

16º. ENCONTRO ANPAP

Videoinstalações: prenúncios de poéticas contemporâneasChristine Mello
Mestrado em Artes Visuais
FASM – Faculdade Santa Marcelina

1. Resumo

Ao ativarem no vídeo mecanismos de representação videográfica associados ao ambiente e a eventos simultâneos de presentificação do tempo, as videoinstalações transportam a proposição artística para uma experiência híbrida, fazendo com que qualidades estéticas do vídeo, antes resumidas aos limites da percepção audiovisual, sejam ampliadas em questões do ambiente arquitetônico e em ações de cunho participativo e interativo do corpo na arte. Nesta parte do estudo sobre as videoinstalações, serão apresentados os artistas que desenvolveram propostas pioneiras neste campo, como Gil Woman, Helio Oiticica, Wesley Duke Lee, Sonia Andrade e Anna Bella Geiger.

*Palavras-chaves**vídeo; videoarte; videoinstalação; artemídia; arte contemporânea;*

Abstract

When activating in the video mechanisms of videographics representation associated to the environment and to simultaneous events of present time, the video installations carry the artistic proposal to a hybrid experience, making aesthetic qualities of video, before resumed to the limits of audio visual perception, be extended in questions of the environment and in participative and interactive body action in art. In this part of study about video installations, will be presented artists who had developed pioneering proposal in the field of the art, as Gil Woman, Helio Oiticica, Wesley Duke Lee, Sonia Andrade and Anna Bella Geiger.

*Keywords**video, video art, video installation, media art, contemporary art.*

2. Texto

Videoinstalações: prenúncios de poéticas contemporâneas

Neste início de século 21 a arte vivencia em seu cotidiano o projeto estabelecido já desde os anos de 1950 de busca por novas dimensões para o espaço pictórico. Uma delas, tão bem conceituada por Helio Oiticica, diz respeito à saída para o espaço vivencial, o espaço da ação. Quando o artista neste período devassa a tela, como assim também o fizeram Lucio Fontana e Piero Manzoni, um pouco antes da metade do século 20, ele deflagra a equação de que importa menos a obra acabada, e importa mais viver o processo. É quando o artista passa a gerar trabalhos em que o sentido não é mais dado só a partir do espaço bidimensional, de forma unidirecional, mas ele cria trabalhos em que há uma comunicação mais direta com o corpo de quem se relaciona com a obra.

Lygia Clark bem explica esse estado da arte ao afirmar que “é no instante em que pratica o ato que o espectador percebe simultaneamente o sentido de sua própria ação” (Clark, 1980). Para ela, ao mesmo tempo que ele (artista) se dissolve, permite que os outros dividam com ele o instante-já de criação do trabalho e não somente o instante-depois, do trabalho já pronto.

O trabalho constituído pelas videoinstalações diz respeito a este estado da arte. Diz respeito também à questão do rompimento da hegemonia do gesto contemplativo na arte, à inclusão de múltiplos pontos de vista e ao corpo como um todo, em estado de deslocamento, inserido no contexto de significação do trabalho. Compreende um momento da arte de supressão do olho como único canal de apreensão sensorial para a imagem em movimento. Neste processo, insere-se de modo radical a idéia de desmaterialização, de processo e do ato artístico como abandono do objeto.

Ao observarmos o ambiente gerado pelas videoinstalações temos a imersão como princípio estético: uma área disponível em que todos os nossos sentidos são inseridos e que durante o percurso de visita temos a oportunidade de

explorar, como que pelo avesso, a alegoria de Platão: reintroduzir na caverna o prisioneiro cego pelo excesso de luz do exterior para reconciliá-lo com seus fantasmas (Arlindo Machado, 1993).

A estratégia empregada na videoinstalação oferece o mergulho nas imagens, a imersão, sem contudo “cegar” o visitante. Nela, há o gesto consciente de quem a visita e há um conjunto de referências necessárias para que surja a reflexão crítica e não nos sintamos entorpecidos, ou obrigados a conviver com a idéia do mesmo, do igual, do semelhante. Na videoinstalação é a noção de diferença entre o *eu* e o *outro* que permeia toda a relação sensória.

Diferentemente dos mecanismos exercidos pelo cinema das grandes salas de exibição, o processo de apreensão da realidade sensória na videoinstalação não é de identificação, mas, sim, de estranhamento. Da mesma forma, o nosso corpo não é prisioneiro, como ocorre nas cadeiras fixas das salas tradicionais de cinema, mas se locomove por todo o espaço, entre uma e outra situação. Não se trata, assim, de um gesto meramente contemplativo, mas da dimensão do nosso próprio corpo que se inscreve em cada obra.

O meio audiovisual - quer seja o vídeo, o cinema, a animação digital ou as web projeções – insere-se nas instalações como uma nova perspectiva para se pensar o estatuto do espectador na arte. Trata-se de uma forma de expansão da mídia videográfica para além do objeto/monitor de TV, configurando-o em ambientes multissensórios e fazendo-o transmutar de uma dinâmica de arte temporal - relativa à incrustação do tempo em seu código eletrônico – para uma dinâmica de arte espacial – relativa à disponibilização dos elementos sígnicos por todo o espaço físico.

Nas videoinstalações há um contágio eminentemente estrutural na organização da linguagem do vídeo com novos subsídios simbólicos. Nestes trabalhos, há a tendência de se abandonar o uso do monitor (em que a imagem, irradiada de eletricidade, passa pelo tubo televisivo) em pró da imagem projetada diretamente no espaço instalativo.

Tamanho é o grau de complexidade que essa realidade suscita, que podemos pensar que, na passagem dos criadores pelas videoinstalações, o vídeo passa a não se encontrar mais isolado em seu contexto de abordagem, já que é no acionamento do conjunto perceptivo sensorial como um todo - realizado por intermédio de uma variedade de elementos envolvidos - que se apresentam suas formas expressivas de atuação.

Prenúncio das videoinstalações

É no campo das imagens abstratas de Gil Wolman, com a filme-instalação *L'Anticoncept*, realizada em 1951, que é possível destacar - numa direção para além da metáfora do próprio dispositivo – o início deste percurso no contexto internacional.

No trabalho de Wolman - que pode ser considerado uma das primeiras filme-instalações a serem realizadas no campo da arte -, ocorre de forma violenta uma projeção de imagens cinematográficas (em preto-e-branco, projetadas em um balão-sonda de látex) que produzem um efeito de pisca-pisca capaz de interferir na fisiologia do nosso olho e nos cegar por breves momentos. Como se fosse um acende-apaga de imagens, “em que não há mais a necessidade da tela, a experiência ocorre onde os sentidos são extravasados, e substituem a sacrossanta analogia da imagem animada” (Bouhours, 2001: 309)¹.

Como uma forma de desconstrução do movimento e do plano fixo do cinema, Wolman busca o fluxo das imagens - e uma espécie de analogia diferenciada entre o espaço e a linguagem do movimento - de ordem não-linear e não-narrativa. Wolman realiza, assim, uma das obras instalativas mais eloqüentes e conceituais acerca do universo cinético e instaura um novo modo de pensar o espaço e o movimento.

A tendência para o aproveitamento do espaço, presente nas instalações e nos ambientes do Fluxus dos anos de 1960, também revela um momento de inquietação e um tipo de estratégia que acaba por romper os limites tradicionais do circuito de arte. Por meio destas estratégias o público é

convidado a uma participação que envolve o gesto, o movimento do corpo, a resposta sensível (Hollanda e Gonçalves, 1984: 28).

Hélio Oiticica cria, em 1960, os *Penetráveis*, um trabalho de arte para ser penetrado, estar em contato. Em suma, uma experiência de interação sensorial, de percursos imprevisíveis, que reformulou as noções de ambiente e proposições comportamentais na arte. Os trabalhos apresentados nas videoinstalações dialogam com esses conceitos fazendo, de diferentes modos, com que o visitante as penetre por meio da imersão em situações híbridas, mistura de realidades extraídas do mundo físico e do virtual.

Como afirma a artista e pesquisadora Kátia Maciel, em 1967, a *Tropicália* de Helio Oitica era já uma tentativa limite de deslocamento da imagem “numa espécie de salada multimedia sem muito sentido ou ponto de vista”. De acordo com Maciel, tais trabalhos eram compostos por araras, labirinto e televisão, gerando um percurso em um labirinto (*PN3 – Penetrável Imagético*) criado pelo artista que nos conduz a um aparelho de tv como um *objet trouvé*.

Encontramos no Brasil, desta forma, neste final dos anos de 1960, o germe do que viria a se configurar as primeiras articulações do trabalho de videoinstalação em nosso país. Conforme nos indica Walter Zanini (1997: 235), Wesley Duke Lee, autor de *happening* pioneiro no Brasil em 1963, também introduzia novas tecnologias em seus ambientes desde 1966.

Entre agosto de 1967 e maio de 1969, Duke Lee realiza *O helicóptero*, um ambiente multimídia de quatro metros de diâmetro, apresentado na exposição “Dialogue Between the East and West”, em junho de 1969, durante a inauguração do Museu de Arte Moderna de Tóquio, no Japão. Mais tarde, já no início dos anos de 1990, ele apresenta este trabalho no Masp². Duke Lee insere na articulação desta obra um circuito fechado de vídeo (Costa, 1992: 34) e proporciona, desse modo, uma intervenção efetiva do espectador/participante dentro do trabalho de arte através do meio tecnológico. De forma pioneira e inédita, encontramos nesta proposição aquilo que pode ser considerado como um embrião para as experiências de videoinstalação no Brasil.

A videoinstalação *O helicóptero* de Duke Lee oferece o revés de um circuito fechado de vigilância, numa experiência em que é dada ao visitante a oportunidade de partilhar tal aparato de modo crítico-sensório em vez de vivenciá-lo como sistema de controle social. Como o *Grande vidro* duchampiano, trata-se de um modo de inserir o visitante de forma ativa para dentro de um sistema maquínico, dando-lhe a chance de conhecer o seu processo e engendramento criativo.

Em 1973, Helio Oiticica insere os meios técnicos em seus ambientes e introduz o conceito de Quasi-cinema³. Nele, designa a soma de diversas mídias, tanto do cinema, quanto da projeção de slide fotográfico e das artes plásticas, para a configuração de uma outra dimensão de linguagem – conhecida como arte intermídia –, provocando, também, a expansão do espaço de intervenção do artista para os meios de comunicação de massa (Canongia, 1981: 9). Oiticica cria também, neste mesmo período, as *Cosmococas* (1973), produzidas em parte nos Estados Unidos, sob a forma de ambientes sensoriais.

Antonio Dias, em trânsito neste período entre Milão e Nova York, apresenta a série *The illustration of art* (1971-1978). Tratam-se de múltiplos que foram feitos a partir de uma imagem extraída de um fotograma de super-8, realizados sobre diversos suportes, que resultam também em instalações. Paulo Herkenhoff (1999: 38-9), ao analisar o trabalho de Dias em seu propósito de redefinição do estatuto do objeto, apresenta-o como inserido no grupo de artistas que primeiro desenvolveram as instalações no Brasil. Em 2001, quando este trabalho foi (re)apresentado no MAM⁴, foi possível tomar um contato mais recente com *The illustration of art I* (1971), *Conversation-piece* (1973) e *A fly in my movie* (1976). Observamos em Dias um forte domínio no que tange a noções em torno do uso conceitual da linguagem audiovisual estendida à exploração da arquitetura e do ambiente sensório físico, quer seja na forma dessas filme-instalações, ou naquilo que reconhecemos hoje como videoinstalações.

Videoinstalações no Brasil: anos 1970

Sonia Andrade, uma das artistas pioneiras e conceituais mais inquietantes da videoarte no Brasil – que integrou, em 1974, a VIII JAC no MAC-SP (a primeira exposição em que foi apresentada oficialmente a videoarte no Brasil); fez, em 1976, sua primeira exposição individual no MAM-RJ a partir de trabalhos de vídeo e, no ano seguinte, apresentou uma série de oito vídeos no MAC-SP) –, é também uma das introdutoras da videoinstalação no Brasil. Em 1977, convidada para a 14ª Bienal Internacional de São Paulo, realiza *Os caminhos, os habitantes, o espetáculo, a obra*, um trabalho que consiste em quatro etapas. Na primeira delas - conforme a sinopse escrita por Andréas Hauser (Peccinini, 1985: 26) -, num mapa antigo assinala-se o caminho do Rio de Janeiro para São Paulo até o local de exposição da Bienal. Na segunda etapa, a artista envia antigos postais do Brasil (do período de 1900 a 1960), a membros da organização da exposição, solicitando-lhes que levassem os mesmos ao local da instalação e lá os afixassem. Na terceira etapa, Sonia insere no espaço da instalação um monitor que exhibe um vídeo com a documentação dos postais sendo enviados. Este conjunto interligado de ações, disponibilizado no ambiente da exposição, compõe aquilo que a artista define como a quarta etapa, ou a videoinstalação em si.

A partir dessas primeiras experiências, Andrade desenvolve um grande projeto poético intimamente relacionado às questões do vídeo. Dos anos de 1970 até a atualidade, realiza uma série de trabalhos, entre eles *A morte do horror* (1981), seis curtos episódios em vídeo que tratam da violência, do poder e da televisão, bem como as videoinstalações *Hydragrammas* (1993-1994), *Noturno*, *Vênus*, *Apolo*, *Périplo* e *Olimpo* (1998-1999). Ela também apresenta trabalhos mais específicos, como as videoinstalações para a exposição “Imagens Paradoxais”, no Parque Laje, no Rio de Janeiro (em 2000), para o Atelier Finep, no Paço Imperial do Rio de Janeiro (2001), para o Prêmio Carlton Arts, em São Paulo (2001), para a exposição “Rio Trajetórias”, no Rio de Janeiro (2001) e para a exposição do Prêmio Sergio Motta (no qual foi uma das

premiadas e homenageadas), realizada no Paço das Artes, em São Paulo, em 2002.

Recentemente, entre 2004 e 2005, Sonia Andrade apresentou tanto no espaço das Cavalariças, no Parque Laje, quanto no Centro Cultural Banco do Brasil, ambos no Rio de Janeiro, um conjunto importante e definitivo de trabalhos que a colocam como uma das grandes realizadoras contemporâneas, que constitui sua poética por meio do conhecimento instalativo do vídeo.

Nos final dos anos 1970, Anna Bella Geiger apresenta, no Rio de Janeiro, a videoinstalação *O pão de cada dia* (1978) e posteriormente, em 1980, na Bienal de Veneza. Este trabalho estabelece relações entre três elementos: “uma mesa forrada, estufada a ponte de arrebentar, em cuja superfície foram impressos e costurados nos seus quatro cantos interpretações que faz do Mapa-Mundi quanto à hegemonia cultural, ao domínio do petróleo e ao desenvolvimento e subdesenvolvimento. Um friso na parede com esses mesmos mapas impressos. O terceiro elemento é um vídeo” (Geiger, 2003: 79). Geiger desenvolve a partir disso outros projetos instalativos com o vídeo como *Mesa, Friso e Vídeo Macios* (1981); *Quase-mancha, quase mapa* (1990); *Ambiente parcial com retorno ao sorriso do gato Cheshire em Alice* (1994); um ambiente feito para a mostra Orlândia, no Rio de Janeiro em 2000 e reapresentado na 2ª. Bienal Internacional de Liverpool; e *Indiferenciados* (2001).

Historiografia e críticas das videoinstalações: leituras em andamento

Como vimos, as videoinstalações são desenvolvidas no Brasil desde os anos 1960. Nelas, os artistas associam o vídeo a uma série de elementos e linguagens, como as mais variadas mídias, os objetos de uso cotidiano, maquetes, variações climáticas, recursos digitais, sensores, microcâmeras (de usos variados, como os empreendidos pela medicina ou mesmo as de vigilância), transmissão em rede (via circuitos abertos ou fechados de

comunicação). Nestas combinações entre diversos meios, os criadores recontextualizam nas videoinstalações os recursos criativos da linguagem videográfica e das novas mídias, bem como articulam o espaço-tempo midiático em torno da arquitetura do ambiente.

No decorrer dos anos 1980 e 1990 desenvolve-se no Brasil uma grande corrente de artistas que trabalham exaustivamente os pressupostos poéticos do vídeo. Entre eles, destaca-se Arthur Omar, Eder Santos, Cao Guimarães, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, a dupla MAUWAL, Regina Silveira e Sandra Kogut, entre outros, que constituem em suas experiências um campo novo de descobertas na arte por meio das videoinstalações.

Ao ativarem no vídeo mecanismos de representação videográfica associados ao ambiente e a eventos simultâneos de presentificação do tempo, os artistas transportam a proposição artística para uma experiência híbrida, fazendo com que qualidades estéticas do vídeo, antes resumidas aos limites da percepção audiovisual, sejam ampliadas em questões do ambiente arquitetônico e em ações de cunho participativo e interativo do corpo na arte.

Encontramos, nas videoinstalações, a inserção do meio eletrônico em novos caminhos para o projeto em torno a uma arte efêmera, que insere a participação do visitante no conteúdo do trabalho. No Brasil, no entanto, ainda não possuímos um levantamento desse histórico de ações. É por esse motivo, que é realizado por meio dessa pesquisa um breve percurso, com alguns exemplos pioneiros dessa trajetória, como um mapeamento introdutório do trabalho de arte no campo das videoinstalações empreendidas a partir dos anos de 1950. A partir do relato dessas primeiras experiências no contexto brasileiro, será oferecido, numa próxima instância, uma visão dinâmica de realização desses trabalhos dos anos 1980 até a atualidade.

¹ Gil Wolman, de certa maneira, recupera, de acordo com Bouhours (2001), o gesto dessacralizador de Luis Buñuel (em *Um cão andaluz*, filme de 1929), em que – como já foi dito anteriormente – Buñuel quebra com a continuidade temporal e introduz na arte a idéia de superação do ato contemplativo ao literalmente cortar um olho (no caso, um olho de boi, confundido no filme com um olho humano) logo na primeira seqüência de suas imagens.

² Por meio de curadoria de Cacilda Teixeira da Costa, que resulta posteriormente também em vídeo de Walter Silveira, como uma leitura sensível sobre seu universo criativo.

³ Para uma melhor compreensão desse conceito, procurar em *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*, publicado em 2001, sob a coordenação de Carlos Basualdo, que conta com texto e pesquisa de Ivana Bentes sobre o assunto. Há também a publicação *Quase cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*, organizada por Lúcia Canongia para a Funarte em 1981.

⁴ De São Paulo e do Rio de Janeiro, durante a exposição retrospectiva "O País Inventado", sob curadoria de Sônia Salzstein.

3. Referências Bibliográficas

- BASUALDO, Carlos (org.) (2001). *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*. Columbus, New York e Cologne: Wexner Center for the Arts/New Museum of Contemporary Art/Kölnischer Kunstverein.
- BOUHOURS, Jean-Michel (2001). "Gil Wolman". In: AGUILAR, Nelson e LE BON, Laurent (orgs.). *Parade, 1901-2001*. São Paulo: BraselConnects, pp. 309.
- CANONGIA, Lúcia (1981). "Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80". *Arte brasileira contemporânea*, Caderno de textos nº 2. Rio de Janeiro: Funarte.
- CLARK, Lygia (1980). "A propósito da magia do objeto". *Lygia Clark — Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte. [Texto originalmente apresentado em 1965]
- COSTA, Cacilda Teixeira da (1992). "Introdução e texto". *Wesley Duke Lee*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura/Banco do Brasil.
- GEIGER, Anna Bella (2003). "Anna Bella Geiger: um depoimento". In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, pp. 75-81.
- HERKENHOFF, Paulo (1999). "Antonio Dias - Nexos entre diferenças". *Catálogo Antonio Dias: Trabalhos 1965-1999*. Lisboa/São Paulo: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Cosac & Naify.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto (1984, 3ª ed.). *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense.
- MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- _____. (1993). "Filme, sonho e outras quimeras". *Cruzeiro Semiótico: revista semestral da Associação Portuguesa de Semiótica* nos. 18 e 19. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, pp. 125-140.
- MACIEL, Kátia. *O Quasi-cinema de Hélio Oiticica*. www.rizoma.net. Acessado em 20 de novembro de 2006.
- MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica PUC/SP, 2004.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (org.) (1985). *ARTE novos meios/multimeios — Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- ZANINI, Walter (1997). "Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil". In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, pp. 233-242.

4. Currículo

Pesquisadora, crítica e curadora no campo da arte e tecnologia, é pós-doutoranda da USP, pela Escola de Comunicação e Artes/Departamento de Artes Plásticas, e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina-SP e da FAAP-Artes Plásticas, coordena o grupo de pesquisa "arte&meios tecnológicos" da FASM-SP.

