
As tramas perceptivas do Zooprismas de Arthur Omar

Mariana Rodrigues Pimentel*

Este ensaio procura mostrar os procedimentos temporais que deram ensejo à disposição espacial dos trabalhos que compõem a exposição-obra *Zooprismas* do artista Arthur Omar. Procedimentos por meio dos quais nos é dado a ver e experimentar a gênese demiúrgica do processo perceptivo.

Arthur Omar, percepção, videoarte

Em grego, o termo *zoe* tem uma ressonância diferente de *bíos* (...) sua ressonância alcança a vida de todos os viventes. (...) *Zoe* é a vida considerada sem adscrição de qualquer característica e experimentada sem limitações. O que ressoa clara e seguramente em *zoe* é a 'não morte'(...) Esse tempo de existir deve ser tomado como um ser contínuo que se enquadra numa *bíos* enquanto este perdura (...) Na realidade, nós experimentamos *zoe*, a vida sem atributos, quer façamos ou não tal exercício. É a nossa experiência mais simples, íntima e autoevidente. *Zoe* vem a ser a primeira experiência. (...) É experimentada como sem fim, uma vida infinita.

— Carl Kerényi

A exposição *Zooprismas*¹ do artista multimídia Arthur Omar nos instalou no centro nervoso de sua obra: o tema da percepção, ou, mais precisamente, da experiência perceptiva enquanto processo cognitivo, gnosiológico. Mais do que o tema desta exposição, funcionou como trama por meio da qual o artista teceu um pensamento-percepção. Pensamento que dá a ver a potência temporal do processo perceptivo. Perceber é, aqui, modular, compor o objeto segundo disposições temporais que envolvem quantidade de movimento e qualidade de luz. Daí a

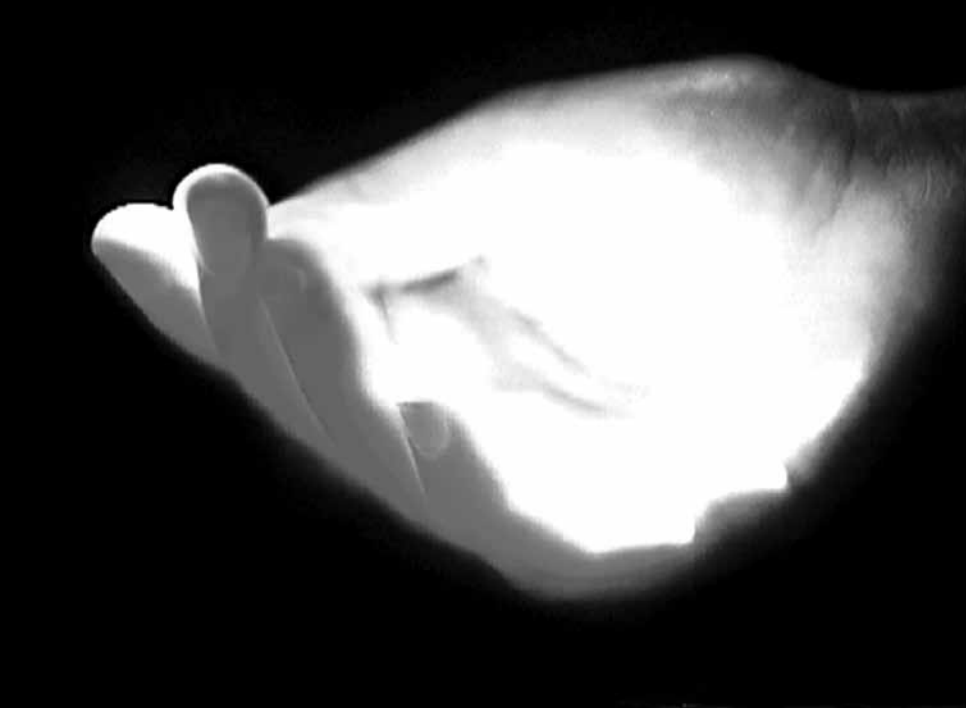
* Mariana Rodrigues Pimentel é professora de Estética e Teoria da Arte no Instituto de Artes da UERJ e professora de Fundamentos das Artes Audiovisuais em Produção Cultural UFF/PURO. Autora da tese *Fabulação: a memória do futuro*, publica ensaios sobre estética, cinema e artes visuais. E-mail: rpimentel.mariana@gmail.com

importância do uso de efeitos visuais tais como o *strobo*, a *flicagem*, o *flo*, a câmera lenta e a aceleração na produção dos trabalhos que compuseram esta exposição. Há uma relação de reciprocidade, de sintonia entre percepção e manipulação, entre o olhar e o manusear, fazendo da edição a principal operação da produção imagética do artista.

Na videoinstalação *Luz, lumière, light: a origem do cinema*, a manipulação da luz é apresentada como gesto inaugural do fazer cinema, o qual, segundo a lenda, já fora inventado há 10 mil anos. É que, aqui, o cinema não é entendido apenas como uma técnica específica que surge na virada do século XIX para o XX, mas como uma prática que se funda no e através do encontro entre o plano de luz (o amorfo) e o plano da arte (as mãos que conferem forma); encontro este que dá ensejo à imagem, ao corpo, ou ainda mais, que é a própria imagem tomando corpo, corporificando-se. O cinema desponta então como potência demiúrgica que incide sobre a matéria-luz.

Como pontua o crítico de arte Luiz Camillo Osório, “A transformação do cubo branco em câmera de luz, causada pela entrada em cena do audiovisual, implicou todo um novo universo de contaminações e multissensorialidades”. Se há, por um lado, uma espacialização da imagem em movimento, as videoinstalações articulam tempo (o filme exibido) e espaço (a disposição das telas no cubo); por outro, há uma temporalização da arte, a qual já não pode mais ser pensada somente a partir de critérios plásticos e espaciais. “A arte ganhou assim uma dimensão temporal que lhe era estranha”², conclui Camillo Osório.

É exatamente essa camada temporal que será explorada em *Zooprismas*, não apenas por tratar-se de uma exposição audiovisual, mas em função do artista estabelecer a disposição espacial dos trabalhos a partir de uma instância temporal. Composta por 14 obras, entre fotografias, vídeos e instalações, *Zooprismas* se estrutura a partir de uma narrativa, a narrativa do encontro entre a potência demiúrgica da arte e o plano de luz. Encontro trágico cujo combate é a própria imagem-corpo. A narrativa é construída na e pela relação entre as obras. Não há um texto ou uma narração que circunscreva o sentido da exposição. Aqui a narrativa não é engendrada pela língua, ela não é construída no plano da linguagem, mas no plano de luz. O que diz Deleuze sobre a narrativa cinematográfica cabe aqui: “A narração não passa de uma consequência das próprias imagens e de suas combinações, jamais sendo um dado”. Não é a narrativa que funda as imagens, mas as imagens nas relações que estabelecem entre si que engendram a narrativa. É a partir da relação corpo-mundo e não corpo-linguagem que ela se produz.



Luz Lumière Light. 2006. Detalhe da Instalação. Acervo do artista. Foto original de Arthur Omar. Foto de documentação por RBM

Os três andares são convertidos em três planos cosmogênicos: o primeiro andar em plano da luz, o segundo em plano do corpo e o terceiro em plano da arte; e a fachada transforma-se na mola condutora da narrativa, cujo elo já não é dado por continuidade ou por contiguidade, mas por impulsão, por propulsão, por pulsão.

O plano de luz - primeiro andar - é composto por quatro obras, *Zooprismas*, *Madona do Raio*, *La Vérité* e *Esferas em Fuga*; o plano do corpo – segundo andar - por sete, *Balada para os sete sinos*, *Bastilha*, *Kiss*, *Ballet n° 2*, *Pele Mecânica*, *Dionisiaca* e *Menina do brinco de Pérola*; já o terceiro – plano da arte – por duas, *O Porto* e *Luz, Lumière, Light: a origem do cinema*; enquanto que na fachada encontra-se a instalação gráfica *Mola Cósmica*.

Mas o que nos permite afirmar, para além da organização espacial da exposição, que estes andares correspondem aos respectivos planos propostos? Ou ainda, o que na composição de cada uma dessas obras possibilita situá-las em um plano específico? Como vamos procurar mostrar, há uma unidade temática que circunscreve cada um dos andares-plano. Se é possível dizer que o primeiro andar corresponde ao plano de luz, isso se deve ao fato de as quatro obras tematizarem a luz, seja como pura potência luminosa em *Zooprismas*, seja como

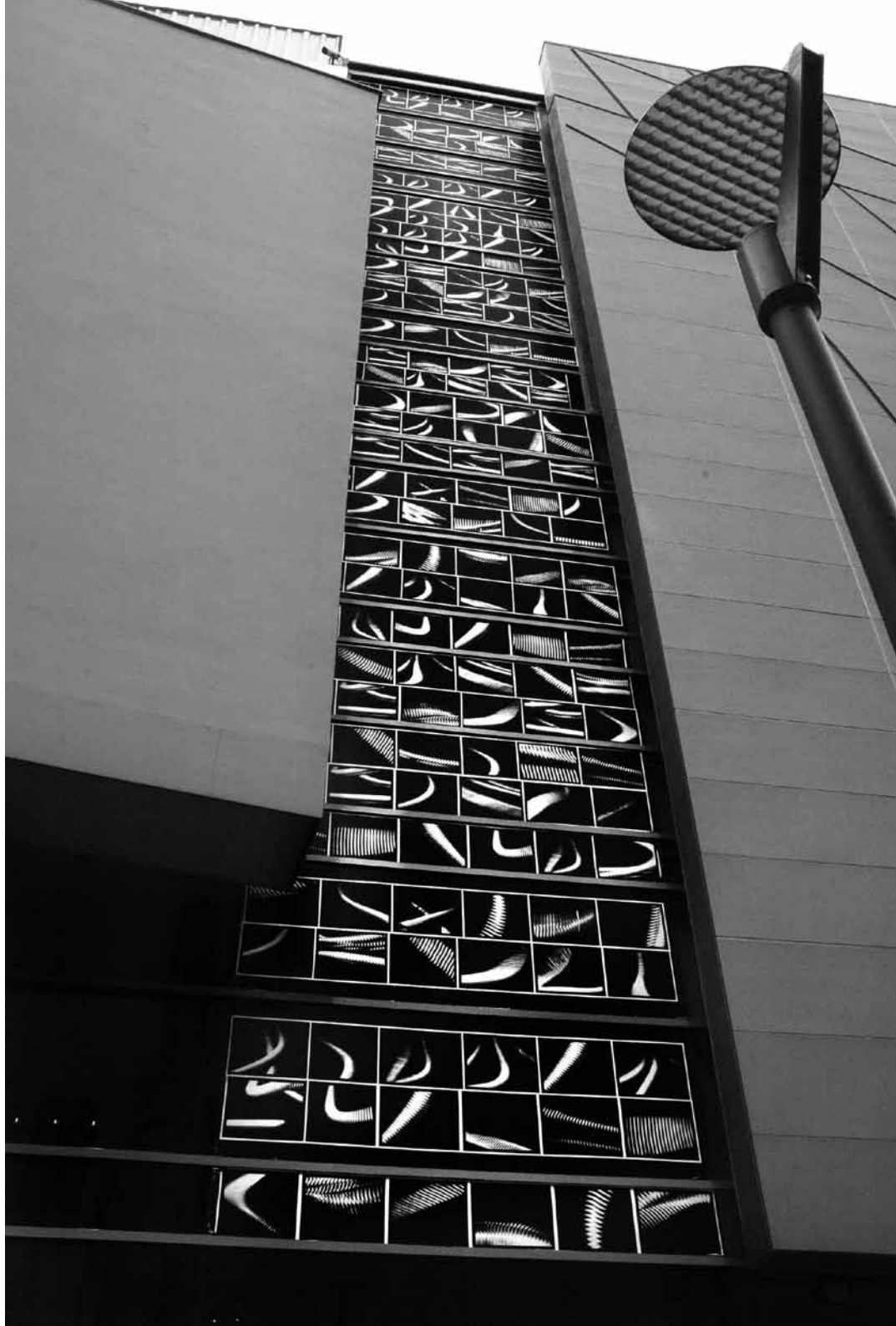
luz-matéria em *Madona do Raio* e em *La Vérité*, ou ainda como luz-movimento em *Esferas em Fuga*. Quanto ao segundo andar, o corpo é o objeto dos trabalhos que ali se encontram: corpo-gesto em *Ballet nº2*; corpo-raro em *Menina do brinco de pérolas*; corpo-cerimonial em *Dionisiaca*; corpo-**superfície** em *Pele Mecânica*; corpo-resíduo em *Bastilha*; corpo-erótico em *Kiss*. No entanto, ainda resta a fotoinstalação *Balada para os sete sinos*, que ocupa a parede externa do segundo andar, cujo tema não é o corpo, mas que funciona como anunciadora da nova dimensão, a luz tornando-se céu, encurvando-se, compondo um horizonte, um mundo possível. Já no terceiro, a arte como potência demiúrgica que cria mundos e o artista como realizador da potência são o tema de *Luz, lumière, light* e de *Porto*, respectivamente.

Ora, mas como é possível construir o espaço a partir do tempo? E como falar em narrativa se não há encadeamento de acontecimentos (mesmo que não lineares) ou desenvolvimento de uma ação, como no caso das performances? Como vou procurar mostrar, em *Zooprismas* o que está em jogo não é revelar o plano físico dos corpos e de suas misturas, mas a passagem deste ao plano virtual, incorporal das singularidades. Movimento dionisiaco que se constitui como processo simultâneo de destituição e constituição identitárias. Já não estamos mais na ordem de uma temporalidade cronológica nem crônica, mas serial. De fato, o que singulariza a construção do tempo como série é o seu caráter disjuntivo: o Tempo enquanto força, potência, como qualidade intrínseca do que se torna no tempo. Portanto, o que se narra é esse movimento incessante de criação e recriação do mundo. Instalar-se no tempo em sua forma pura, ou seja, um tempo não espacializado, significa adentrar o plano transcendental, ontogenético, plano do porvir.

Mas antes de adentrarmos a questão específica da relação entre narrativa e Tempo na obra em voga, proponho irmos ao encontro da filosofia bergsoniana e, mais especificamente, de sua teoria da percepção.

A metafísica bergsoniana tem como principal objetivo desfazer uma ilusão, qual seja, a de que o Tempo é a medida do movimento. Segundo Bergson, tal ilusão advém da crença na existência do espaço enquanto entidade vazia que seria preenchida pelos seres, pelas coisas que compõem a realidade. Desta forma, confunde-se a mudança com o deslocamento no espaço (movimento) e o Tempo com o tempo físico do deslocamento de um corpo de um ponto ao outro do espaço. Como explica o filósofo, a finalidade dos seres vivos (matéria orgânica) é

Mola C3smica. 2006. Vis3o geral da instala-
3o externa ao pr3dio da Oi Futuro. Raimundo
Bandeira de Mello. Acervo do artista. Foto de
documenta3o por RBM.



a sobrevivência. Para sobreviver, todavia, faz-se necessário o movimento, o qual, em última instância, constitui o meio pelo qual se domina a matéria. Desde os entes vivos mais inferiores até o homem, age-se para sobreviver. Portanto, não se trata de uma ação qualquer, mas da ação útil à vida. Nos seres vivos, o sistema sensório-motor foi montado para receber movimentos ao modo de percepções do mundo exterior, desenvolvê-los enquanto sensações (afecções) e devolvê-los sob a forma de reações físicas (ações). Entretanto, ao receber, desenvolver e devolver o movimento, o sistema sensório-motor opera uma divisão, assim como uma imobilização da realidade, criando a ilusão de um espaço fixo e imóvel no interior do qual as coisas e os corpos se movimentariam. Como mostra Bergson, a única entidade metafísica é o Tempo, a duração, enquanto fluxo contínuo e ininterrupto. O Tempo é o devir, matéria a partir da qual o mundo é engendrado. Portanto, se, por um lado, a espacialização do Tempo como substância física passível de divisão e medição é necessária à vida, pois garante a efetuação da ação; por outro, tal operação perde de vista a própria instância genética que é a condição de possibilidade da vida, o Tempo.

Como expusemos acima, é através do esquema sensório-motor que se dá a operação de espacialização do tempo. Espacialização esta que tem na percepção o seu principal instrumento, visto que, para que haja o desenvolvimento da sensação e a subsequente reação, é necessário que de antemão o objeto já tenha sido retirado, subtraído ao Tempo, ou seja, erradicado do fluxo contínuo que constitui a realidade. É neste sentido que Bergson pode afirmar que a percepção não acrescenta nada ao objeto; pelo contrário, é sempre um processo de subtração que envolve não somente a seleção de um objeto entre outros, mas principalmente, a seleção dentre as qualidades que compõem um dado objeto, as quais serão úteis à ação.

A metáfora utilizada por Bergson para tornar visível esta operação é muito instrutiva:

Se considerarmos um lugar qualquer do universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, e que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. Nossas "zonas de indeterminação" (os corpos) desempenhariam de certo modo o papel de tela.³

Na cosmogonia bergsoniana o universo é luz, fluxo luminoso, enquanto que o corpo é opacidade sobre a qual a luz incide e é capturada. Portanto, distintamente da proposta fenomenológica segundo a qual a percepção consciente iluminaria o objeto, para Bergson a percepção retém a luz, retenção através da qual a representação do objeto é forjada. A percepção seria como uma película opaca que filtraria a luz, retendo o fluxo luminoso e temporal num instantâneo.

Tempo é luz e luz é Tempo. O universo é um plano de imanência formado de Tempo-luz, de potência luminosa onde a única lei é o incessante fluxo das imagens-matéria-movimento, as quais batem e rebatem umas sobre as outras e em todas as suas faces. Para Bergson não há distinção entre matéria, imagem e movimento: “a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê”⁴.

A diferença encontra-se entre matéria e corpo: enquanto a primeira é pura exterioridade, o segundo é uma membrana sensível que se constitui a partir de uma dobra, de uma flexão da matéria luminosa sobre si, produzindo uma interioridade, um intervalo de tempo (a afecção). A luz desponta assim como substância a partir da qual o corpo é forjado; mas uma imagem especial, pois interioriza o Tempo: a luz deixa de ser uma superfície lisa para tornar-se uma superfície rugosa que cria zonas de percepção (os órgãos sensitivos).

Mas se a percepção se constitui como processo de enquadramento do tempo, de delimitação do ilimitado, e o espaço como produto deste processo, como falar de uma percepção e de um espaço forjados a partir do e no tempo? Diferentemente das outras espécies que compõem o mundo orgânico, o homem tem a condição de produzir novas imagens. Pois, se, por um lado, a inteligência enquanto instrumento da ação garante a conservação da espécie, por outro, ela permite ao ser humano tornar-se um criador. É que, ao produzir instrumentos de ação que ultrapassam os limites do corpo, a inteligência possibilita ao homem uma segunda dobra, uma dobra sobre si mesmo, ou seja, uma segunda temporalização que permite ao homem autoproduzir-se, criar a si mesmo como imagem.

Como escrevem Deleuze e Guatari em *O que é a Filosofia*, a arte, a ciência e a filosofia são três saberes através dos quais o homem cria mundos, se autoproduzindo. O papel da arte é, justamente, criar novas percepções e novas afecções, isto é, criar perceptos e afectos. Para tal é necessário arrancar os perceptos das percepções, os afectos das afecções, fazer o infinito atravessar o finito, impor velocidade à matéria inerte (imobilizada). Ou seja, restituir Tempo ao espaço. Portanto, criar um percepto é criar uma nova percepção, uma percepção que já não se estrutura a partir de um movimento de paralisação do Tempo, pois não se atualiza em ação, mas cuja “matéria” é o próprio Tempo. Uma percepção que se forja de e no Tempo. Uma percepção-tempo.

Mas se este procedimento é próprio do fazer artístico, o que distinguiria a obra audiovisual em questão? Se, como escrevem Deleuze e Guattari, a função do percepto é “tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir”⁵, ou seja, o Tempo, o que singulariza *Zooprismas* é tornar visível o procedimento de constituição do percepto. *Zooprismas* instaura um campo imagético/sonoro que tem como objeto a *atuação* da potência demiúrgica da arte sobre a percepção, isto é, o gesto criador que dá ensejo ao percepto. Neste sentido, poderíamos dizer que o universo perceptivo em *Zooprismas* se constrói enquanto percepção do percepto, percepção do próprio forjar-se da percepção-tempo.

Em *Esferas em fuga*, videoinstalação que ocupa o plano de luz, as bolas de metal pesado e compacto instaladas nas calçadas - cuja função é impedir a passagem, reter o movimento - perdem sua densidade ganhando um aspecto leve e translúcido através da hiperaceleração da imagem. A experiência da velocidade vertiginosa faz o imaterial atravessar o material, a matéria transmuta-se em imagem: imagem-matéria-movimento.

Já no *Ballet n°2*, vídeo que se encontra no segundo plano, será a partir do uso da câmera lentíssima que o percepto será arrancado à percepção. Ao imprimir uma outra velocidade à coreografia executada pelos bailarinos do Mannheim Opera Ballet, durante performance no Museu de Arte Contemporânea de Mannheim, Omar torna visível o drama do movimento, do corpo em movimento. A lentidão da câmera inverte a percepção habitual que temos da relação entre corpo e gesto: *não é o corpo que gesticula, mas o gesto que corporifica*. A expansão, o alargamento da duração de cada gesto opera um esgarçamento do corpo, expondo-o em todo o seu esforço de autoconstituição. Corpo-tempo que no fluxo do movimento cria-se a cada gesto-instante. O movimento físico é transformado em movimento dionisíaco.

No terceiro andar temos o documentário *Porto*. Aqui também a manipulação da velocidade é o instrumento utilizado pelo artista para produzir uma nova experiência perceptiva. Mas, diferentemente das duas primeiras, o efeito visual não opera como uma lente de aumento sobre um objeto, mas sobre uma situação. Filmado a partir de um ângulo fixo, enquadrando um trecho de um pequeno porto no qual se encontra um número grande de pessoas, que ali estão tanto para embarcar quanto à espera de um viajante, *Porto* opõe duas situações: de um lado, os transeuntes; de outro, o artista. É que, através da aceleração da imagem, o incessante fluxo de pessoas entrando e saindo tanto do porto concreto quanto do porto-filme, pois elas entram



Zoo*p*rismas

Zootrópio, com público. 2006. Projeto de capa de catálogo.
Raimundo Bandeira de Mello. Acervo do artista. Foto de documentação por RBM.

e saem do enquadramento, contrasta com o deslocamento do artista dentro do próprio filme. Se, por um lado, a aceleração destaca a indiferença da multidão para com a filmagem, por outro, chama a atenção para o artista, o qual executa uma coreografia própria, acenando insistentemente para a câmera. A velocidade acentua a indiferença da multidão assim como a presença do artista. Mas esta presença só é percebida porque ele se sabe percebido. É a percepção da percepção, a percepção do percebido que o diferencia dos outros corpos.

Mas se em cada uma dessas instalações nos são apresentadas experiências perceptivas, é somente por estarem articuladas enquanto planos cosmogônicos que podemos perceber o percepto. A dobra está na articulação, na relação temporal estabelecida entre os trabalhos. É a narrativa que perpassa e sustenta o sentido da exposição. A narrativa é o próprio sentido enquanto liame invisível, mas presente.

É deste modo que, se é possível colocar a questão da percepção como tema central da exposição, o mesmo só pode ser entendido a partir desta perspectiva cosmogônica que atravessa e estrutura *Zooprismas*. Perspectiva esta que já se encontra presente em trabalhos anteriores do artista, a exemplo de seu filme documentário *Coroação de uma Rainha* e do vídeo *Lógica do Êxtase*, os quais se caracterizam, justamente, por pensar a produção imagética como experiência perceptiva: criar uma imagem é, mais do que criar uma nova percepção, revelar a criação como experiência perceptiva. Daí a importância do conceito de experiência em sua obra, visto que a experiência só é possível enquanto experiência do que ainda não existe, do que está por vir.

Destarte, se o corpo na obra de Omar é constituído ao modo do Tempo, podemos dizer que a experiência em Omar é sempre uma experiência ao nível do corpo, a experiência se confunde com o próprio processo de temporalização do corpo: experimentar o corpo é temporalizá-lo. Daí a imbricação entre estas três instâncias em sua obra.

A produção do corpo já não é mais pensada, somente, a partir de critérios plástico-espaciais, mas temporais. A matéria plástica da obra se torna o próprio Tempo-luz. Portanto, a experiência perceptiva em sua obra se dá sempre através de uma experimentação ao nível do corpo. Experimentar o corpo é permitir que ele se constitua no e a partir do percepto, é devolver o corpo ao fluxo do tempo. Arrancar o percepto da percepção é restituir Tempo ao corpo.

Mas se, como dissemos acima, *Zooprismas* nos oferece a percepção deste instante de constituição do percepto e se este na obra do artista se confunde com a temporalização do corpo, então significa que o que nos é revelado é o próprio dobrar-se do corpo sobre si.

Operação que se constitui como uma segunda dobra que incide sobre a primeira, desdobrando-a. O corpo torna-se simultaneamente agente e matéria sobre a qual se age. Mãos singulares e plano de luz.

Sendo assim, mais do que narrar o encontro entre a potência demiúrgica da arte com o plano de luz, *Zooprismas* é a narrativa do encontro do corpo consigo mesmo, encontro este que libera as forças de criação tornando visíveis o plano de luz e o plano da arte. O corpo não é o produto do encontro, mas meio -instrumento e material - através do qual essas potências podem ser liberadas.

Daí afirmarmos anteriormente que nesta obra a narrativa é engendrada por uma temporalidade serial. O que se narra é esse instante disjuntivo, o dobrar: ao mesmo tempo dobra e desdobra. O percepto não é volta a um estado originário da percepção, a um passado perdido: mas o passado tornado futuro. Pois, se o Tempo é perdido no processo perceptivo, passado do corpo, ele só pode retornar como futuro, como potência através da qual o corpo se re-cria, como percepto. Como dizem Deleuze e Guattari sobre Proust, “o plano de composição aparece pouco a pouco, para a vida, para a morte, compostos de sensação que ele edifica no curso do tempo perdido, até aparecer em si mesmo com o tempo reencontrado, a força, ou antes, as forças, do tempo puro tornadas sensíveis”⁶. O Tempo reencontrado é o futuro do corpo.

A série do Tempo é o intervalo, interstício por onde o Tempo retorna. Se na narrativa cronológica, o meio ocupa um lugar de separação, de distinção entre passado (o que já aconteceu) e futuro (o que irá acontecer), na narrativa serial o presente é intervalo que reúne o antes e o depois, presente que possui uma duração. A duração do acontecimento. Se como dissemos anteriormente, ao analisar a proposta ontogenética de Bergson, o corpo se constitui como intervalo de tempo, como membrana que contém uma interioridade, a segunda dobra modifica a natureza desse intervalo. Não mais intervalo entre uma ação recebida (passado) e uma ação devolvida (futuro), intervalo que se constitui por um fechamento; mas interstício, fissura, abertura que permite ao corpo reencontrar o Tempo re-criando-se.

Há três obras que funcionam como espinha dorsal da exposição. São elas: *Zootrópio*, *Pele Mecânica* e a já citada *Luz, lumière, light: a origem do cinema*.

Composta por três telas onde simultaneamente são projetadas imagens de prismas as quais, através do uso do *strobo* e da *flicagem*, piscam incessantemente, produzindo um incômodo ao olhar, a videoinstalação *Zootrópio* é o principal trabalho do primeiro andar. Funcionando

como um caleidoscópio, a instalação é pura potência luminosa e colorante. Não há início nem fim, simplesmente uma sucessão incessante de imagens-luz rebatendo umas sobre as outras, causando um incômodo ao olhar do espectador visto que é impossível reter o fluxo dessas imagens-luz. A percepção enquadrante é suspensa, obrigando o espectador a mergulhar nesse universo luminoso. É o plano de luz em toda a sua expressividade. As outras instalações que compõem o primeiro andar são como que reverberações dessa potência luminosa, a luz-matéria em *Madona do Raio* e em *La Vérité*, e a luz-movimento em *Esferas em Fuga*.

Pele Mecânica, instalada no segundo andar e que, numa perspectiva vertical, fica exatamente sobre *Zootrópio*, é um desdobramento de um trabalho anterior do artista, *Antropologia da Face Gloriosa*. Séries de fotos compostas por fotografias em um primeiríssimo plano de rostos de carnavalescos, esses dois trabalhos compõem-se enquanto efeitos de superfície sobre as faces-pele. No primeiro, tal efeito é conseguido a partir de uma relação tensa entre texto e imagem, as legendas funcionando como uma segunda máscara, tensão que dá ensejo à face gloriosa; no segundo, o efeito se dá através da cromatização das imagens-pele. Se na *AFG* a série é construída sobre o intervalo entre o plano de linguagem e o plano de luz, aqui a serialização se dá sobre a própria imagem-membrana. São criadas mais de três mil variações cromáticas que incidem sobre as três telas-faces, ocupadas cada, simultaneamente, por uma dentre cinco faces-pele. Numa sucessão vertiginosa, as faces se multiplicam desfazendo a relação entre original e cópia. Cada imagem constitui-se enquanto efeito de superfície. O efeito de superfície transmuta-se em imagem.

Luz, lumière, light, trabalho já analisado aqui, e que ocupa o terceiro andar (ao lado de *Porto*), nos apresenta um filme onde mãos anônimas manipulam a luz. Esta imagem funciona como um *ritornelo* na obra do autor: mãos anônimas que “brincam” com a purpurina dourada, que manuseiam moedas de ouro, que pinçam um raio de luz repetem-se constantemente nos filmes do artista. Por isso, não se pode dizer que sejam as mãos de um sujeito que atua sobre o plano de luz, tal como as mãos de uma costureira, mas as mãos dessubjetivadas que atuam entre os raios luminosos.

Na verdade, a separação entre os planos é somente pedagógica. Em vez de uma espinha teríamos então uma trança, onde os três planos estariam imbricados. Se em *A Pele Mecânica* a manipulação da cor, o efeito de superfície é a própria imagem, é porque a luz e a força



A Pele Mecânica. 2006. Segmento da instalação com quatro projetores.
Raimundo Bandeira de Mello. Acervo do artista. Foto de documentação por RBM.

demiúrgica se encontram no mesmo plano, têm a mesma natureza. Anônimas e sem identidade, tais mãos pertencem ao plano de luz, são a sua força, a própria potência de reunião e de dispersão. É esse movimento de reunião e dispersão que estas mãos vão executar incessantemente, pois aqui o material do demiurgo, do artesão cósmico, não é o barro, mas a luz. A forma não se fixa, não se materializa. Dura o instante mesmo de seu fazimento.

Daí afirmarmos que, mais do que a reunião de um conjunto de trabalhos do artista cujo liame seria dado pelo tema da percepção, *Zooprismas* se constitui a partir de uma articulação temporal entre as obras: o sentido da exposição não está na reunião, mas na articulação, não está nos trabalhos, mas no fio que os liga, não está no tema, mas na trama. Se o sentido cosmogônico é dado pela disposição espacial da exposição, isso se deve ao fato de a mesma se apresentar como uma narrativa. As três dimensões espaciais transmutam-se em dimensões temporais: a obra devém *zoodobra*.

Recebido em 25/03/2011 e aprovado em 20/04/2011.

Notas

1 *Zooprismas*, sob a forma de exposição, com 14 instalações, vídeos e fotografias de Arthur Omar, foi criada e apresentada pela primeira vez no então Centro Cultural Telemar, hoje Oi Futuro, entre os dias 19 de setembro e 29 de outubro de 2006, no Rio de Janeiro.

2 OSÓRIO, 2006.

3 BERGSON, 1999, p. 36-37.

4 Id, ibd, p.18.

5 DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia*, p. 235.

6 Id, ibd, p.243-244.

Referências

BERGSON, H. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, G. *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2- A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997.

OSÓRIO, L.C. Sem a assepsia de museus e galerias. In: Segundo Caderno. Rio de Janeiro: *O Globo*, 14/11/2006.