



CONFLUÊNCIA ENTRE ARTE E VIDA: VÍDEOS, PERFORMANCES E ESCULTURAS

Anahy Jorge. UFG

RESUMO : O presente artigo analisa a interseção entre os campos da Arte e da Biologia, sob a perspectiva da sobrevivência do corpo. Dentro do desenrolar do processo artístico, viabiliza discussões sobre o conceito de campos *não ligados* e propõe outros caminhos poéticos para o entendimento da obra de arte. A relação entre arte e vida terá como foco o artista Joseph Beuys, para a compreensão de algumas propostas performáticas. O processo artístico da obra *Além da minha cabeça* (2008), de nossa autoria, será analisado a partir de experiências intracerebrais, de uma performance e dos materiais utilizados.

Palavras-chave: ações do corpo, ações no corpo, sobrevivência do corpo, foto interna, vídeo-espaço

RESUMÉ : *Le présent article analyse l'intersection entre les champs de l'art et de la biologie, sous la perspective de survivance du corps. Dans le déroulement artistique, viabilise discussions sur le concept de champs non liées et propose d'autres chemins poétiques pour la compréhension de l'œuvre d'art. La relation entre art et vie aura comme focus l'artiste Joseph Beuys, pour la compréhension de quelques propositions de performaces. Le processus artistique de l'œuvre Au-delà de ma tête (2008), de notre création, sera analysé auprès les expériences (intracérébrales), la performance et les matériaux utilisés.*

Mots Clés: action du corps, action dans le corps, survivance du corps, photographie interne, vidéo-espace

Processo artístico e conceito de sobrevivência

O estudo que propomos envolve o cruzamento de três áreas de estudos: a prática artística, campo de estudo em que atuamos como artista e professora; a sobrevivência da alma, pesquisa que desenvolvemos como médium; e o conceito de sobrevivência, tomado da Biologia, campo de estudo que vai interligar os dois anteriores: a arte e a sobrevivência do corpo. Para tanto, faz-se necessário estudarmos dois conteúdos: o processo artístico e o conceito de conteúdos contrabandeados.

Primeiramente, a prática artística é considerada um campo de ação e de conhecimentos, no qual vão prevalecer os acasos, as descobertas, os erros e os acertos. O processo artístico constitui um período de tempo entre duas fases importantes do desenrolar da obra: as ideias iniciais e a obra finalizada. A professora Sandra Rey (1996, p. 87) diz que a obra se inicia antes do fazer (da prática do atelier), ainda nas possibilidades e ideias existentes nos pensamentos que o artista se permite ter.

Ainda com relação ao conceito de processo artístico, vamos observar a confluência de cruzamentos constantes entre arte e diversos conteúdos, externos ao artístico. Essas relações vão se estabelecendo entre as coisas e geralmente não estão claras para o observador e o leitor comuns (Palmade, 1977). Formam-se redes de interdependências que vão se tornando mais e mais complexas.

Outra autora, Izabel Petraglia (s.d.), afirma que “tudo se liga a tudo, numa rede relacional e interdependente”. A prática artística se manifestará como um processo de relações, no qual nada estará em processo de isolamento. Por meio dos estudos de Petraglia (s.d.), focalizaremos os estudos transdisciplinares de Edgar Morin, que mencionam a forma livre de contrabandear saberes, conteúdos de diversos campos, promovendo diálogos entre as ciências.

Ainda segundo essas relações conceituais, o pesquisador Marcel Jean (1998) explica a presença de certos conteúdos que pertencem ao contexto da obra e, conseqüentemente, à pesquisa artística. A esses conteúdos o autor denomina campos *não ligados*, mencionando-os como “conteúdos que vêm de todos os domínios do saber, tanto das ciências da natureza quanto das ciências ditas humanas” (p. 58). Segundo Jean, não poderíamos dizer que são indispensáveis, e sim que a obra sentiria sua ausência. Esses diversos conhecimentos, que vibram dentro das propostas artísticas, são oriundos, segundo o autor, de duas fontes: dos posicionamentos conceituais e da dimensão material da obra. Os materiais escolhidos para compor a obra falam muito do que ela é, tanto quanto dos pensamentos e das tomadas de posições do artista. Dentro da obra emerge um grande emaranhado de conteúdos e de conceitos.

O conceito de morte e de sobrevivência sempre esteve presente em nossas indagações e pesquisas. Em relação ao conceito de morte, sabemos que é inerente

às discussões do conceito de tempo na fotografia. Alguns autores que aprofundam essas questões vão necessariamente desenvolver uma interface com o conceito de morte (Barthes, 1980; Sontag, 1983; Dubois, 2000; Tisseron, 1999).

Em relação ao conceito de sobrevivência, no qual estamos presentemente interessados, ele aparece nos campos de intercessão entre a fotografia e a Filosofia, com Dubois (1994), Tisseron (1999) e Kossoy (2001), entre outros. Artistas vão reviver o passado, via imagem fotográfica, conscientes de que os fatos não se repetirão jamais; as pessoas não retornarão vivas. Em via contrária, o conceito de sobrevivência emerge quando visualizamos a imagem fotográfica uma segunda vez: o referente, ou acontecimento, revive no processo de visualização.

Parfait (2001) discorre sobre a anamnese, sinônimo de sobrevivência e rememoração constante da imagem, que ocorre no transcorrer da projeção de um vídeo. A sobrevivência, nesse momento, emerge com o ato contínuo de trazer as imagens do passado (geradas no ato da gravação) para o presente (no ato de difusão das imagens), ou seja, une o processo com o ato contínuo de apresentação. No período curto de visualização de um vídeo, nossos olhos percebem “afloramentos, camadas e deslizamentos da memória” (Parfait, 2001, p. 339). O passado é-nos apresentado numa espécie de bombardeamento descontínuo de imagens.

O conceito de sobrevivência aparece também em outros contextos científicos, fora do campo artístico. Na Biologia, em interfaces com o campo da Psicologia, vamos encontrar pesquisas interessantes que respondem a algumas interrogações que levantamos sobre o conceito de morte e de sobrevivência. O professor canadense Ian Stevenson¹ (1997) realizou uma pesquisa com mais de 2.600 crianças, que se lembraram de fatos de suas vidas anteriores. Sua pesquisa envolve entrevistas pessoais com cada criança e pesquisa de campo, em busca de comprovações e documentações. As crianças selecionadas nasceram em países que convivem culturalmente com a ideia de reencarnação (sobrevivência), e todas elas eram menores de oito anos. Segundo seus estudos, as lembranças de outras vidas surgem com mais facilidade em crianças que estão nessa faixa etária e em meio a um ambiente que seja receptivo ao assunto.

Suas entrevistas buscaram levantar quais eram a identidade, a família, o lugar de residência e as circunstâncias da morte de cada uma das crianças, em suas vidas passadas. Em um segundo momento, o autor realizou uma pesquisa de campo buscando encontrar a família anterior e a comprovação das informações obtidas pela memória da criança. Ele levantou as documentações em hospitais (relatórios médicos), cartórios (óbitos), entre outras fontes.

Em todos os casos, Stevenson (1997) faz uma correlação entre as informações passadas e as marcas de nascença descobertas na vida atual, assim como outras características físicas que tivessem uma ligação com as experiências da vida anterior. Segundo os casos coletados e estudados, as marcas de nascença são consequências que o corpo atual traz de algumas circunstâncias anteriores (outra vida).

O autor conclui pela existência de um veículo que transporta não somente as lembranças do corpo físico, mas também as características cognitivas e comportamentais para o embrião, ou seja, o feto. Ele denomina de *Psychophore* (psicofore) esse “veículo intermediário” (Stevenson, 2002, 257), componente de ligação, que une o indivíduo em dois tempos e em espaços diferentes.

No caldeirão em que se transformou o processo artístico, vamos incluir o conceito de sobrevivência proporcionado pela Biologia, pois são conteúdos importantes para compreender as ações performáticas que vamos analisar. Para tanto, torna-se imprescindível apresentar outro cruzamento: arte e vida.

Arte e Vida

Normalmente o artista desenvolve seu trabalho artístico paralelamente a muitas experiências vividas. Por diversas razões esse cruzamento entre arte e vida ocorre, mas em alguns casos é evitado. Nossa intenção será compreender o caminho da fusão, quando a obra e o artista se mesclam, formando um. Nesses momentos, esse cruzamento viabiliza uma mixagem peculiar, em que experiências reais se diluem gradativamente na obra de arte. Como podemos perceber, a arte e a vida constituem outro “caldeirão”, sobre o qual iremos discorrer.

Adotaremos o artista Joseph Beuys como um caso singular de fusão entre arte e vida. Evidentemente, nossa intenção é mostrar a existência dessa fusão e como se realizam tais mixagens. Não há, de nossa parte, nenhum interesse de realizar comparações. A obra de Beuys é singular e envolve contextos sociais e políticos, o que faz de sua prática artística única.

Para falar de Beuys é necessário mencionar um episódio ocorrido ainda na sua juventude²: sua experiência de quase morte. Ela foi-lhe extremamente importante para acionar o artista que veio a se transformar em Beuys: o artista pedagogo, pastor e curandeiro, e que viria a trabalhar com feltros, gorduras, temperaturas, energias. Esse episódio envolvendo o artista responde ao questionamento sobre o porquê da presença da matéria primitiva – gordura, feltros, cera de abelha e gases –, buscando evidenciar as questões intrínsecas, as potencialidades ali desenvolvidas. A experiência explica também o uso constante do blusão de aviador (indumentária similar á que usava quando da queda do avião que pilotava) e do chapéu de feltro

Com Beuys vamos observar a arte e a vida inteira num processo de envolvimento (Mèredieu,1994). A expansão e o alargamento envolvem não somente o que entendemos como arte, mas também as questões políticas, econômicas, científicas. Segundo Mèredieu (1994), Beuys torna-se no que era no início dos tempos: “um xamam, médico, taumaturgo” (p. 155). Por meio de sua obra, entenderemos o conceito de escultura social, mental e verbal, em que ações, pensamentos e fala são elevados à categoria de esculturas, ou seja, esse professor escultor de uma escola alemã vai visualizar nessas categorias as nuances e características que envolvem as questões plásticas (de tirar e colocar), de volume (de aumentar e diminuir) e de tons (intensificar).

Nesse processo, o artista pode encontrar um percurso, pois “o homem deve encontrar e realizar o seu próprio caminho criativo” (Borer, 2001, p. 23). Nesse momento, ele dá ensejo à abertura que o artista pode viver. Não somente ao que ele apreende, mas o que vem do seu mundo particular e interior, o que requer um nível de aprofundamento. O artista busca, e frequentemente encontra, um caminho próprio, movido por seus desejos internos, manipulados de uma maneira ou de outra por algo vindo do que lhe é externo.

Os elementos com os quais Beuys trabalha não foram escolhidos por seus aspectos estéticos mas por suas características elementares. Tais objetos tornam-se vestígios de suas ações artísticas, “documentos, alguns extratos da vasta corrente energética que presidiu a apresentação da obra em ação” (Mèredieu, 1994, p. 320). Em outros momentos, as obras são os resquícios de uma relação de conservação de energia, calorífica. Nesse caso, os materiais utilizados trarão propriedades e características de materiais condutores e de isolantes de energia. Mas o que seria a matéria elementar? Os estudos do autor vão salientar esse contexto, definindo-o como “aquilo que subjaz” a cada matéria, que lhe é elementar, primitivo (Borer, 2001, p. 26).

Beuys passa a trabalhar constantemente com esse princípio do elemental existente nos materiais e nesse caminho nos conduz a pensar o mesmo. Mèredieu (1994) pontua que Beuys não separa sua biografia de sua obra. Ainda segundo a autora, ele vai fazer recuar sua obra “à sua infância e mais longe anda, nos tempos, até as épocas mais recuadas, é uma maneira de inserir sua obra em um processo natural e cósmico...” (p. 155). Somos incitados por Beuys a nos tornarmos médiuns, seres capazes não somente de canalizar, mas também de veicular energias que porventura nos perpassam. Não se pode separar a obra da vontade xamânica de estar perto do público, algo presente em Beuys. Evidentemente que não é tudo sobre ele, mas é a arte misturada com a vida segundo Beuys que vamos adotar.

Entre a vida e a obra - Experiências como arte

As experiências/obras constituem uma intercessão entre arte e vida. Elas surgem por meio de uma produção de fragmentos ou ações inteiras, que podem se tornar elementos constitutivos a serem inseridos nas propostas artísticas. Em alguns casos, elas são as próprias obras, caso específico das performances. Aqui, nós buscamos conceitos que nos ajudem a situar essa linguagem nas questões da vida. Nesse sentido, Cohen (1989, p. 38) menciona que “a performance procura uma relação direta com a vida, em que estimula o espontâneo, o natural”. Arte e vida se conjugam para transformar vida em arte e arte em vida (Figura 1).



Figura 1 - *Além da minha cabeça* (2008)

Neste momento apresentamos experiências e interseções performáticas com o projeto intitulado *Além da minha cabeça* (2008), uma videoinstalação composta por duas performances, dois vídeos e mais de setecentos objetos em porcelana. Passamos, então, a apresentar nosso caldeirão processual, acionando as interseções das quais já falamos anteriormente: os cruzamentos de campos teóricos, o conceito de sobrevivência e as confluências de linguagens artísticas distintas (performance, vídeo e escultura).

Antes de descrevermos o período de captação das imagens que foram inseridas na videoinstalação, faz-se necessário relatar a experiência que tivemos anterior a ela, entre janeiro/2007 e julho/2008. Estávamos desenvolvendo o nosso processo de doutoramento na Universidade do Quebec, em Montréal, Canadá, em período de redação da tese. Por causa das ardências que estávamos sentindo há alguns meses, entre dezembro e julho de 2008 fomos diminuindo gradativamente as atividades *positivas*³ que desenvolvíamos com algumas organizações (religiosa e institucionais). Tínhamos a percepção de que, diminuindo-as, descobriríamos a sua causa, via exames médicos.

O primeiro exame, um eletroencefalograma, não foi conclusivo. Paulatinamente, em sete meses, o que era somente uma ardência no lado direito da cabeça passou a ser considerado, nos exames posteriores realizados (três

eletroencefalogramas e uma ressonância magnética), como crises de epilepsia. Todos os exames indicavam o mesmo resultado: epilepsia. Nesse momento, quando aliamos os resultados dos exames finais à diminuição das atividades positivas, relembramos com nossa experiência a existência do veículo intermediário mencionado nas pesquisas do professor Ian Stevenson. Tal parte corporal não tem como função somente transportar as lembranças do corpo físico para o embrião, como mencionou o pesquisador. Esse nosso componente vibra segundo os nossos pensamentos, atividades e ações.

Retornando ao processo de criação, as imagens que fazem parte da obra foram captadas no fim dessa experiência com exames médicos, que durou oito meses. A construção do vídeo/performance *Além da minha cabeça, Au-delà de ma tête*, constituiu na captação das imagens oriundas de uma performance em que passávamos algumas horas diante da câmara, sentada em uma cadeira giratória. Os pés impulsionavam o giro constante em uma rapidez moderada, sem precipitação, de forma cadenciada. Em raros momentos a câmara captou nosso olhar; predominava um girar constante de uma cabeça sempre abaixada, voltada para um mundo de sensações internas. Os braços estavam sempre em contato com as laterais do corpo, e em momentos intermitentes eles buscavam o mesmo ponto, a base do crânio posterior, e o pressionavam insistentemente. De tempos em tempos, o rosto levantava-se, procurando o olhar do outro, sorria de leve e mencionava algumas palavras (Figura 2).



Figura 2 - Vídeo 1 da videoinstalação *Além da minha cabeça*

As mãos moviam-se mecanicamente, buscando certo ponto do couro cabeludo, e acionavam algo que internamente produzia uma ardência ininterrupta, constante. Nesse processo, o fora se conectava com o dentro, e, em questões de segundos, certo torpor se irradiava de dentro, criando um estado de semiconsciência, um espaço de alteração em que não discerníamos o que se passava exatamente no exterior. O processo se repetia inúmeras vezes diante da mesma câmara fixa, impassível no alto de um tripé, cujo ângulo de visão somente captava a parte superior do nosso corpo, ombros e cabeça.

Outros elementos fizeram parte da construção do vídeo: uma série de imagens do interior do cérebro, provenientes de uma ressonância que fizemos em um laboratório do Departamento de Radiologia do Hospital Notre-Dame, na cidade de Montréal. Essa documentação medical, componente científico do processo, foi produzida logo após a execução dessas mensagens performáticas. Talvez uma consequência interna não vista pelo público, mas sentida por nós. O resultado da ressonância foi conhecido posteriormente: anomalia epiléptica temporal esquerda, disfunção. Tais imagens constituíam vestígios do que se processava em nível intracerebral; as imagens fotográficas compunham o vestígio daquilo que nós supúnhamos serem as crises. Esses conteúdos advindos de outras áreas de

conhecimento, exames médicos, foram aliados ao trabalho de vídeo, compondo a parte material da obra.

A videoinstalação é composta por dois vídeos e por mais de trezentos objetos em porcelana espalhados pela sala de exposição e trezentos dispostos na parede. A segunda performance consiste da manipulação de todos os objetos que compõem a videoinstalação, ou seja, uma mão movimentava as pequenas cabeças em porcelana. Um dispositivo foi inserido no alto de cada cabeça, trazendo um código de barras.

O espectador perambula em meio aos objetos em porcelana dispersos pela sala de exposição. A sala possui forma retangular e liga-se a outra, em sentido perpendicular. Os dois vídeos permitem a criação de dois espaços virtuais, nos quais é possível a realização das duas performances. As imagens são sobrepostas e se relacionam com outros elementos, como os exames médicos (fotos fixas) da parte interna do cérebro. Cada vídeo relaciona-se com elementos, sobreposições e construções de planos rápidos e lentos. O espectador possui a oportunidade de andar e perceber todos os elementos constitutivos do trabalho.

A obra fala desses jogos de influências a que estamos sujeitos em nossas vidas. Novamente é recorrente o conceito de psicosfere de Ian Stevenson: veículo intermediário que não somente traz nossas características, nossa memória, num processo de migração de um corpo para outro, mas também algo que vibra, funciona dentro de nós. Possui um funcionamento que está atrelado ao que vibramos com nossos sentimentos. Possui um poder de comunicação que ainda não conhecemos na sua totalidade, mas sabemos de sua existência⁴. É o contexto da Biologia que é acionado para nos ajudar a compreender o que se passa interiormente do nosso corpo.

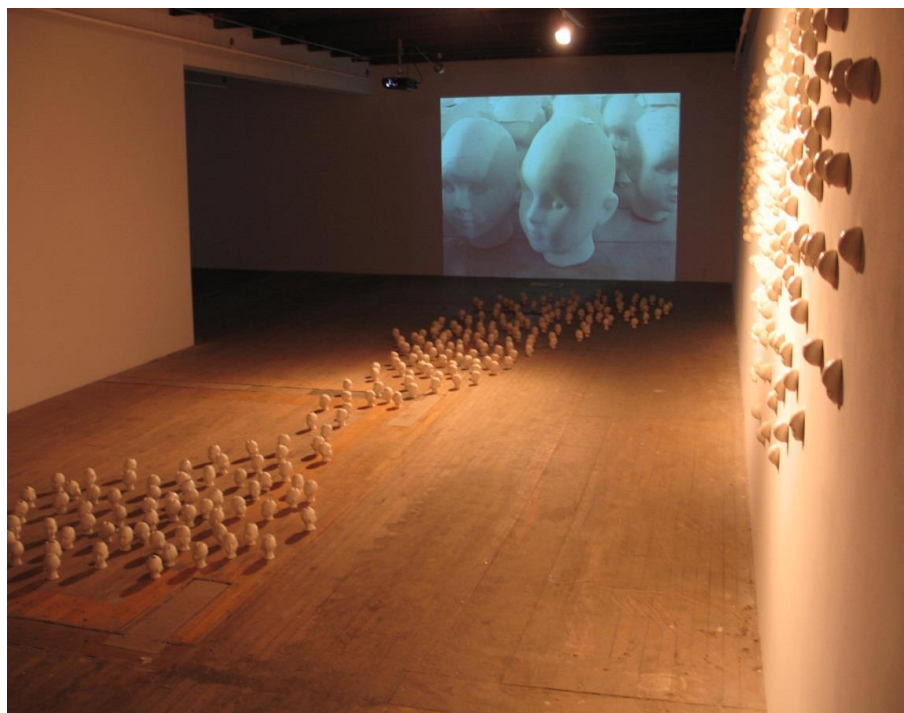


Figura 3 - Parte da videoinstalação *Além da minha cabeça*

A performance surge aqui como uma escultura, a artista joga consigo mesma. Torna-se um dado, junto com as imagens de um mundo interior cerebral. As imagens internas e externas são provenientes das suas imagens, das imagens dos exames, do que foi provocado pelas próprias mãos. Os objetos seguem o mesmo caminho, são numerados pelos códigos de barra, são identificados assim. A performance alia-se ao vídeo e à escultura. A escultura está presente em todo o espaço de *Além da minha cabeça*. Forma-se uma videoinstalação que apresenta uma interdependência entre artista e obra.

Conclusão

O conceito de sobrevivência emerge e transborda em meio a outros conteúdos. Alguns desses conteúdos são oriundos de campos considerados não artísticos, são contrabandeados. O contexto de sobrevivência é desenvolvido, inicialmente, unindo-se aos estudos da Filosofia, ligada à fotografia, ao vídeo e, agora, à Biologia. Estudamos o conceito via Biologia, com pesquisas que estão acompanhando crianças, com dados coletados e estabelecendo relações entre vidas passadas e atuais, por meio de marcas e cicatrizes. Ou seja, resquícios que chegam até o presente somente por meio de vestígios corporais, contexto da Biologia.

A Biologia nos ajuda a compreender as experiências de performances produzidas para a realização da obra *Além da minha cabeça*. Nela, vida e obra, exames laboratoriais e processo artístico se unem para discutir assuntos outros que falam de nossas vibrações como seres humanos, de nossos problemas físicos e como tudo isso pode se relacionar: vibração (ações internas do corpo), corpo físico e arte. Com essas experiências e as que foram realizadas pelo professor Stevenson, vamos percebendo também que somos seres que migram e vibram segundo nossas ações. São essas características que estabelecem uma realidade.

E o que a arte tem com tudo isso? Ela é a grande operadora de toda essa realidade, recebe em seu campo todas as contingências científicas e opera lugares poéticos. O caldeirão do processo artístico assume nesse momento a vida como arte, e mistura tudo em diversos momentos. Observando o encaminhar do fazer vamos conhecendo passo a passo de um momento importante do que é a obra.

Assim, passamos a falar de conteúdos contrabandeados e outros ainda desconhecidos, mas de uma forma diferente. Eles existem na obra, repercutem nas atitudes, nas escolhas. O que esses conteúdos ganham? O que a obra ganha? Arte é comunicação, é transmissão. Uma trama de conteúdos (ecossistemas) se realiza visual, poética e discursivamente. Os conteúdos chegam até nós e continuam sua jornada. A obra se enriquece. Nesse processo, acreditamos que todos ganham.

NOTAS

¹Ian Stevenson é professor em Psiquiatria, titular da cadeira Calson e diretor do Departamento de Estudos da Personalidade no Centro de Ciências da Saúde na Universidade da Virgínia. Publicou nove livros sobre as suas pesquisas, que vem desenvolvendo desde 1966.

²No ano de 1944, após sofrer o acidente aéreo, Joseph Beuys ficou inconsciente durante vários dias. Foi ajudado por tribos nômades de tártaros, que utilizaram um procedimento medicinal com o uso de gordura e feltro.

³Atividades positivas são ações que podemos fazer constantemente e que elevam nossas vibrações internas (corpo físico e psicofore). Fazem-nos bem, equilibram e dão-nos forças. Entre elas, podemos citar as atividades comunitárias, religiosas, caritativas, beneficentes etc. Não há interesse monetário.

⁴O processo inverso, realizado após o término das experiências, foi árduo e difícil. As vibrações são difíceis de ser aumentadas rapidamente. Atualmente, continuamos com nossas atividades positivas e com acompanhamento médico. No Brasil, foi constatada somente uma disfunção, e não um caso de epilepsia. Finalizamos nossas experiências.

REFERÊNCIAS

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

-
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma Gallimard, Seuil, 1980.
- DIDI-Huberman, Georges. *L'empreinte*. France: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DUBOIS, Philippe. *L'art est-il (devenu) photographique*. In : *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1994.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Atelier Editorial, 2001.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas Cultures, 1994.
- PALMADE, Guy. *De l'interdisciplinarité en général dans interdisciplinarité et idéologies*. Paris: Éditions Anthropos, 1977.
- PARFAIT, Françoise. *Vidéo, un art contemporain*. France: Éditions du Regard, 2001.
- PETRAGLIA, Izabel. *Edgar Morin: Complexidade, transdisciplinaridade e incerteza*. Uninov.br, 1-9. Disponível:<
http://www4.uninove.br/grupec/EdgarMorin_Complexidade.htm>. Acesso em :24/12/2011
- REI, Sandra. Da prática á teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. In: *Metodologia da pesquisa em arte*. Porto Alegre: UFRS, 1996.
- REITHMANN, Max. *Joseph Beuys. Par la présent, je n'appartiens plus à art*. Paris: L'Arche, 1988.
- SONTAG, Susan. *Sur la photographie*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- STEVENSON, Ian. *Réincarnation et Biologie*. Paris : Éditions Dervy, 1997.
- TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Paris: Flammarion, 1999.

Anahy Jorge

Graduação em Artes Visuais, UFG, 1990; Mestrado em Comunicação, ECA-USP, 1994-1997; Doutorado em estudos e práticas das artes, UQAM, Canadá, 2004-2011. Exposições: Prima Obra, 1999; MAC, Goiânia, 2003; MAC, São Paulo, 2004; Itaú Cultural, 2004; ANPAP, 2005, 2009; Cdex, UQAM, Canadá, 2006, 2007 e 2009; Art Mûr, Canadá, 2008; FAV/UFG, Goiânia, 2009; MAC, MAC-GO, 2011. Foi Bolsista da CAPES (2004-2008) e Coordenadora de Artes Visuais da FAV/UFG de 2010 a 2013.