

A arte e a memória do corpo

Mário Furtado Fontanive | UFRGS

Possui graduação em Arquitetura e doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS. Professor adjunto no curso de Design da UFRGS, ministra as disciplinas de Teoria e História do Design I e II, Semiótica e Práticas Integradas de Criação. Tem experiência em produção de computação gráfica, com trabalhos para cinema, televisão e desenvolvimento de interfaces interativas. É também fotógrafo e coordenador do Laboratório da Imagem na Arquitetura da UFRGS.

Resumo. Neste texto, parto do princípio de que o homem se constrói em diálogo com o mundo e que grande parte desse diálogo se traduz em esquemas de ação socialmente compartilhados. Estes esquemas interferem com as disposições do corpo para o desenvolvimento das atenções, das percepções. Considero que a arte pode marcar o seu lugar por um contraste que pode estabelecer com estes esquemas de ação e então iluminar o que desaparece na vida cotidiana. Considero que parte da arte atual tem como um de seus motivos orientadores apresentar como é estabelecida essa construção do sensível na sociedade e expor esquemas de ação escondidos pela repetição diária.

Palavras-chave. a estrutura das ações, arte e trabalho, técnica, percepção.

The art and the memory of the body

Abstract. In this text, I start from the principle that man builds himself in a dialogue with the world, much of this dialogue is translated into schemes of action that are socially shared. These schemes interfere with the body disposition to alter the development of attention and perception. I consider that art may have its place by the contrast it may establish with these schemes of action and shed light on what vanishes in everyday life. I consider that part of the current art has as one of its guiding motives to present how this construction of the sensitive is established in society and expose schemes of action hidden by everyday repetition.

Keywords. the structure of the actions, art and work, technique, perception.



A estrutura das ações

No livro *As Regras da Arte*, Pierre Bourdieu (1996) ressalta que o reconhecimento no campo da arte é regido por forças sociais que permanecem inconscientes, mas que, segundo ele, teríamos a possibilidade de trazer à luz em sua “fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser” (BOURDIEU, 1996, p. 15). Podemos considerar que a arte atual tem como um dos seus motivos condutores desvelar como se dá essa construção do sensível na sociedade, buscando apresentar os fundamentos da circulação dos gestos, da instituição dos gêneros de ação e da atenção no espaço comum.

As relações entre o sujeito, as técnicas e o mundo não são diretas, se manifestam em gêneros de ações disponíveis, aos quais o sujeito deve assumir para entrar em intercâmbio com as atividades sociais. Trata-se de um estoque de práticas, protótipos de maneiras de agir ou de não agir. Essas práticas conservam a memória transpessoal de um meio social, guardam os subentendidos que regulam as relações com os objetos e entre as pessoas, constituindo-se em tradições adquiridas que na maioria das vezes se conservam sob o invólucro das técnicas.

No texto denominado *As Máquinas Falantes*, Maria Rita Kehl (2009, p. 152) escreve sobre um encontro no qual um morador de rua lhe perguntou as horas:

Mas existe outra razão para que alguém que não tem hora marcada para nada na vida queira saber que horas são. É a necessidade de se inserir numa das modalidades predominantes de organização dos corpos, nas sociedades industriais. Ao se informar sobre as horas o mendigo está tentando se manter dentro da mesma temporalidade que me organiza, que organiza os corpos de todos vocês: no caso, a temporalidade ritmada, demarcada e veloz das sociedades industriais.

Uma coletividade partilha hábitos. O indivíduo é inserido no grupo na medida em que suas ações podem ser lidas e compartilhadas pelos outros integrantes. Ao nascer, o ser humano passa a ocupar um lugar em uma comunidade que já tem esquemas determinados nas suas formas de ação.

Já foi bem estabelecida a existência de *neurônios-espelho*. Sabe-se que eles podem levar nossa mente a simular a ação de outra pessoa. A imagem unificada do corpo do outro agindo, possibilita-nos ter uma referência para as ações no nosso próprio corpo. No livro *Luta por reconhecimento*, Axel Honneth (2003) toma por base Hegel e diz que ele admirava o fato de, nas antigas cidades-estado, “os membros da comunidade poderem reconhecer nos costumes praticados em público uma expressão intersubjetiva de sua respectiva particularidade” (HONNETH, 2003, p. 41).



No texto denominado *O gesto é transmissível?* Yves Clot diz que “A imitação é, em primeiro lugar, uma ação do sujeito sobre si mesmo [...] o modelo se converte em meio de sua ação sobre o mundo” (CLOT, 2010, p. 155). Para Clot, o aprendiz que pode submeter o gesto a diferentes maneiras de fazer, pode também, pelo jogo de contrastes e comparações, iluminar esse mesmo gesto. “Um gesto se libera do gesto dos outros, não por sua negação, mas pela via do seu aperfeiçoamento” (CLOT, 2010, p. 156). Aprender um gesto é alterá-lo continuamente em função dos contextos que ele atravessa e das interações que provoca.

Podemos ter internalizado um outro generalizado que serve de referência para normas sociais de ação. Esse outro seria formado por modalidades de conduta de uma existência geral que uma comunidade pode compartilhar. Os homens tendem a imitar atos bem-sucedidos. Dentro de uma sociedade, os indivíduos tomam de empréstimo os movimentos que compõem os atos eficazes que observam nos outros, deixando-se contaminar por formas de ação já constituídas e por crenças e afetos estabelecidos.

Além disso, Clot (2010, p. 18) fala do caráter modular e hierárquico da habilidade. Segundo ele, as habilidades são elaboradas por incorporação de unidades de ação previamente adquiridas em uma unidade mais ampla que, por sua vez, torna-se também, posteriormente, uma parte de outra unidade superior. Uma perspectiva mais ampla, com um objetivo mais abrangente, assume o controle dos atos que formam o novo módulo. Com uma perspectiva mais ampla, é plausível pensar que aumenta o poder de irradiação da atividade.

Gêneros de trabalho são formas de conservação e transmissão da história social de meios de agir. Para Clot, o gênero “opera a partir de uma lógica interna e de encadeamentos, cuja execução vai poupar inúmeros esforços a quem os põe em prática para ingressar no real” (CLOT, 2010, p. 91). As normas do gênero dirigem o comportamento fazendo ao mesmo tempo coerções e liberando o sujeito dos passos em falso da ação. Pelo gênero, cada sujeito pode prever – pelo menos parcialmente – o resultado de sua ação. O gênero de trabalho torna hábil.

Essas estruturas da ação tornam tácitas as pequenas ações formadoras das ações finais. Muitas técnicas são incorporações de hábitos que desapareceram de nossa atenção consciente. Podemos considerar que as técnicas têm a capacidade de conformar subliminarmente muitas das leituras que fazemos do mundo. O neurocientista Eric Kandel (2009, p. 152) afirma:

Embora as experiências modifiquem nossas habilidades perceptuais e motoras, elas



são virtualmente inacessíveis à recordação consciente. Por exemplo, uma vez que a pessoa aprenda a andar de bicicleta, ela simplesmente o faz... Na verdade, a repetição constante pode transformar a memória explícita em memória implícita. Aprender a andar de bicicleta, de início, envolve nossa atenção consciente em relação ao nosso corpo e à bicicleta, mas acaba por tornar-se uma atividade motora e inconsciente [...] As lembranças inconscientes são em geral inacessíveis à consciência, mas, ainda assim, exercem efeitos poderosos no comportamento.

Com o hábito, a nossa atenção adquire foco. Se um barulho é repetido diversas vezes sem que nada aconteça, aprendemos que o estímulo pode ser ignorado com segurança. Assim também nos acostumamos com o barulho do relógio, com os nossos próprios batimentos cardíacos e com muitos outros estímulos que nos chegam constantemente. Da mesma forma aprendemos a discriminar e ficar mais atentos aos fenômenos associados ao prazer, à alimentação e às outras manifestações ligadas às nossas necessidades. A habituação é essencial à organização da percepção. A observação de coisas que nos interessam pode ser reforçada e a de coisas desnecessárias pode ser inibida. As técnicas trazem embutidos os caminhos para as acomodações do corpo. Acomodações essas que conformam a nossa percepção e, conseqüentemente, a nossa memória.

A ruptura da arte

A partir dessa consideração, podemos pensar a posição da arte. É lícito supor que a arte pode ter como base de referência as operações que têm um papel significativo de ação. Para pensarmos as ações da arte é conveniente adotar uma estrutura de referência que permita o cotejo com as ações habituais. O artista, por sua ação no objeto da arte, pode olhar a partir de constrangimentos mecânicos, a partir de ritmos reguladores, a partir de códigos acertados por hábitos cotidianos sobre os quais a sociedade se estrutura e que é a matéria com a qual ele pode confrontar a composição de suas ações.

Quanto mais o fazer é fruto de um encontro livre entre o artista e o objeto, mais contraste pode ter com a fatalidade do trabalho normatizado, e esse contraste se intensifica ou enfraquece conforme a época. Existem épocas em que uma maior plasticidade das ações nos meios de trabalho permite tolerar infrações à norma habitual e instituir novas normas em novas situações. Em uma época assim, o artista pode perceber semelhanças do seu trabalho com muitas outras atividades sociais. Nas primeiras sociedades, onde as normas sociais de conduta eram, provavelmente, muito menos rígidas, é possível supor que não houvesse uma separação muito definida entre o trabalho da arte e as outras atividades.



Paul Valéry considera que, em princípio, é difícil distinguir entre o fazer da arte e outro fazer qualquer. Sobre isso, ele escreveu: “Em todos os lares do espírito, há fogo e cinzas, a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas” (VALÉRY, 1991, p. 189). Mesmo assim, no âmbito da arte, pressupomos que os gestos são pensados fora do hábito, sem que desapareçam da atenção consciente. Ao falar sobre a consciência do fazer em arte, Baxandall (2006, p. 112) escreveu:

A pincelada que vemos na tela ao mesmo tempo nos permite supor que a intenção foi aceita, ou teve de ser aceita. Mesmo no caso extremo de uma mancha acidental e, decerto, no caso de uma mancha deliberadamente acidental, se o pintor deixou lá é porque achou que ficava bem. Para que um acidente seja produto do acaso, deve haver critérios sobre o que é um acaso, e isso já é uma intenção.

Por essa observação, é possível ver que em arte não importa tanto o domínio correto que os instrumentos indicam. A habilidade que o artista desenvolve não precisa seguir a mesma regra do trabalho regulado em que as ações preservam uma hierarquia e, a cada estágio da habilidade, o trabalho obtém um alcance maior. O artista pode trabalhar atento à maneira como as intenções se formam, ou sobre o modo como uma intenção gera outra.

André Leroi-Gourhan diz que uma das formas de demarcação da arte é estabelecer rupturas no equilíbrio rítmico. Para ele, o rito define o campo da performance e alterações nas ações anunciam a sua fronteira. Ele escreve:

Nos rituais excepcionais, nas revelações estáticas, nas práticas de possessão, no decurso dos quais os sujeitos se entregam a danças ou a manifestações sonoras carregadas de um elevado potencial sobrenatural, uma das soluções adotadas consiste em colocar o ator fora do seu ciclo rítmico cotidiano [...] (LEROI-GOURHAN, 1990, p. 88)

Penso que Marshall McLuhan também considera que a demarcação da arte pode se dar por diferenças operatórias na medida em que afirma que toda nova tecnologia transforma a predecessora em uma forma de arte:

Quando o escrever era novo, Platão transformou o velho diálogo oral em forma artística. “A visão do mundo elisabetano” era uma visão da Idade Média. E a Idade Industrial transformou a Renascença numa forma de arte, como se vê na obra de Jacob Burckhardt. Em troca, Siegfried Giedion, na era da eletricidade, ensinou-nos como encarar o processo total da mecanização como um processo artístico. (MCLUHAN, 1964, p. 11)

McLuhan (1964) propôs que as artes podem ser “antiambientes” ou “contra-ambientes” os quais podem nos oferecer meios para perceber o próprio ambiente.



A arte, para preparar a dissonância que pretende apresentar frente ao olhar cotidiano, deve partir da rede de atenções da qual está interessada em se destacar. A própria diferença só é possível de ser percebida se encontramos ao menos um ponto de semelhança com aquilo de que se distingue o diferente.

Espera-se que a arte demarque uma linha que a separe do que possa dizer respeito a um trabalho regulado. É possível afirmar que desde sempre a arte se colocou fora do circuito das operações cotidianas que regem as comunidades, estando sempre ligada a lugares e tempos apartados da assiduidade dos gestos. Aí residia sua força, e, nesse contraste, era colocada a capacidade de estranhamento e crítica. Mas a arte, simultaneamente, sempre guardou uma relação de referência com o trabalho regulado. Enquanto no trabalho regulado encontramos fins específicos, na produção artística subsiste uma tendência para a emancipação desses mesmos fins.

A arte é um procedimento suscetível de tornar a experiência já realizada disponível para experiências a fazer. A eficiência do trabalho de arte não está necessariamente ligada ao caráter modular e hierárquico da habilidade, podendo se instituir ao subverter a hierarquia da estrutura dos gestos cotidianos. Ali não interessa se o artista percebe os objetos corretamente, o que importa é que a representação desses objetos se sustente minimamente diante da prova do corpo e da prova do código – as provas da realidade que nos interessam. Podemos pensar que em alguns artistas nenhum nível de ação se torna tácito, nenhum desaparece da sua atenção. O artista busca se ater simultaneamente ao conceito do trabalho e ao modo como seu corpo reage às respostas da matéria.

Penso que uma das atividades do artista é o exercício de reelaboração da memória corporal esquecida na estrutura hierarquizada dos gestos apresentados nas atividades cotidianas. O artista pode embaralhar esta hierarquia cotidiana, trazer os gestos hierarquicamente mais basais ao jogo consciente. Neste trabalho de anamnese dos gestos a arte está praticamente sozinha.

Char Davies

Podemos apresentar como exemplo desta condição a artista Char Davies – Charlotte Adèle Davies¹ –, uma artista canadense formada em 1978, pela Universidade de Victoria, no Canadá.

Em 1985, Davies integrou-se a uma empresa dedicada à criação de *softwares* gráficos, ajudando a desenvolver um dos mais importantes *softwares* de



modelagem e animação tridimensional já criados – o *Softimage*. Davies foi vice-presidente de pesquisa visual. *Softimage* foi utilizado na produção de muitos filmes de sucesso tais como: *Jurassic Park*, *300*, *Sin City*, *Transformers*, entre outros.

Paralelamente a essa atividade, Char Davies continuou desenvolvendo seu trabalho como artista plástica. Pelos relatos sobre as pinturas iniciais dos anos oitenta, podemos notar que a preocupação com a percepção espacial sempre foi uma constante nas suas obras. Sobre a pintura *The Cookhouse*, de 1981, a artista disse: “O tema desta pintura não era o refeitório do acampamento de lenhadores, mas o chão e o espaço ambíguo além da sua superfície. Eu tinha começado a prestar atenção em como eu realmente via”².

Por seus escritos e em uma conversa que tive com Char Davies, a artista identifica um acontecimento decisivo para o desenvolvimento de seus trabalhos. Esse fato foi um mergulho nas Bahamas, em 1992. Com o intuito de observar tubarões, Davies e um grupo de amigos mergulharam em um local onde o mar apresenta grande profundidade. Sobre este episódio, a artista relata que, pela primeira vez, teve um senso puro do espaço em um lugar onde não se podia ver um limite definido – ela estava cercada por uma grande massa de água azul:

Eu estava mergulhando sobre um abismo azul nas Bahamas, flutuando entre camadas frias de algas entrelaçadas como teias de aranha brancas e camadas quentes de nuvens ocre. Eu perdi toda a noção de onde eu estava, se eu estava dentro de um sonho ou de uma alucinação: não havia nada familiar, a experiência foi completamente diferente das minhas referências terrestres, e me encheu de euforia e admiração. (DAVIES, 2003)

Desde então, a reprodução desta experiência foi uma das metas estabelecidas por Char Davies para os seus trabalhos. Perguntada sobre qual seria a relação da imersão virtual com essa experiência na natureza, ela afirmou que a sua intenção não é a da interação no sentido de que o espectador altere a obra de acordo com o que a sua subjetividade demandar, mas que ele próprio seja afetado no seu modo de receber o ambiente. Essa posição mostra uma noção de virtualidade que não está necessariamente ligada à tecnologia. A artista busca desestabilizar uma forma habitual de percepção e, podemos dizer também, de ação, para apresentar outras leituras possíveis do mundo.

Quando Davies fala do trabalho chamado *Osmose*, diz que a intenção ali era discorrer sobre a nossa relação com a natureza no seu sentido mais primário. Provavelmente esteja se referindo à experiência do mergulho, ligada a um estado que não percebe limites. A partir desse estado, os movimentos, os cheiros, as



texturas, os sons e a temperatura podem ser sentidos como um todo.

O que Char Davies busca no seu trabalho não é a representação do abismo por ela visitado no mar, mas sim a representação da experiência de alteração da percepção em função da desestabilização dos esquemas de ação. Davies tenta trazer à consciência a capacidade de realização de outras leituras – algo possibilitado pela mudança na hierarquia das ações.

Entre 1995 e 2001, mais de 20.000 pessoas (aproximadamente 35 mil, a partir de novembro de 2007) foram individualmente imersas em ambientes virtuais criados por Char Davies. O primeiro trabalho chamava-se *Osmose*, e o segundo *Ephémère*.

Assim como é necessário fazer uso de um equipamento próprio para mergulhar no mar, para a imersão em *Osmose* é preciso utilizar um equipamento também específico: um colete fixado ao tórax, fones de ouvido e um visor estereoscópico que possibilita um amplo campo de visão. O colete que serve de interface monitora a respiração e o equilíbrio através de sensores de captura de movimento. Um canal para o sensor de respiração registra a expansão e contração do peito do participante; outros sensores localizados verticalmente ao longo do colete registram o equilíbrio da coluna vertebral, como ela se inclina para a frente, para trás ou para os lados. Esses sensores também podem medir as mudanças na altura em virtude da flexão dos joelhos.

O tempo médio de imersão foi estabelecido em quinze minutos. Somos integrados ao mundo virtual por meio da visão, da audição e do tato. O interessante é que as mãos são excluídas de participação, o que problematiza a relação do participante como controlador da ação.

Segundo Davies (2013), a tecnologia permite filtrar certos aspectos da experiência vivida. Ao transformar a respiração num gesto atuante no trânsito pelo mundo virtual, a artista traz à consciência um movimento corporal comumente esquecido.

A recuperação da consciência do corpo por Davies começa tornando a respiração presente na relação com o ambiente. Em *Osmose*, a respiração torna-se o fator desencadeante capaz de determinar a abertura para um nível de percepção que leva em conta movimentos corporais mais primários, distantes das formas de controle normalmente consideradas para a construção de um ambiente virtual.



Num texto sobre o trabalho *Osmose*, Davies (2002) escreveu:

Esta dependência da respiração e do equilíbrio visa reafirmar o papel do corpo físico vivente na imersão no espaço virtual como terreno de uma experiência subjetiva. Visa também atuar mais como um canal de comunhão do que como um instrumento de controle, assim como na meditação a prática de atentar à respiração e de estar centrado no próprio equilíbrio abre uma forma profunda de se relacionar com o mundo.

Em um texto sobre esse trabalho, Gianna Maria Gatti (2013, p. 5) escreveu que a ausência das mãos e a sensação de que o movimento no espaço está vinculado à respiração faz com que o usuário entre em ressonância com o ambiente virtual concebido pela artista. O usuário presta atenção ao próprio corpo, ao seu ritmo básico, e isso se torna o fator desencadeante que determina a mudança de percepção em relação às imagens, aos espaços e aos sons do itinerário.

“Osmose” seria a passagem de um meio menos concentrado para um mais concentrado, uma troca entre concentrações num meio fluido. Podemos dizer que são passagens entre meios diferentes, misturas entre ordens. O trabalho de Char Davies propõe o convívio entre diversos atores, palavra, movimento, paisagem, ligados por ações corporais muito básicas. O convívio com a respiração não é normalmente consciente, está ligado aos mais elementares movimentos do corpo, sobre os quais erigimos outras camadas de movimentos cada vez mais determinados pela nossa atenção.

O que a artista relata é que, com a respiração interferindo na ação, temos uma sensação de flutuação no espaço. Em um escrito sobre *Osmose*, Davies (2003) afirmou:

A respiração é uma potente ferramenta para superar o dualismo. Fisiologicamente, a respiração fica no limiar entre o êxtase e o visceral, o voluntário e o involuntário [...] o dentro e o fora, o eu e o outro são relativizados, fica-se permeável cada vez que se toma uma respiração. O ar está constantemente transgredindo limites, sustentando a vida através da interligação.

Além dessa atenção à respiração, todos os objetos no trabalho são um pouco transparentes. A artista estabeleceu essa condição com o propósito de apresentar a noção de integração e criar uma ambiguidade espacial. Na entrevista que fiz, a artista disse considerar que a semitransparência cria uma ambiguidade espacial, o que leva o espectador a ficar mais atento.

Segundo a artista, essa transparência – combinada com a percepção da respiração – dispara um estado mental diferente em quem está imerso no trabalho.



O espectador experimenta a sensação de falta de gravidade e de que os objetos não são mais sólidos. A artista chama essa condição de um estado de alta percepção, um estado alterado da percepção em que o espectador fica mais atento à sua própria corporeidade como pura existência.

Na obra de arte, os conceitos podem se confrontar com a instabilidade das condições da experiência. Uma parcela considerável da arte contemporânea busca a apresentação dessa precariedade do trabalho com o corpo.

Considerações finais

Na coreografia de Vaslav Nijinski para o ballet *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky, apresentado em 1913 em Paris, sob uma música que lembra o ritmo de uma máquina, o corpo de uma dançarina treme, cai, perde o controle, apresenta contrações involuntárias. O público da época recebeu com violência essa apresentação do descontrole do corpo.

A aparição dessa face do humano, de movimentos que subjazem invisíveis sob camadas de convenções, traz a identificação com o que não pode ser classificado e controlado, e isso, em grande parte das vezes, provoca uma reação de negação e de violência.

A racionalidade está ligada a processos de afastamento de incertezas. Nietzsche propôs que um dos maiores prazeres da humanidade era aplacar, eliminar um mal, um perigo que rondava as pequenas comunidades primevas. A natureza, com todas as suas ameaças, fez com que o homem desenvolvesse essa forma de pensar, ligando a razão ao cerceamento do que não pode ser controlado. Com o tempo, os homens passaram a afastar tudo o que lembrava essa condição, tudo aquilo que podia desestabilizar o que tinham conseguido alcançar, inclusive seus próprios impulsos corporais.

Desde o começo do século XX a arte passou a analisar com mais intensidade os movimentos do entrelaçamento entre as posições do artista e a técnica. Podemos citar como exemplo o trabalho de Duchamp, com suas “paragens padrão”, que tornou o acaso um objeto. Dessa forma, o encontro que o artista tinha com o imprevisto foi congelado e pode ser elaborado no tempo.

Em um artigo de Margot Pavan (1993, p. 6), ela cita uma entrevista televisiva feita com Duchamp por James Johnson Sweeney na qual ele pergunta “se o seu objetivo ao contradizer-se era tentar evitar repetir a si próprio”. Duchamp



respondeu que o perigo que ele tentava evitar era “se autoconduzir a uma forma de gosto”. O gosto, segundo esclareceu a seguir, é um hábito, a repetição de algo aceito por longo tempo.

O corpo é uma margem instável, simultaneamente sujeito e objeto, linguagem e silêncio, memória e matéria. Esse lugar, pleno de significâncias sucessivas sobrepostas, mergulha suas raízes numa zona que escapa às fórmulas conceituais e da qual se pode apenas pressentir uma existência secreta. O corpo carrega sempre uma questão sobre os começos – ou recomeços da linguagem. O contato corporal é sempre efêmero. Corpos são objetos transicionais, são matéria percorrida por ritmos de sangue, de ar. Origem dos signos, as distinções dos sentidos já são pensamento. O corpo lê suas descontinuidades, seus sobressaltos na duração em que está imerso. O corpo guarda procedimentos que à sua revelia agem sobre o sujeito. Nas suas interlocuções, o corpo pode fazer leituras do que não está ainda codificado.

O artista é um sujeito capaz de ter sua percepção alterada pelo que não está previsto. A sua atividade, o fazer artístico, talvez não seja a única a possibilitar essa condição, mas somente nela, quem sabe, essa condição permaneça sendo o centro gerador de planos de ação.

Uma forma de demarcação do campo da arte se dá pelo contraste que mantém com os esquemas de ação das sociedades, que atuam pela incorporação de unidades de ação previamente adquiridas em unidades mais amplas. Na arte, podemos considerar que as ações na sua atividade dialógica se preparam para suportar ou apreender a imprevisibilidade do real diante dos quais elas devem se determinar. A arte tem por característica fugir da automatização do gesto. Protossignificações e protoações, entrelaçadas, formam a textura das ações e, normalmente, não vemos necessidade de nos ocuparmos com esses elementos, com essa tarefa tão custosa e contrária às estruturas das atividades diárias. Mas o artista, graças ao interesse por ampliar sua liberdade, mediante a atividade reflexiva sobre todo gesto, sobre todo processo de formação de suas atividades, procura a oportunidade onde se oferece a livre vontade.

¹ Char Davies nasceu em 1954, em Toronto, Ontário, Canadá. É Ph.D. em filosofia das artes de mídia da Universidade de Wales College (New Port, no País de Gales).

² Citação extraída de uma conversa que tive com a artista pelo Skype, em dezembro de 2012.



Referências

- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CLOT, Yves. *Trabalho e poder de agir*. Belo Horizonte: Fabrefactum, 2010.
- DAVIES, Char. *Osmose: Notes on Being in Immersive Virtual Space*. Disponível em: <http://www.immersence.com/publications/char/2002-CD-Digital_Creativity.html>. Acesso em: 04 fev. 2013.
- DAVIES, Char. *Landscape, Earth, Body, Being, Space, and Time in the Immersive Virtual Environments Osmose and Ephémère*. Disponível em: <<http://www.immersence.com/publications/char/2003-CD-Women-Art-Tech.html>>. Acesso em: 02 fev. 2013.
- GATTI, Gianna Maria. *From The Technological Herbarium (2) – Osmose by Char Davies*. Disponível em: <http://org.noemalab.eu/sections/ideas/ideas_articles/pdf/shapiro_excerpts_02.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2013.
- KANDEL, Eric R. *Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KEHL, Maria Rita. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo / organizador Aduino Novaes*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra, técnica e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. 70, 1990.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1964.
- PAVAN, Margot. Crônica: Duchamp tentava escapar do ‘gosto’ pela contradição. *Folha de São Paulo*, 16 de maio de 1993, caderno “Mais”.
- ROBERTSON, Barbara. *Computer Artist Char Davies*. Disponível em: <<http://www.immersence.com/publications/1994/1994-BRobertson.html>>. Acesso em: 01 fev 2013.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.

Artigo enviado em março de 2017. Aprovado em junho de 2017.

