidade, a virtual, a qual provoca no ser humano uma sensação de se viver em um *mundo real paralelo ao real*.

O corpo humano, as sensações, a percepção do mundo, o sensível, a singularidade, os modos relacionais e o compartilhar direto passam pela máquina, pela performance tecnológica e antes de mais nada pela consominação. Seria então o mundo virtual o paraíso perdido ou um paliativo para ser contemporâneo? Neste sentido o virtual é imaginado como um “reservatório cheio de possíveis ainda não atualizados” e um espaço desejado como lugar de promessa e de surpresas, lugar de

“desperte do estado sonolento” tentando salvar do torpor (CAUQUELIN, 2006, p. 119) o ser contemporâneo.

A “realidade” virtual se separa do real à partir de meios técnicos que permitem a produção “indiferente da ficção ou da simulação de uma realidade passada, presente ou futura” (CORNU, 2015). Assim não podemos negar o impacto da “realidade” virtual no mundo contemporâneo, influenciando a dinâmica relacional quanto a aprendizagem, e com elas, a formação de uma outra maneira de perceber e pensar o mundo e a existência. Ela é um aspecto importante que comporta aspectos estéticos, artísticos, políticos, econômicos e sociais e com isto, o corpo sofre mudanças radicais quando “a virtualidade gostaria de se tornar corpo, de ser fisicamente durável, ou seja, se ter os dados numéricos a serviço de uma impregnância física” (CORNU, 2015).

Mas se por um lado o virtual é um paliativo, tendo a imagem digital como seu maior aliado, por outro ele propõe uma diversidade criativa e uma interatividade entre o real, a realidade, o imaginário e um novo imaginário aonde o corpo humano torna-se ponte entre duas “realidades”. Segundo Anne Cauquelin, “a interface, é o aqui e agora, imediatamente. É o momento no qual eu entro em contato com a obra virtual que o tempo, o vazio e o lugar destrõem, pois eles se tornam de repente corporais” e neste ultrapassar das fronteiras entre duas “realidades”, “o real não está em oposição ao virtual” (2006, p. 120-123). Esta ideia de interface permite a ligação, a troca e a conexão ativa entre o real e sua representação, entre o ser humano e sua imagem, entre o sujeito social e o objeto.

Mas, através deste ultrapassar e com esta possibilidade de interface, até onde o ser humano renunciaria à sua própria singularidade, à sua subjetividade, à sua relação direta corpo a corpo com o mundo? E o quando a arte virtual “torna-se uma ferramenta de libertação” ou torna-se mais um dispositivo sob o rótulo de “arte”? Segundo Giorgio Agamben, dispositivo designa “tudo que, de uma maneira ou de outra, tem a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de garantir os gestos e as condutas, as opiniões, os discursos dos seres vivos” (2007, p. 31).

Se, no contexto desmaterializado da arte efêmera proposta pelo virtual e do corpo regido pela imagem digital, a arte pode se revelar mais uma ferramenta de alienação e um fazendo parte desta “fase extrema do desenvolvimento do capitalismo no qual vivemos” e como lugar de prática de “uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2007, p. 33-34).

Construir um caminho para facilitar a ecologia de saberes através da arte efêmera no seu contexto virtual necessita um sair da programação, desprogramar os interesses visando à hiper-produção-consumação de produtos e serviços, assim que uma não-reprogramação, ou seja, uma reconstrução de um contemporâneo *sensível-ativo*, o qual consciente de sua presença no mundo pelo contato direto do corpo, procura nas entrelinhas do cotidiano a essência da vida, suas singularidades e, enquanto ser sensível ao mundo, ao outro, a si, ele encarna a vida e faz dela uma arte a ser compartilhada reavivando assim aquela chama que convida à ação de criar, de escolher e de se realizar enquanto ser vivo, orgânico, longe do ritmo e dos mecanismos os quais contribuem profundamente a caotisar nossa existência.

Referências

AGAMBEN Giorgio. *Qu'est ce qu'un dispositif ?* Paris: Rivages, 2007.

ARGOLO, Adenilson de Andrade, CRUZ S., Gerusa, SOUZA O., Marcelo. *Reflexões sobre a ecologia dos saberes na prática educacional: a arte como possibilidade de emancipação*. <<http://www.uemg.br/openjournal/index.php/SCIAS/article/view/410>>. Acesso em: 10 janeiro, 2017.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris: P.U.F., 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORNU, Gevenière. *Le potentiel et le virtuel dans les images numériques : production et création*. Disponível em: <<http://cinema.anthropologie.free.fr/Anthropologie%20audiovisuelle/G%20CORNU%20Le%20potentiel%20et%20le%20virtuel%20dans%20les%20images%20num%20E9riques%2003ac9596gc.pdf>>. Acesso em: maio de 2015.

HAYASHI-HIBINO, Yôko. *Tanaka Atsuko: À la poursuite d'un beau inconnu, 1954 - 2000*. <http://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2001_num_26_1_1111>. Acesso em: 10 jan. 2017.

KLEIN, Yves. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. Paris: P.U.F., 2012.

OKUBO, Miki. *Porter une robe électrique dans une lumière psychédélique*. <http://www.ednm.fr/leurslumieres/?page_id=1474>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SAINT GIRONS, Baldine. *L'acte esthétique*. Paris: Klincksieck, 2008.

SOBREIRA, Gersa Cruz; OLIVEIRA, Marcelo Souza; ARGOLO, Adenilson de Andrade. Reflexões sobre a ecologia dos saberes na prática educacional: a arte como possibilidade de emancipação. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/17939213-Reflexoes-sobre-a-ecologia-dos-saberes-na-pratica-educacional-a-arte-como-possibilidade-de-emancipacao.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Cíntia Tosta

Artista plástica e performer formada pela Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil. Doutoranda em Estética, prática e história das artes, Escola doutoral EDESTA/laboratório de pesquisa Artes das Imagens e Arte Contemporânea (Ai-AC), Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, França.

E-mail: ctztbeauxarts@hotmail.com

Recebido em 30 de janeiro de 2017

Aceito em 20 de abril de 2017