

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

MELISSA BARBERY LIMA

**VÍDEO ADERÊNCIA:
Território intervalar de reflexão e experimentação**

**BELÉM-PA
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

MELISSA BARBERY LIMA

**VÍDEO ADERÊNCIA:
Território intervalar de reflexão e experimentação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Franco Maneschky.

Este estudo foi financiado por meio de bolsa concedida pelo Programa de Apoio à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES.

**BELÉM-PA
2012**



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e oito (28) dias do mês de Fevereiro do ano de dois mil e doze (2012), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Orlando Franco Maneschy** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Melissa Barbery Lima**, intitulada: ***VÍDEO ADERÊNCIA: território intervalar de reflexão e experimentação***, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Orlando Franco Maneschy, orientador, Ubiraélcio da Silva Malheiros, da Universidade Federal do Pará e Marisa de Oliveira Mokarzel, da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Maneschy passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, recomendação de publicação integral da referida Dissertação, e exposição acompanhada de catálogo devido à particularidade e potencial singular do trabalho. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa., 28 de Fevereiro de 2012.

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

Prof. Dr. Ubiraélcio da Silva Malheiros

Melissa Barbery Lima

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura:

Local e Data:

Dedico este trabalho a todos os artistas/pesquisadores que assim como eu acreditam na força que a pesquisa autoral possui tanto para a vida, quanto para a arte.

Muitos me ajudaram desde os estudos para a seleção do mestrado até as correções finais deste texto. Tentarei agradecer a todos, ou pelo menos não esquecer...

A Deus em primeiro lugar;

Ao Programa de Apoio à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES que financiou este estudo;

Ao PPGARTES, à Wania Contente que sempre me atendeu com profissionalismo e carinho quando foi necessário, e especialmente aos professores Afonso Medeiros e Luizan Pinheiro que estiveram sempre me incentivando e apoiando;

Ao meu orientador e querido Orlando Maneschy, por sempre me exigir ir “além”, e mais ainda por me acompanhar até lá;

Ao Professor Biraélcio Malheiros e a Professora Marisa Mokarzel pelas preciosas considerações em minha banca de qualificação;

Às minhas tias Bete e Izabel pelos anos de dedicação, confiança e cumplicidade;

Aos meus queridos colegas da turma de mestrado de 2010-2012. Continuaremos na luta contra os terroristas!

À Mariana Ximenes, cuja a dedicação esteve sempre no limite de seus esforços e amor que o ultrapassou.

À minha toda a família, especialmente Miroca e Albertony.

À nova família que ando tentando roubar pra mim, gordinhos queridos.

A todos os meus queridos amigos, especialmente aos que estiveram próximos a mim nestes dois anos de mestrado, me aturando.

E à todos os outros que passaram pela minha vida e deixaram a sua marca, seja ela qual for, está em mim, e na minha arte.

Como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*, e por meio da arte são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder* fazer de nós mesmos um tal fenômeno.

Nietzsche

RESUMO

Este trabalho discute o território da videoarte, desenvolvendo uma revisão e reflexão a partir de conceitos estabelecidos dentro de uma linha temporal e territorial em que a videoarte é o mote principal relacionando-o tanto em sua perspectiva histórica, quanto de sua linguagem e técnica, constituindo um percurso a partir de algumas experiências desenvolvidas em projetos artísticos autorais, focando em obras nas quais pequenas formas de vida são abordadas e servem como fio condutor para a reflexão Arte e Vida. Como fruto dessa análise e dos ensaios críticos provenientes do embate conceitual com as obras estudadas, instituímos um território intervalar que conceituamos como Vídeo Aderências.

PALAVRAS-CHAVES: Arte, Vida, Videoarte, Vídeo Aderência.

ABSTRACT

This paper examines the territory of video art, developing a review and reflection from established concepts within a temporal line and territorial, where video art is the main theme, relating as its historical perspective, as its language and technical , forming a journey from some experiences in artistic projects from my self. With a focus on works in which small forms of life are discussed and serve as a guide for reflection Art and Life. As a result of this analysis and critical essays from the conceptual clash with the works studied, we instituted a territory interval that we conceptualize as Video adherences.

KEYWORDS: Art, Life, Video Art, Video adherences

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Mirage Stage, Nam June Paik, 1986.....	29
Fonte: www.mediateletipos.net	
Imagem 2: Aparelho Cinecromático S-14, Abraham Palatinik, 1957-58.	32
Fonte: www.nararoesler.com.br	
Imagem 3: Sem título (feijão), Sônia Andrade, 1975, video, Coleção Particular.....	34
Fonte: www.cadernoparanavegar.blogspot.com	
Imagem 4: Tumitinhas , Éder Santos , 4'47" - BETACAM , Brasil - MG - 1998.....	37
Fonte: www.eai.org	
Imagem 5: Partida, Alberto Bitar, 2005.....	41
Fonte: http://diariodopara.diarioonline.com.br	
Imagem 6: Midas, Armando Queiróz, 2010	42
Fonte: eye4design.com.br	
Imagem 7: Sequencia do vídeo <i>Vermelho</i>	55
Fonte: do autor	
Imagem 8 : Frame do vídeo <i>vermelho</i>	57
Fonte: do autor	
Imagem 9 : Frames do vídeo <i>vermelho</i>	61
Fonte: do autor	
Imagem 10: Sequencia do vídeo <i>Dionísio</i>	63
Fonte: do autor	
Imagem 11: Sequencia do vídeo <i>Apartamento 1102</i>	66
Fonte: do autor	
Imagem 12: Sequencia do vídeo <i>Ahora</i>	69
Fonte: do autor	
Imagem 13: Frame do vídeo <i>Ahora</i>	71
Fonte: do autor	
Imagem 14: Frame do vídeo <i>Ahora</i>	72
Fonte: do autor	
Imagem 15: Imagem da instalação <i>Ahora</i> , Salão Arte Pará, 2007.....	73
Fonte: do autor	
Imagem 16: Imagem da instalação <i>Ahora</i> , Salão Arte Pará, 2007.....	75
Fonte: do autor	

LISTA DE VÍDEOS E SINOPSES

VERMELHO (Vídeo . 1'40". Cores. 2005/2007)



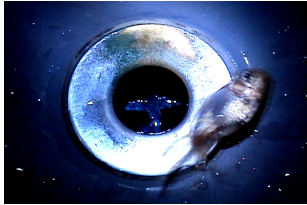
Um pequeno inseto se move sobre um líquido vermelho, os rastros de seu deslocamento imprimem na superfície uma espécie de pintura onde o corpo deste ser é o próprio instrumento do processo pictórico. Seus movimentos sugerem uma agonizante experiência. O som possui um tom agudo, seguido por uma expiração profunda e um enigmático suspiro feminino. Sua repetição constante reforça ainda mais a subjetivação de uma ação atormentada.

DIONÍSIO (Vídeo, 1'47". Cores. 2007)



Uma colônia de formigas se apropria da carcaça sem vida de um outro inseto e dá início a um movimento que mais parece uma dança. Neste vídeo, algumas questões sobre as relações de poder e a sensualidade podem ser observadas na dança arbitrária, fruto do capricho das formigas, em que elas parecem fazer um movimento de “adoração” ao inseto que carregam. No áudio, o som de uma batida de coração inicia em um latejo que vai continuamente se acelerando, manifestando o vigor visceral dessas imagens.

APARTAMENTO 1102 (Vídeo . 1'37". Cores. 2007)



Apartamento 1102 é uma referência ao numero do apartamento onde minha avó mora há mais de 20 anos, este trabalho é uma observação jocosa de uma existência que, por mais fria que pareça, é muito mais irônica em sua própria forma visual, pois nesse vídeo o peixe constitui uma metáfora do afogamento.

AHORA (Videoinstalação/Vídeo. 5'. Cores . 2007)



O vídeo *Ahora* foi produzido a partir de uma conjunto de experimentações despertadas por uma reflexão acerca da fugacidade de uma memória. Primeiro um ensaio poético acerca foi redigido por mim, seu título foi denominado de *Ahora* que na língua espanhola significa *Agora*. O espanhol, língua nativa daquela que mais uma vez cede sua existência como fonte de minhas reflexões – minha avó materna, boliviana, vivendo com Alzheimer – que leu e gravou o texto para que esse fosse o áudio do vídeo e, por ultimo, a performance do desfolhar de uma planta, onde um amigo foi convidado a realizar. Este vídeo trata de uma memória afetiva familiar, mas também se expandiu como uma reflexão existencial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ou NOTAS SOBRE A PESQUISA EM ARTE	15
1. REVISÃO DE CONCEITOS:.....	22
1.1 NOTAS SOBRE O CONTEXTO INICIAL DO VÍDEO E SUA INSERÇÃO NA ARTE.....	23
1.2 NOTAS SOBRE O CONTEXTO NACIONAL	31
1.3 NOTAS SOBRE O CONTEXTO REGIONAL	40
2. OUTRAS QUESTÕES FUNDAMENTAIS	44
3. ENSAIOS	54
A CRISE DO SER E SUA DANÇA CANIBAL	55
RESTOS DE MEMÓRIAS	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERENCIAS	82

INTRODUÇÃO ou NOTAS SOBRE A PESQUISA EM ARTE

“É preciso confiar na arte”

Oriana Duarte¹

Confiar na arte, talvez este seja o primeiro passo para se iniciar um trabalho acadêmico que aponta a arte como fonte de conhecimento, e por tanto passível de uma ciência, instituindo um lugar da pesquisa. Entendendo ciência como um corpo de conhecimentos metodologicamente organizados, referentes a um determinado objeto de estudo, entendendo o papel do artista/pesquisador como um sujeito que olha para a metodologia e busca constituir um estar no mundo dentro de uma perspectiva da arte.

A ciência se desenvolveu e teve suas bases cravadas na visão mecanicista do mundo, principiada por Descartes e posteriormente esteada por Newton. “Na concepção de Descartes e Newton, o mundo era uma máquina do século XVII, essencialmente um mecanismo de relógio” (CAPRA, 2006, p. 262) onde cada engrenagem, mola e peça é criada para desenvolver uma função pontual atendendo a um planejamento metodologicamente estabelecido.

“Segundo ela, o mundo é visto como um grande amontoado de coisas reunidas como peças de uma máquina de grandes proporções, em que tudo é possível de ser reduzido, tudo é divisível e a união desse divisível é que forma o mundo.” (ZAMBONI, 2001, p. 14).

¹ Oriana Duarte é artista e pesquisadora PUC-SP/UFPE. Frase proferida durante a Conferência NÓS, ERRANTES!, realização do Programa de Extensão Processos Artísticos e Curatoriais Contemporâneos da UFPA e a Fundação Romulo Maiorana, no Auditório da TV. Liberal, dia 28 de novembro de 2011, Belém, Pará.

A pesquisa em arte habita os universos da razão e da intuição, o que lhe coloca em uma posição delicada perante os conceitos cartesianos atribuídos a ela ainda hoje. Fruto de uma questão que parece vir do imperativo de afirmar-se em quanto fonte de conhecimento passível de uma verificação racional e de uma necessidade de aceitação por parte do meio científico, como se fosse preciso primeiro encaixar-se para depois subverter-se, podendo ser visto enquanto bagunça e isto terminar colocando a parcela intuitiva como a costura frouxa dentro da pesquisa, fazendo com que esta linha de investigação, na prática, passe a ser um desafio ideológico, caindo no risco de posicionar o pesquisador de modo desconfortável frente ao seu objeto.

O tipo de explicação dado pela arte é diverso do científico, o conhecimento fornecido pela ciência é sempre de caráter explicativo; é uma explicação, e faz parte da natureza da explicação sempre o caráter racional [...] a explicação na ciência é sempre de caráter geral, procurando sempre leis que sirvam para generalizações que possam ser aplicadas a outras realidades, enquanto a explicação artística é extremamente particular, não passível de grandes generalizações, mas mesmo assim transmite invariavelmente mensagens de natureza bastante ampla. (ZAMBONI, 2001, p.21).

O Crítico e curador Paulo Herkenhoff ao falar da arte, aponta que esta pode ser a única a nos salvar da entropia do mundo, referindo-se a Mário Pedrosa (1997)². No texto *O Curador Carioca*, escrito a quatro mãos junto com Adriano Pedrosa, em que avalia o processo da curadoria da 27ª Bienal de São Paulo, Herkenhoff irá colocar algo significativo sobre o processo de criação:

Bagunça significa buscar compreender os fluxos que são parte da vida, da arte e do processo criativo. Pertence à ordem dos sentimentos brasileiros – como a saudade e o quintal – que são difíceis de expressar em outras línguas. [...] A bagunça não é um caos, mas sim um fluxo de ações, de entrega ao próprio impulso. Esse fluxo das coisas que nos toca com tanta força, e

² Anotação feita durante a fala de abertura de Herkenhoff no 30º Arte Pará, outubro de 2011.

sobre os quais às vezes pedimos tanta explicação. (HERKENHOFF & PEDROSA, 2008, p.44).

É com esta ideia de fluxo da vida, da arte, do processo, que buscamos tentar olhar para um recorte de produção em vídeo e pensar nesse território como um campo de agregação, em que conceitos, conhecimento e vida podem entrar em fricção, constituindo um amálgama que buscamos significar e que iremos investigar ao longo desse trabalho. A isto denominaremos de *Vídeo Aderências*, como um ambiente de possibilidade de criação e de reflexão, que ora se dá na pulsão de criação artística, ora se dá na procura de ampliar o entendimento acerca dessa produção, construindo uma análise reflexiva sobre esses vídeos.

Nesse intervalo ínfimo, nesse pequeno espaço de roçadura que percebemos existir nos trabalhos elencados – que irradiam forças, tensões, intimidades e relações com o *outro* – que pretendemos lançar nosso olhar e estabelecer, no entendimento do que são as *Vídeo Aderências*, um território de conhecimento em arte.

Ao tomar o posicionamento de debater sobre meu próprio trabalho como objeto neste processo de investigação, para alguns posso estar me colocando em uma situação delicada, e no mínimo me expor a dois riscos: um de estar me auto-elogiando, outro, o de não ter capacidade de produzir um afastamento que dê a distância necessária para a compreensão que me proponho.

Atrevo-me a dizer que talvez habite aqui uma certa audácia, ou quem sabe uma dose de coragem presente nesta pesquisa. Prefiro ignorar qualquer traço do medo que tente me dominar, e dedicar meus esforços na busca por uma articulação entre tais trabalhos autorais através de duas questões que muito me interessam e se materializam nessas obras em vídeo: a arte e a vida.

Em minha história de vida, a observação e a percepção sobre o meu percurso, sobre o lugar do *outro*, as relações que estabelecemos e a forma

como essas relações se dão na vida foi sempre o que me moveu e o que me manteve sã para fazer disso algo que me conectasse ao mundo e me fizesse sentir parte dele.

Este trabalho surgiu mais uma vez da necessidade de compreender de que maneira as relações humanas podem ser objeto de uma ação entre arte e vida, pois em 2006 no Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais eu já havia imergido minhas pesquisas sobre estas reflexões, onde foi possível perceber que os mais diversos cruzamentos de sentimentos, ações, conceitos e impressões podem ser transformados e apresentados como arte, e também na configuração de pesquisa em arte.

Durante minha estadia no Programa de Pós-graduação em Artes, que durou dois anos, muitas coisas aconteceram em minha vida – e se acredito realmente no que me proponho aqui – posso dizer que tudo o que vivi me afetou e me despertou para uma maturação global (em vários planos e coordenadas internas e externas), como pessoa, artista e pesquisadora. Nessa rede de relações onde todos os vetores se convergem a vida me trouxe conflitos, a arte me deu um meio atravessá-los e a pesquisa me ajudou a perceber que eu poderia ir além.

“ ‘O artista é solitário’. Não importam filhos, amor, pois dentro dele ele vive só. Ele nasce dentro dele, parto difícil a cada minuto, só irremediavelmente só.” (CLARK, 2006, p. 49). E é neste território profundo e isolado que o artista negocia sua relação com o mundo, absorvendo e restabelecendo as possibilidades, seja na matéria artística, no que se tem como obra, seja em sua postura perante as reflexões sobre a arte.

Quem instituiu que o pensamento e a produção do discurso do artista só ganha valor se for referendado por uma fala oficial, por outro pesquisador ou crítico? Ligia Clark foi sabiamente conclusiva quando disse que não importa nada, não tem remédio pra solidão do artista, e nem vejo por que haveria de ter, pois talvez seja este o seu próprio antídoto (para os que veem a solidão como

um veneno). E com seu discurso, Clark reitera a força do artista, de sua construção, da necessidade de estar dentro de si.

O editor me escreveu que é a favor de evitar a “noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem que ser explicado pelo crítico civilizado”. Isso deveria ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos. Com essa convicção, espero justificar sua confiança. Para dar continuidade a uma metáfora do beisebol (um artista queria rebater a bola para fora do parque, outro queria ficar livre na base e rebater a bola onde ela fosse arremessada), estou grato pela oportunidade de rebater eu mesmo. (LEWITT, 2006, p. 176).

Imbuídos dessa condição que nos dispomos a constituir uma voz própria para falar que a validade da reflexão do artista sobre sua própria obra – ação interna – uma operação que possui tanto valor quanto aquelas que são observadas por terceiros – ação externa – ou mais, na verdade não vejo que isto seja uma questão de mais ou menos valor dentro do universo da pesquisa, e sim uma chance de se ventilar uma outra possibilidade, uma que só o artista pode fornecer.

Oriana Duarte em sua fala revela claramente sua preocupação sobre qual o seu papel na sociedade enquanto artista e pesquisadora, a confiança que esta coloca enfaticamente é mais que um elo na relação entre as “[...] duras dinâmicas que regem a cultura contemporânea ³ [...]” (MANESCHY, 2011) e o fazer artístico, esse confiar extrapola o otimismo e a esperança dando ao trabalho de arte acadêmico um sentindo de segurança, no ser, no fazer artístico e no pesquisar, no *cuidar de si* como artista.

Dito isto, constituiremos esta dissertação dividida em três partes: No primeiro capítulo proponho uma revisão de conceitos históricos acerca da presença do vídeo e suas fricções no campo artístico, enfatizando como a técnica e a linguagem foram se delineando ao longo desse fluxo histórico. No

³ Orlando Maneschky, Texto release da conferência “Nós, Errantes!” de Oriana Duarte, recebido por correio eletrônico.

segundo capítulo iremos articular conceitualmente as questões pertinentes ao campo da videoarte, dialogando com conceitos como *ready-made* (Duchamp), *cuidar de si*, (Foucault), *contaminação* (Mello) e *estética relacional* (Bourriaud), dentre outros sob os quais nos apoiaremos para apontar as experiências que acreditamos empreender com o vídeo. No terceiro capítulo realizo as leituras das obras em vídeo, materializados em dois ensaios norteadores para as problematizações desenvolvidas, estabelecendo análises de questões fundamentais presentes nos trabalhos, relacionando-as, em alguns casos, com o escopo teórico, em outros, os conceitos aparecerão embutidos na considerações, de forma em que minha voz e a de autores com os quais me identifico somam-se, sobrepondo-se em uníssono.

As leituras das obras apresentadas neste terceiro capítulo contém uma carga poético-conceitual em sua base narrativa a medida que algumas palavras-chave os conduzem, pois “[...] as palavras são portadoras, geradoras de ideias, mais ainda, talvez, que o inverso.” (BAUDRILLARD, 2007, p. 07). Reforçando a postura poética e experimental almejada nos ensaios aqui propostos:

Operadoras de encanto, operadoras de mágica, não só porque transmitem essas idéias e aquelas coisas, mas porque elas próprias se metaforizam, se metabolizam umas nas outras, segundo uma espécie de evolução em espiral. (BAUDRILLARD, 2007, p. 07).

O processo de criação, não somente em sua concepção técnica e conceitual quanto em sua matriz motivadora, estará presente como elemento da aglutinador das questões as quais os vídeos se desdobram.

Os dois textos que compõem este capítulo atravessam, cada um, o ambiente em que duas obras se relacionam. *Vermelho e Dionísio* em: *A Crise do Ser e sua dança canibal* e *Apartamento 1102* e *Ahora* em: *Restos de memórias*, abrem espaço para a percepção do lugar da voz, do fazer do artista, em seu processo de construção, constituindo, assim, um lugar de

entendimento, em que linguagem, conceito e construção videográfica somam-se.

Neste caso a ação criativa será abordada sobre um aspecto metodológico próprio, onde sua consistência narrativa se apresenta a medida que o caminho percorrido se revela como aspecto decisivo no universo das obras audiovisuais da artista/pesquisadora, dilatando-se para as aglutinações que surgem de um olhar que transcorre desde as questões mais gerais da vida social, atravessam e são atravessadas por um corpo de teorias, chegando até a abordagens que busquem uma maior intimidade com a concepção existencial, em um espaço de fricção, compondo, assim, em suas considerações finais, um ambiente que pensamos como *Vídeo Aderências*.

1. REVISÃO DE CONCEITOS:

1.1 NOTAS SOBRE O CONTEXTO INICIAL DO VÍDEO E SUA INSERÇÃO NA ARTE

Na esfera artística, o Século XX foi um período onde o experimentalismo em relação ao emprego de novos meios e materiais foi marcante, e onde as fronteiras entre a vida e a arte deram início ao encurtamento de seus limites. Das vanguardas deste início de século, aos experimentos com a televisão e subsequentes gravações de imagens em fita magnética, o desejo de ir além trouxe os artistas a um compromisso de experimentação, como atesta o pesquisador e crítico Arlindo Machado: “muitos artistas tentaram romper com esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar formas às suas idéias plásticas” (MACHADO, 2007, p. 17).

Nos anos 60 quando artistas Pop estavam introduzindo o imaginário da cultura de massa nas galerias e as tecnologias do movimento e do som estavam sendo exploradas [...] um grupo de artistas adotou o mais novo e poderoso meio de comunicação – a televisão [...] Mas o nascimento simbólico da videoarte só foi ocorrer mais tarde [...] (DEMPSEY, 2003, p. 258).

Neste momento a Televisão (TV) – como transmissão de imagens a distância – se consolida como meio de comunicação predominante na cultura de massa. Segundo Arlindo Machado (1997, p.188) o vídeo herda da televisão um aparato tecnológico, e também parasitário de outros meios, com uma facilidade em se reduzir, por vezes, como veículo de outros processos de construção sócio-cultural. Entretanto, Machado ressalta que a “[...] vídeo-arte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias” (MACHADO, 1997, p. 188).

Levando em consideração que o vídeo aparece como parte de um contexto maior de dilatação das artes visuais onde o “meio videográfico é absorvido no campo da arte não só pelas novas atitudes artísticas vigentes como também pela sua condição de refletir novas condições do real” (MELLO, 2008, p. 45), percebemos que o vídeo adquire novas espessuras ao se colocar em operação no território da arte.

A partir da criação de um gravador capaz de registrar imagem e sons podendo armazená-los para depois serem exibidos, editados e/ou manipulados, pode-se ter um parâmetro para instituir um marco do surgimento do embrião desta linguagem audiovisual.

Uma estética do nosso tempo não pode ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda provocaram no domínio da arte, e tampouco pode prescindir do facto de que a arte se encontra desde ha algum tempo numa fase pós-vanguardista. (BÜRGER, 1993, p. 103).

Desde que o homem registrou sua presença com os desenhos nas cavernas⁴; passando, ao longo da história da arte pelas linguagens clássicas, como a pintura; depois encontrando a ruptura proporcionada pela fotografia, e em seguida também pelo cinema, chegando finalmente ao vídeo, podemos observar a necessidade humana de expressar-se por meio de imagens e de contar histórias baseadas na sua percepção do mundo e em uma dada experiência de realidade, como nos aponta Maneschky (2005, p.19):

Nesse percurso, a relação entre necessidades circunstanciais fundamentais para a sobrevivência, perdas e frustrações fizeram, possivelmente, com que esse homem começasse a estabelecer conexões simbólicas para dar conta de uma

⁴ “E foi provavelmente no interior da caverna, espaço que, para além do refúgio, se configurou um território do simbólico, que o homem começou a estabelecer sentidos para aquilo que o cerca. Na proteção de seu interior foi possível constituir um ambiente complexo para a elaboração da experiência e seus consequentes processos de resignificação.” (MANESCHY, 2005, p. 25).

compreensão da ‘realidade,’ do ambiente em que está inserido e no qual estabelece complexos processos de vinculação em sua volta.

Nas paredes de pedra nossos ancestrais imprimiam aquilo que imaginamos serem suas práticas sociais, suas memórias sobre acontecimentos, ou até mesmo seus códigos de ética e valores; na pintura que em determinado momento esteve nas mãos de artistas habilidosos que tentavam reproduzir tal qual eram os efeitos que a luz provoca nos objetos e materiais lhes dando forma, volume e textura, e que depois passou por uma subversão de seus cânones técnicos e conceituais onde já não importavam os princípios realistas ou acadêmicos. Foi graças ao surgimento da fotografia que a pintura foi liberada dessa busca pela “realidade” e das formas perfeitamente copiadas tais como elas eram.

O artista britânico David Hockney traça um percurso a partir das obras dos grandes mestres que empregaram aparatos ópticos na busca de uma imagem fidedigna com seu objeto.

A busca pela representação da realidade é uma constante na história da humanidade. A necessidade de ilustrar os acontecimentos ocorridos durante a vida, fez como que o homem desenvolvesse meios, ainda que artificiais, através dos quais sua obra exprimisse uma justaposição cada vez mais equivalente a realidade, e por conseguinte também se ampliassem as possibilidades de sua reprodução.

Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala. (BENJAMIN, 1955, p. 2).

Sendo assim, presumimos que a impressão fotográfica causou um impacto na sociedade levando-a a fazer uma revisão da sua própria noção de realidade. E assim, a fotografia se transformou numa grande testemunha dos acontecimentos da sociedade, e que, quando usada com uma perspectiva artística, adentrou em campos que extrapolam esta função de registro e vão além das questões mais planas da imagem, se adensando por processos complexos de elaboração no território da imaginação. Neste sentido, observamos que primeiro a fotografia como imagem estática, e depois o cinema como imagem em movimento, estiveram intercambiando conceitos dentro do escopo do território imagético, acionando experiências diversas entre essas linguagens. No entanto, para Arlindo Machado, o vídeo terá um papel decisivo nesse circuito:

A videoarte será no universo das imagens técnicas, a forma de expressão artística que assumirá, com maior radicalidade que qualquer outra, a tarefa de produzir uma iconografia resolutamente contemporânea, de modo a reconciliar as imagens técnicas com a produção estética do nosso tempo. Outras artes baseadas na imagem técnica, como a fotografia e o cinema, também farão isso, mas apenas marginalmente. A videoarte será a primeira a fazê-lo de uma forma pragmática, transformando essa busca na sua própria razão de ser (MACHADO, 2007, p. 26).

A ação videográfica é dinâmica por natureza, e por sua condição histórica de instrumento da comunicação de massa uniu-se à fotografia para servir ao desejo humano de apreender uma dada realidade, mas que segundo Machado (2007, p. 30) “Fluidas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis, as imagens eletrônicas não autorizam um tratamento no plano da mera referencialidade, no plano do registro documental puro e simples”.

Assim a fotografia e o cinema conseguiam obter um certo nível de naturalismo em termos de captação em relação a noção de realidade que o vídeo jamais alcançará dadas as suas condições existenciais⁵

o que mais tarde será revisto pois as condições dos meios midiáticos terão suas bases recolocadas sobre a natureza digital⁶.

A partir da perspectiva da arte, o vídeo em seu momento inicial demonstra um movimento onde “A maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração de realizadores de vídeo consistia basicamente no registro do gesto performático do artista” (MACHADO, 2007, p. 21) para que naturalmente em seu desdobramento buscasse para si um horizonte que lhe oferecesse uma ampliação na leitura de seu estatuto.

[...] com a generalização da procura de uma “linguagem” específica o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de impressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro. (MACHADO, 1997, p. 188)

Falar em linguagem subtende-se ponderar a existência de códigos próprios que regulem a materialidade da mesma.

⁵ Desde o início, o vídeo, em termos de técnica, por ser uma gravação em pista magnética, se diferencia do cinema e da fotografia, pois estes eram película e se relacionavam diretamente com a luz, entre zonas de claro e escuro, transparência e opacidade, já o vídeo consistia em pistas magnéticas sobre uma fita negra em que se gravavam sinais eletrônicos captados e transformados em informação eletromagnética. Além disso, ao nos reportarmos a suas condições existenciais, estamos falando de como se dava sua utilização nos primórdios, com as gravações, os cortes, e a sua utilização muito mais direta do que a do cinema.

⁶ A partir do final do século XX e início do século XXI a fotografia, o vídeo e, consequentemente o cinema - com o avanço e a exigência por uma qualidade de captação e projeção digital -, sofrem uma migração para os meios digitais e sua consequente busca por qualidade de alta definição.

O termo “linguagem”, de inspiração linguística, pode dar idéia de um parentesco enganoso com as chamadas línguas naturais, de extração verbal [...] A gramática do vídeo, se existir, não tem o mesmo caráter normativo das mensagens verbais (MACHADO, 1997, p. 189).

Ainda que a inscrição verbal em sua forma textual escrita possa estar presente no vídeo como elemento principal ou coadjuvante.

Sabemos que uma das conquistas mais interessantes da videoarte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem [...] O gerador de caracteres, não esqueçamos, é uma invenção da tecnologia do vídeo. Com ele é possível construir textos iconizados, ou seja, textos que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica. (MACHADO, 1977, p. 190)

No audiovisual, forma e conteúdo fazem parte de um contexto maior, sem que um anule a potência do outro. Assumem “[...] uma atitude que enfatiza a arte enquanto idéia, os valores semânticos diante dos sintáticos” (ZANINI, 1983, p. 728). Um provável traço da postura conceitual exportada pelas vanguardas e que ainda hoje transita pela arte como um “ente” quase onipresente nas mais variadas proposições.

A pesquisadora Cristine Mello coloca que “a destruição e a reconstrução da noção de objeto artístico” (MELLO, 2008, p. 115) tangencia os movimentos de vanguarda viventes na virada do Século XIX para o Século XX. “No processo de desconstrução do vídeo, os artistas têm interesse em ampliar as potencialidades discursivas do próprio meio”. (MELLO, 2008, p. 116).

Surgem assim por vezes, deslocamentos e até mesmo negações de postura pré-existente na estética videográfica, enquanto veículo de massa⁷ para num outro momento trazer esses estados a tona e o estabelecerem sobre novas circunstâncias.

As experiências desconstrutivas do vídeo viram pelo avesso as circunstâncias impostas nos manuais didáticos que ensinam como fazer um bom vídeo, descobrindo novas estratégias de circulação do pensamento contemporâneo. (MELLO, 2008, p. 122)

Imagem 1: Mirage Stage, Nam June Paik, 1986.



Fonte: www.mediateletipos.net

⁷ Basta pensarmos em obras de Nam June Paik, nas quais o artista subverte o próprio aparelho e sua lógica de reprodução de imagem, como em *Mirage Stage* (1986). *Colección MNCARS*, para percebermos a capacidade de subversão da linguagem videográfica pela arte.

Através dessa absorção, o vídeo experimenta e desmonta seus próprios códigos se reafirmando pela quebra das fronteiras entre a arte e a vida, projetada para um rompimento dos domínios de julgamento e percepção dos movimentos do cotidiano. Outro ponto interessante, é que a demanda “desconstrutiva” do vídeo aflora no instante em que esta “oferece uma perspectiva de reversão e valores no sistema da arte, na medida em que firma a obra em seu valor de experiência e vivência, e não em seu valor de produto ou mercadoria” (MELLO, 2008, p. 119)

Nesta questão é importante posicionar essa herança subversiva das proposições estéticas e conceituais da arte como um dos pontos-chave para que se desenvolva toda uma cadeia de reflexões sobre o audiovisual, e para onde este possa ser um espaço de embate e contraposição de ideias, levando a constituição de novas experimentações e gerando outros conceitos em um diálogo argumentativo na relação com outras linguagens.

1.2 NOTAS SOBRE O CONTEXTO NACIONAL

Ex.pe.ri.men.tar v. (mod.1) **1** *trans. e pron.* testar (-se) **2** *trans.* vivenciar, provar **3** tentar **4** sentir – experimentação *sf*⁸.

Ação que proporciona ao homem a possibilidade de transposição de suas subjetivações sobre os fenômenos da vida, abrindo novas possibilidades na inserção de novos elementos, sejam materiais ou conceituais nas mais diversas pesquisas, na arte não será diferente, proporcionando um alargamento de seu campo num infindável encontro com a vida.

O experimentalismo é a única maneira viável de inventar uma nova arte [...] O conceito de experimentalismo surge com os movimentos de vanguarda do início do século XX (dadaísmo, futurismo, surrealismo, etc) [...] O artista vanguardista gozava da liberdade de fazer experimentos com estruturas de linguagens estéticas academizadas e intocáveis (AZZI, 2007, p. 170)

No Século XX, as percepções dos artistas sobre a própria arte ganham novos horizontes, novos desejos, e os projeta para novas experiências, há um intercâmbio entre meios, instâncias e estilos e a quebra dos velhos métodos que a arte até então se impunha. Walter Zanini narra uma declaração de Abraham Palatinik⁹, um dos primeiros artistas da arte cinética¹⁰ no Brasil:

⁸ Houaiss. 2001. p. 191 (Transcrição literal)

⁹ Abraham Palatinik (1928) Artista que no final da década de 1940 criava obras a partir de proposições com luz em movimento através de aparatos técnicos que projetavam imagens abstratas.

¹⁰ “É a arte que se move ou parece se mover [...] trata-se de uma definição que abrange não apenas o tipo mais direto de arte cinética, incorporando o movimento real ao objeto de arte, mas também a uma variedade de outros tipos: arte que envolve um movimento virtual criado opticamente (ver Arte Op); a arte que se apoia no movimento do espectador para obter a ilusão do movimento; a arte que incorpora luzes que mudam constantemente” (DEMPSEY, 2003, p.197)

Nos anos finais da década de 1940 ele criara obras de luz artificial em movimento valendo-se de mecanismos que projetavam formas abstratas numa tela de dimensões médias. Em declaração de época disse-nos: Por que nos sujeitaremos eternamente ao instrumento clássico: tinta, pincel, cavalete? Não haverá algo mais que isso? Se a ciência nos permite projetar o caleidoscópio no espaço, dando-lhe uma sabedoria plástica consciente, devido principalmente a movimentação ordenada dos corpos e a cor luminosa, pura, obtida através da refração da luz pelo prisma, por que deverá ela ficar de lado? (ZANINI, 1997, p. 234)

**Imagem 2: Aparelho Cinecromático S-14, Abraham Palatinik, 1957-58.
Madeira, metal, tecido sintético, lâmpada e motor. Coleção do MOMA, Nova York**



Fonte: www.nararoessler.com.br

Zanini irá nos apontar o papel do conhecimento científico na construção artística, o que será empreendido pelos artistas da videoarte e demais linguagens digitais subsequentes. Assim, como em outros movimentos, as artes passam a absorver influências de outros núcleos “Nas décadas de 1960-70, a arte desdobrou-se em novos rumos no Brasil, em seu essencial, estreitamente ligada às alternativas internacionais” (ZANINI 1983, p. 728) o que mostra que os anseios por esta nova arte estavam se desenvolvendo numa escala global e o Brasil estava dentro deste contexto.

Segundo Machado (2007, p. 15). “É muito difícil dizer quando começa a história do vídeo no Brasil, pelo menos o vídeo enquanto fenômeno cultural e forma de expressão artística”. Pois para o autor existe uma necessidade de buscar a fundo as origens do nascimento do vídeo como manifestação artística, onde muita coisa ainda pode estar por se revelar.

Sobre isto pode-se articular que no Brasil “[...] foi só na primeira metade dos anos 70 que ocorreram as experiências iniciais de vídeo-arte no país” (ZANINI 1983, p. 788), ainda que de forma tímida, devido a escassez tecnológica causada pelo desnível existente entre o alargamento dos procedimentos artísticos enquanto prática, e o nível de avanço tecnológico de cada sociedade.

Chamamos de macro e micropolíticas as experiências radicais em que a mídia eletrônica foi praticada fora de sua expressão industrial hegemônica, por sujeitos sociais movidos por projetos de intervenção crítica, expressando posições alternativas às políticas dominantes, mesmo quando, no momento de sua intervenção, essas experiências são ainda pouco extensivas, comparativamente com aquelas praticadas nos setores do entretenimento de massa amparados pelo capital global. (MACHADO, 2007, p 39).

Aprofundando um pouco o exame sobre a leitura do cenário artístico daquele momento, e do audiovisual mais especificamente, "Pode-se dizer que os artistas do vídeo no Brasil motivaram-se sobretudo pelo desenvolvimento de

diferentes ações de natureza crítica diante da câmera" (ZANINI 1983, p. 788). Essa postura questionadora aliada a nova demanda de aparatos passíveis à arte coloca os artistas de encontro a um novo exame das próprias questões motivadoras de suas produções. "Quebrava-se o quase monopólio das práticas artesanais habituais, assim como adotavam-se e difundiam-se razões antropológicas, sociológicas e psicológicas. Apareceram os primeiros artistas ecologistas" (ZANINI, 1997, p. 235).

Imagem 3: Sem título (feijão), Sônia Andrade, 1975, vídeo, Coleção Particular
Artista da geração inicial da videoarte no Brasil



Fonte: www.cadernoparanavegar.blogspot.com

Quando Zanini institui essa categorização de “artistas ecologistas”, supomos que ele esteja ponderando que aí se inicia um movimento de intensa e criteriosa observação sobre as relações estabelecidas entre os homens e meio ambiente em que estes estão inseridos, considerando uma noção de complexidade e interdependência entre seres e fenômenos. Em 1973 ele já havia refletido sobre uma concepção de “plenitude” num breve texto escrito para uma exposição na condição de Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo sob o título “O espaço Global: O TODO”¹¹:

A compreensão é complexa se não nos detivermos numa referência: a nossa participação ambiental, a experiência neste sentido é fundamental: desta forma, o espaço em que vivemos, a atmosfera que nos envolve, tudo pode estar sujeito a um constante estado de análise. Os elementos, os objetos, as imagens, necessitam de uma visão mais introspectiva, e aí estará, talvez, a resposta a várias indagações. (ZANINI, 2008, p. 15).

Esta introspecção que o autor enfatiza se constrói numa ação de revisão interna dos conceitos, um olhar para dentro, onde o artista, um produtor de sentidos vai encontrar-se intuindo por uma necessidade de expressar suas percepções sobre as mais variadas questões de ordem existencial humana, compreendendo o sentido dessas relações, onde tudo está conectado e interdependente.

Na década de 1980, se desdobra o que Arlindo Machado considera como uma segunda fase do vídeo no Brasil.

“Trata-se da geração do vídeo independente, constituída de jovens recém-saídos das universidades, que buscavam explorar as possibilidades da televisão como um sistema expressivo, e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo.” (MACHADO, 2007, p. 18)

¹¹Impresso originalmente da exposição 20’9” – São Paulo: MAC – USP, 03 a 07 out. 1973.

Sendo assim suas concepções não estariam mais voltadas pela caça de novas formas de representação artística e sim em na ampliação de suas possibilidades.

Os independentes traçaram estratégias de uma produção vanguardista, investiram numa percepção mais ampla da realidade e uma de suas características era o registro em forma de documentários, suas técnicas levantavam novos questionamentos acerca dos problemas enfrentados pela sociedade, resgatando valores culturais e instigando no espectador o senso crítico diante dos problemas em questão. Essas problemáticas resultaram em uma centena de trabalhos inspirados pela própria televisão, mas empregavam uma nova linguagem, muito mais dinâmica e inovadora (SILVA & MANESCHY, 2009, p. 2542).

Mais dez anos se passam, e chegamos ao contexto nacional dos anos de 1990 onde se inicia o que “ficou conhecida como uma geração de criadores, suas idéias não se distanciavam muito da proposta dos independentes” (SILVA & MANESCHY, 2009, p. 2542). Como todo movimento que sobrevém a um outro na linha temporal da história, “[...] essa nova geração, que desponta publicamente nos anos de 1990, tira proveito de toda a experiência acumulada, faz a síntese das outras duas gerações e parte para um trabalho mais maduro [...]” MACHADO (2007, p. 19). Onde suas aspirações estariam direcionadas por uma escolha mais intimista e autoral, o que nos remete e resgata algumas questões que eram preeminentes naquele momento.

Percebe-se também nesta terceira geração um certo afrouxamento das preocupações locais, a fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional [...] O único compromisso que une todos os representantes dessa última geração é a investigação das formas expressivas do vídeo e a exploração de recursos estilísticos afinados com a sensibilidade de homens e mulheres na virada do século. (MACHADO, 2007, p. 20-21).

Imagem 4: Tumitinhas , Éder Santos , 4'47" - BETACAM , Brasil - MG - 1998



Fonte: www.eai.org

Os principais autores que vem pensando o vídeo sempre ponderaram que, a despeito da dificuldade de acesso ao equipamento nas primeiras décadas da videoarte no Brasil, “os brasileiros não podiam ter acesso aos equipamentos de edição. Os equipamentos disponíveis eram raros, pesados e de difícil acesso¹²”(MELLO, 2006, p. 161).

Apesar da fragilidade do suporte do vídeo e de sua continuada busca de aprimoramento, de superação de sua baixa resolução e da dificuldade de acesso a uma tecnologia de ponta por muitos artistas, seja em seus primórdios, seja ainda atualmente, em certos casos; é possível observar que há menos de sete anos o mercado tem colocado seus esforços em prol de uma “popularização”¹³ de aparelhos eletrônicos. Hoje um celular vendido a menos

¹² Tradução do autor.

¹³ Entenda-se popularização como a facilidade no acesso de compra a crédito empreendida a partir de políticas governamentais.

de cem reais possui uma câmera com pelo menos 2 megapixels, e câmeras digitais que filmam em HD são vendidas em lojas de departamentos, parceladas em doze vezes e pra serem pagas depois de três meses da data da compra. Esta acessibilidade e busca de aperfeiçoamento das tecnologias digitais viabilizou muito o desenvolvimento e o acesso ao vídeo como experiência cotidiana para o cidadão, não apenas para o artista.

Entre obstáculos, mudanças de suportes e o avanço das mídias digitais, artistas vem lidando com estes limites e se apropriando das condições nas quais se encontram. Tirando partido dessas situações, em alguns momentos, articulando as barreiras enquanto elementos de linguagem, o que constituiu, assim, diversos períodos de nossa história nacional da videoarte.

Ao pensarmos a arte brasileira percebendo-a em uma certa posição à margem em relação a outros países, quando observadas historicamente no que tange o acesso a determinadas condições técnicas, nos reportamos ao texto em que a pesquisadora e curadora Marisa Mokarzel observa arte proveniente de regiões periféricas do Brasil reportando-se acerca da “natureza” da arte nacional que o artista Hélio Oiticica nomeia de “condição brasileira” afirmando que esta “[...] mais do que simples marginal dentro do mundo, é subterrânea, tende e deve erguer-se como algo específico [...]” (OITICICA apud MOKARZEL, 2006, p. 236) Tangenciando este pensamento e flexionando-o no sentido das observações aqui colocadas sobre as questões do contexto da arte e do espaço do vídeo nela, assumimos que:

A “condição brasileira” ocupa assim um espaço estratigráfico que vai se constituindo passo a passo, deixando-se revelar à medida que as camadas se desprendem. Delas emergem as propostas mais críticas e formuladoras das poéticas visuais que se pautam, algumas vezes, por questões pessoais, subjetivas, e outras vezes por atos coletivos de cunho estético, social ou político de maior abrangência. Em todos os casos, no entanto, são atitudes que associam arte à vida. São atos inseridos em melindres potencialmente tensionados prestes a se romper a qualquer instante. Daí as instabilidades, as incertezas, as ambivalências. (MOKARZEL, 2006, p. 236)

Como diria o artista do vídeo, Carlos Nader (2007, p. 227): “Muitas discussões acerca das ‘linguagens eletrônicas’, centradas nas possibilidades e desafios da máquina, vêm esquecendo uma ideia básica: as linguagens somos nós.” Assim, entendemos que todos os tempos de transformações pelos quais o vídeo passou e suas apropriações, devem ser considerados naquilo que os artistas lançarão mão para construir arte.

1.3 NOTAS SOBRE O CONTEXTO REGIONAL

Na região Norte do país a videoarte teve sua participação inicial nos anos de 1980. “Em Belém, videoarte era uma palavra que se ouvia falar pouco e a busca por esse conhecimento até mesmo as influências vieram de outras regiões do Brasil, muito relacionada a experiências do cinema de autor e do vídeo experimental” (SILVA; MANESCHY, 2009, p. 2544).

[...] a produção só era possível por intermédio de amigos que já realizavam trabalhos de cunho publicitário ou por instituições recentemente criadas para difundir a pesquisa nessa modalidade que a cada dia aumentava mais seu número de adeptos.” (SILVA; MANESCHY, 2009, p. 2544).

Segundo os autores, estes artistas tinham como escopo uma pesquisa que estava interessada nos processos representacionais da imagem. Com difícil acesso aos equipamentos, os artistas da época buscaram alternativas para realizar suas proposições e mesmo que o panorama daquele momento apresentasse uma produção expressiva, o que estava em questão era muito mais uma pesquisa que instigava uma “tentativa de ruptura de suporte” (SILVA; MANESCHY, 2009, p. 2546) ainda que não estivessem buscando produzir propostas de cunho artístico.

Depois das primeiras experiências dos anos 1980 e 1990, que tentavam romper com a tradição do cinema e da televisão, encontramos trabalhos que já irão se assentar dentro do campo do vídeo e serem exibidos no cenário da arte, ora chamado simplesmente de vídeo, ora de vídeo-experimental. (SILVA; MANESCHY, 2009, p. 2546).

Atualmente as artes visuais no Pará contam com um expressivo número de artistas que produzem videoarte, ainda que na maioria dos casos o vídeo não seja o único meio utilizado na produção de suas obras.

Hoje videoarte paraense é algo que ainda está em crescimento e aos poucos vai se concretizando, com trabalhos que determinam seu foco principal no vídeo e seus desdobramentos espaciais, pois apesar das fronteiras de atuação do cinema e do vídeo terem sido apagadas mesmo tendo um campo de atuação definido, vivemos um momento de fusão que é difícil classificar por ser híbrido de sentidos e formas de representação, percebemos hoje elementos da videoarte dentro do cinema e elementos do cinema dentro da videoarte. (SILVA; MANESCHY, 2009, p. 2546).

Percebemos uma produção significativa em vídeo em Belém. Em determinados casos estes se relacionam diretamente com uma tradição fotográfica, quando artistas que vem da fotografia passam a criar obras a partir de fotografias animadas em vídeo, como Alberto Bitar, que defende esta questão, como algo conceitual afirmando tratar-se ali de “fotografia em vídeo”.

Imagem 5: Partida, Alberto Bitar, 2005



Fonte: <http://diariodopara.diarioonline.com.br>

Em determinados trabalhos, constitui uma espessura temporal, como em *Partida*, 2005, em que a partir de uma única fotografia, decomposta em inúmeros frames, fala da perda, da diluição da memória, da dissolução da família, ou ainda em *Qualquer Vazio*, 2011, em que fotografa sua antiga casa, obtendo uma sensação fílmica na sobreposição dos frames, construindo uma sensação de *continuum* temporal.

Outro artista que também constrói com o vídeo impressões sobre lugares e suas políticas, é Armando Queiroz, alguns de seus trabalhos detém relação íntima com a performance, seja a partir de ações realizadas pelo artista, seja de outrem, aproximando-o muito mais da ideia de performance em vídeo, como em *Midas*, 2010, em o artista realiza a ação de comer pequenos besouros.

Imagem 6: Midas, Armando Queiróz, 2010



Fonte: eye4design.com.br

No vídeo, o artista aparece com o corpo todo dourado, numa alusão ao personagem homônimo da mitologia grega, e constitui uma metáfora a Serra Pelada, garimpo que arrastou e dragou inúmeros cidadãos no desejo do enriquecimento pelo ouro. São questões da vida, do impacto das relações com o lugar em que estes artistas habitam que vai impulsionar sua produções.

Além destes, somam-se na atualidade outros nomes que vem lançando mão do vídeo como linguagem artística, ampliando sua potencia, dentre estes:

Nomes como Alberto Bitar, Armando Queiroz, Dirceu Maués, Melissa Barbey, Roberta Carvalho e Keyla Sobral. Flavya Mutran, Vitor Souza Lima, Victor De La Rocque (ganhador do Grande Prêmio do Salão Arte Pará 2008), Luciana Magno, Josynaldo Vale, Carla Evanovitch, Neuton Chagas, são alguns destaques que obtiveram êxito em suas produções transitando pela linguagem do vídeo na arte contemporânea paraense. (SILVA & MANESCHY, 2009, p. 2546).

Não pretendemos aqui, constituir uma história da videoarte no Pará, mas optamos por contextualizar especificamente o papel do vídeo em seu início localmente e como a videoarte tem se expandido, encadeando dilatações na cena local na perspectiva contemporânea, em processos que conectam vivências a particularidades locais para podermos compreender questões históricas necessárias ao nosso processo reflexivo.

2. OUTRAS QUESTÕES FUNDAMENTAIS

Uma referência fundamental para nosso pensamento acerca do fazer artístico e da ideia de deslocamento de construção de significados, na tentativa de empregar a experiência artística como forma de resignificar as coisas do mundo, a natureza, a realidade urbana, o cotidiano e a tecnologia é Marcel Duchamp.

Pioneiro nos processos que ampliaram o campo da experiência artística, por meio do emprego de novos suportes e meios de expressão em seu tempo e que, ao introduzir no campo da arte objetos “prontos”, realizados pela indústria, os desloca de função: os *ready-mades* e os recoloca no campo da arte sob novo estatuto.

Com el tiempo, los ready-mades – o la eliminación por Duchamp de la qualidade individual y manual del arte -, cambian de la naturaliza, asumen una personalidad própria, indepiendende de *el gran cristal*, pero no del próprio Duchamp. Contiene casi siempre una referencia autobiográfica, y el elemento humorístico está todavia más acentuado. (MINK, 2004, p. 63).

Ao percebermos como Duchamp potencializa os objetos *ready-mades* e os vincula a uma narrativa pessoal, refletimos e relacionamos sobre o vídeo e suas possibilidades de fricção com a vida, na construção de uma *outra* “natureza”, enquanto imagem.

Mesmo não tendo usado o vídeo, mas sim o cinema, o que nos interessa nas proposições desse artista são as operações de deslocamento implementadas. Ultrapassando as noções de arte da época, ao dar início a novos questionamentos sobre o estatuto da obra: Quem diz que isso é arte? quem à legitima? O público, as instituições culturais, o artista? Alimentando ainda mais os posicionamentos acerca das funções tanto da arte quanto do artista para sociedade.

Num âmbito mais amplo das relações humanas e de suas relações com a arte, Pareyson em seu título “Os Problemas da Estética” nos fala do

influxo da sociedade sobre a arte e vice-versa: “A socialidade reaparece não só nos precedentes, mas também nos subsequentes da arte, como finalidade implícita ou acrescentada” (PAREYSON, 1997, p. 120).

O Autor ainda acrescenta dizendo que quem desejar pesquisar sobre a influência da sociedade sobre a arte “[...] deverá começar por reconhecer o *caráter artístico da própria sociedade* [...]” (PAREYSON, 1997, p. 117). A partir desta afirmação uma possível função social pode ser atribuída a arte, porém o autor nos alerta:

Isto recai no caso geral dos objetivos da arte, cuja a presença não compromete em nada a autonomia do valor artístico, contanto que eles se tornem condições internas: não limites extrínsecos, mas possibilidades oferecidas ao artista e por ele sentidas como estímulos formativos e embriões de obras. (PAREYSON, 1997, p. 120).

E serão estas inquietações que irão favorecer a uma sinergia no sistema da arte onde a linguagem audiovisual se dará como uma espécie de imã na medida em que aponta a videoarte como uma potência atrativa, e lhe atribui uma dimensão aglutinadora de conceitos que residem entre os campos artístico e social.

Desta forma, observando algumas questões citadas anteriormente sobre a presença do vídeo na história da arte e dele mesmo como meio e fim artístico, e ainda quando falamos da relação entre arte e sociedade, percebemos a presença constante das questões que dizem respeito a “[...] uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social [...]” (BOURRIAUD, 2009, p. 19), e onde conforme o autor “[...] já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...] Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada” (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

Segundo Bourriaud a natureza relacional é uma forma sobre a qual o artista inicia uma troca:

A Essência da prática artística residiria, assim, na invenção das relações entre sujeitos, cada obra de arte em particular seria proposta a habitar um mundo comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante até o infinito. (BOURRIAUD. 2009, p. 30).

Bourriaud discute em seus textos sobre a arte relacional e a condição do artista como sujeito político, através do que ele chama de “feixe de relações”. E neste contexto ele trata a presença do equipamento de vídeo como parte da “democratização do processo de produção de imagens” (BOURRIAUD. 2009, p. 107).

Daí compreendemos o que é esse lugar possível para a experiência da videoarte como fruto de uma relação de reflexão estética do artista em relação as forças que se manifestam na vida, como um lugar da prova viva que Zanini nos alerta, no Espaço Global: O TODO. São possibilidades de construção em que não há uma dissociação entre o fazer artístico e a tramas de relações nas quais o sujeito encontra-se imerso. Daí, as obras emergirem como uma resposta – visual e em fluxo imagético – às vivências no cotidiano. A essas réplicas, que por vezes nascem da observação de elementos mínimos, como Maneschy aponta:

Melissa Barbery, ao suscitar um olhar sobre pequenos seres e suas características particulares, sejam estas de sua morfologia ou de seu comportamento, nos levam a refletir sobre qual é o nosso lugar e como nos relacionamos com a própria existência. (MANESCHY, 2008, p.5).

Partindo dessas experiências apontadas por Zanini, do exercício de liberdade do artista com a linguagem, e do que Maneschy indica em nossas operações, acionamos, aqui, o pensamento do filósofo Michael Foucault e suas

explicações sobre o *cuidado de si* em suas investigações sobre a hermenêutica do sujeito, que nos conduzem na busca por uma compreensão sobre a essência do sujeito e como este se posiciona perante a sociedade. Uma referência significativa para pensarmos o processo de criação enquanto artista/pesquisador, o *cuidado de si* de Foucault nos aponta:

O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência. (FOUCAULT, 2006, p. 09).

Foucault coloca o cuidado de si como o próprio conhecimento de si, “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser” (FOUCAULT, 2004, p. 1), e também posiciona o filósofo como o homem que cuida do cuidado do outro. “[...] Tomemos como exemplo o Sócrates: é precisamente ele quem interpela as pessoas na rua, os jovens no ginásio, perguntando: “Tu te ocupas de ti” [...]” (FOUCAULT, 2004, p. 5). E é nesse sentido que se coloca o papel do artista em uma posição questionadora semelhante a do filósofo colocada por Foucault, seria o artista esse sujeito indagador que interpela os outros sujeitos com as suas produções artísticas?

Assim, pensamos a produção como um campo de relação com o *outro* por meio de uma experiência calcada em uma ética em relação a nós mesmos e ao *outro*, sobre o qual nos detemos nos trabalhos.

Deflagramos essas questões de Foucault por percebermos que em nossa produção artística o *cuidar de si* é um mote deflagrador de construção das obras, uma vez que por meio delas estabelecemos um processo profundo de intimidade com nós mesmos, e às produzimos como formas de inscrição e de resposta a experiência de estar no mundo. Bourriaud, ao falar do vídeo contemporâneo, aponta:

O tema do vídeo contemporâneo raramente é livre: ele colabora para o grande recenseamento visual, individual, sexual e étnico a que se dedicam atualmente todas as instâncias de poder de nossa sociedade (BOURRIAUD. 2009, p. 108).

Problematizando assim a questão do papel do artista¹⁴, de que forma estes irão lidar com essa questão – observamos o vídeo como uma espécie de ativista social – o que segundo Bourriaud deverá posicionar a arte num papel que lhe confere o grau de ferramenta política para a liberação das subjetividades.

Essa ferramenta política que aqui nos detemos não é apenas no sentido de uma atitude partidária ligada as relações com o Estado, buscamos neste termo a sua derivação mais basilar nascida de uma concepção grega indicava todos os procedimentos relativos à polis, que por alargamento, poderia referir-se tanto a Cidade-Estado como sociedade, comunidade, coletividade e outras acepções alusivas à vida urbana, chegando também ao embate de uma política interna das escalas mais íntimas sociais.

O que podemos perceber nas obras videográficas que serão aqui apresentadas em questões formais e conceituais, é que estas atravessam nossa subjetividade e se relacionam intrinsecamente com a necessidade de responder as experiências vivenciadas, constituindo um posicionamento político diante da própria vida, elegendo, por vezes, pequenas criaturas como metáfora para a existência humana.

Como vimos anteriormente, de forma geral nas artes visuais o vídeo tem sua presença estabelecida por uma postura aberta no que tange relacionar-se com as outras formas de expressões artísticas¹⁵, seja como registro de uma ação no intuito de documentá-lo para a história, através de

¹⁴ como a anteriormente Oriana Duarte e Duchamp nos apontaram neste texto.

¹⁵ Performance, pintura, fotografia, dentre outras.

uma narrativa ou ainda para operar em uma condição híbrida tanto no plano formal (nas construção de planos, nas manipulações de ordem técnica, na escolha do equipamento, entre outras) quanto conceitual (construção da narrativa aliada as opções formais).

Sobre isto Mello expõe suas considerações a partir do que ela denominou de *contaminação*, que segundo este pensamento “é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem” (MELLO, 2008, p. 137).

A idéia central da contaminação do vídeo diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. Nos procedimentos de contaminação do vídeo, a sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras linguagens, como uma convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidade poética. (MELLO, 2008, p. 139).

O que vemos neste caso é a busca por caminhos que transitem entre as ideias, no intuito de estabelecer um diálogo que através da oposição e da refutação conduza a outros conceitos, neste caso “[...] o código videográfico não se dispensa, nem se dilui nos outros códigos, mas ao contrário, ele possui o poder de afetar irreversivelmente a outra linguagem em diálogo” (MELLO, 2008 p. 137). E neste caso o vídeo imputa a adição de seu sentido.

No século XXI a arte engloba todos acontecimentos da vida como absorção da realidade, tanto públicos quanto privados, para compor uma narrativa.

Nesse âmbito a obra de arte passa a ser compreendida não apenas como produto, mas também como processo, como acontecimento, como comunicação de idéias e informação, sendo o seu significado determinado pelo contexto do trabalho. (MELLO, 2008, p. 39).

Desta forma, o vídeo proporciona à arte o desdobramento de um conjunto de elementos interconectados e processados pela comunicação humana, uma nova rede de trânsito de dados comunicacionais, uma possibilidade de alargamento dos sentidos. “Surgem novas formas de pensar o espaço e o tempo assim como novas expressões no campo da arte” (MELLO, 2008, p. 41).

É também no Século XXI que as verdades absolutas da física se mostraram apenas como verdades relativas, a ciência moderna foi colocada em “Xeque”¹⁶. A teoria da relatividade de Albert Einstein e as pesquisas sobre a estrutura atômica e a física quântica de Bohr foram acontecimentos decisivos na concepção da chamada “Era Digital”.

Ainda que hoje tais questões ainda não tenham sido absorvidas pela sociedade em sua complexidade, foram importantes para o desenvolvimento das tecnologias digitais, instituindo uma implacável revolução cultural nas bases da sociedade que operou mudanças nos fluxos da vida alterando a ordem econômica, política e social destas.

Após refletir sobre os “aspectos que problematizam o vídeo em direção a múltiplos contextos da arte” (MELLO, 2008, p. 25), fica clara a necessidade de que se faça uma breve consideração sobre a *estética contemporânea* pois isto será imprescindível para as observações colocadas no capítulo seguinte, onde a estética contemporânea se apresenta na base das criações e também como referência visual nas possíveis leituras.

A estética visual contemporânea ou pós-moderna vem tendendo à multimídia, à mistura, à hibridação; ao mesmo tempo que cultiva a ambigüidade, a indefinição, a indeterminação, a polissemia das mais diversas formas visuais busca ampliar ao máximo as suas possibilidades conotativas,

¹⁶ é uma expressão usada no jogo de Xadrez para definir a jogada que põe fim à partida, quando o Rei é atacado por uma ou mais peças e neste caso ele não pode permanecer na mesma casa precisando movimentar-se para outra ou ser defendido por outra peça.

procura a participação ativa do espectador num jogo de interpretação, ao manifestar visualidades efêmeras e descartáveis, tolera a imperfeição, a imprecisão, a poluição, e as interferências externas pós-produção, valorizando a comunicação e as emoções dos grupos e ironizando sutilmente cânones e estereótipos visuais hegemônicos e banalizados da alta cultura. (RAHDE, 2007, p. 3).

Para compreendermos as concepções estéticas de cada sociedade, e de cada uma destas em determinado tempo, é necessário entender que as questões mais sensíveis e racionais da constituição humana e suas complexas relações simbólicas são propriedades que fazem parte de um todo existencial e não atuam em momento algum de forma isolada. Sendo assim, isto também vai determinar a questão cultural das sociedades no passar do tempo.

[...] valorizando a comunicação e as emoções dos grupos e ironizando sutilmente cânones e estereótipos visuais hegemônicos e banalizados da alta cultura. É possível perceber que as imagens do contemporâneo não se preocupam em apresentar pureza estilística ou em apresentar soluções inéditas de vanguarda, pois é resultado da intertextualidade, da citação, da cópia, da hibridação e de vários estilos (RAHDE, 2007, p. 4).

A Visualidade pós-moderna tem claramente alguns de seus princípios marcados pelos conceitos multimidiáticos e por processos de hibridação que tem como objetivo estabelecer uma dilatação cada vez mais aberta, ampliando assim, cada vez mais, as possibilidades de interpretação de uma imagem.

Dissolveram-se cânones de reflexões estéticas sobre a beleza, uma das categorias da estética, e novas categorias passaram a fazer parte do pensamento estético, de acordo com Vasquez (1999). A ironia e o grotesco passam a ter novos significados. O que implica que o belo é estético, mas nem todo estético é belo, diz ainda o autor. (RAHDE, 2007, p. 4).

Observamos neste caso uma espécie de polissemia dos códigos humanos, onde um determinado conceito adquire um novo sentido além de seu sentido original, não deixando de preservar seu sentido primário, mas, em

determinados casos, amplia seu raio de abrangência, como vimos na citação de Rahde, em que alarga-se a perspectiva do conceito, que, no contemporâneo, adquire valores expandidos.

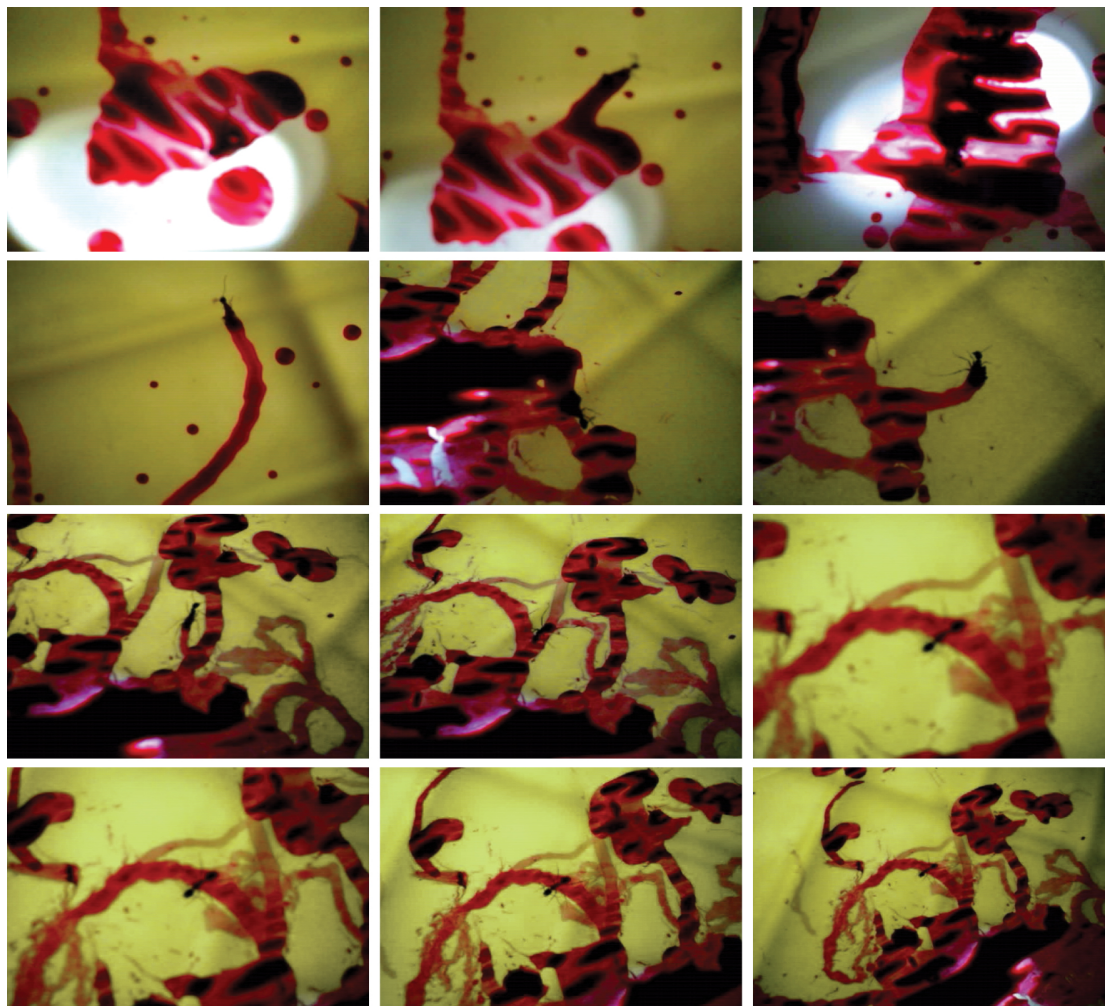
Há uma espécie de transversalidade que perpassa por diversos saberes, como história, filosofia e psicanálise nas obras aqui reunidas, ampliando o corpus do campo da linguagem, abordando reprodutibilidade, pintura e a própria história da arte, por meio do vídeo. (MANESCHY, 2008, p. 5).

É dentro dessa probabilidade de criação, em que há uma transversalidade de conhecimentos, que acreditamos significar aquilo que denominamos de *Vídeo Aderências*, como um território de possibilidade de escritura estética com o vídeo, em que referências de vida somam-se a conhecimentos, sensações, citações estéticas, ganhando corpo nos trabalhos. Uma somatória de informações plásticas, emocionais e imagéticas que formam uma liga que se configura no repertório que abarca esses vídeos.

3. ENSAIOS

A CRISE DO SER E SUA DANÇA CANIBAL

Imagem 7: Sequencia do vídeo *Vermelho*



Fonte: do autor

Uma criação artística é em primeiro lugar uma inquietação, em segundo um desejo, e depois uma necessidade.

Vermelho foi o primeiro vídeo de uma coleção de objetos artísticos onde percebo que se configura uma busca, por uma reverberação que possa mais que excitar uma lembrança, provocar novas leituras. Necessidade deflagrada no cotidiano, acompanhada por uma por um diálogo com a

linguagem videográfica, seguido da ação de um olhar interno, para que então se configure a sua materialidade, criando um canal de comunicação para os que adentrarão nesta obra.

A praticidade da imagem em vídeo penetra no domínio da manipulação das imagens e formas artísticas: as operações básicas num aparelho de vídeo (voltar, dar pausa numa imagem etc.) agora fazem parte da bateria de decisões estéticas de todo artista [...] Mas a mudança incontestavelmente mais profunda consiste nas novas abordagens do tempo, criadas pela presença do vídeo doméstico: a obra de arte, como vimos, não se apresenta mais como um traço de uma ação passada, e sim como o anúncio de um acontecimento futuro (“efeito-anúncio”) ou a proposta de uma ação virtual. (BOURRIAUD, 2009, p. 106).

O processo criativo nem sempre é linear, ou melhor, quase sempre não é linear. As operações que regem uma ação criadora possuem hipertextualidades que atravessam *links* de memórias, valores e percepções que estão além do unidimensional; são vias que atravessam a materialidade e a imaterialidade, onde se reafirma que “A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Um líquido vermelho se movimenta sobre o foco de uma luz quase hospitalar. Vê-se que existe algo que o agita, um ser, um inseto se move e rasteja, marcando seu caminho, deixando um rastro úmido naquela cor. Neste momento alguns questionamentos me vêm a mente. Quem é o inseto? Sou eu? Você?

Videre do Latim “ver”; *Audire* do Latim “ouvir” ou o que conhecemos por audiovisual, imagem e som – marcação – é um dos elementos que ditam a cadência da cena e atribuem uma carga de sensações em seu percurso. Tanto o do vídeo quanto do inseto, talvez esta seja uma forma instaurada de uma ação dolorosa de nascer para dentro, onde o suspiro feminino que se instala em um ritmo quase que hipnótico, repetidas vezes, é a marca da veia feminal

do nascimento. Um pulsar – uma respiração – quem sabe a última – ou talvez a primeira – um desespero contido, abafado, conduz: verme, vermelho, um ser ou [...] o que um dia será... *Ser*. A essência de alguém. Existência, identidade, afirmação ou negação – predicado de sujeito – Humano ou não.

A palavra vermelho tem sua origem no latim *vermillus*, que significa "pequeno verme", remetendo-se à cochonilha – inseto – ser – do qual é extraído o corante carmim utilizado em tintas, cosméticos e como aditivo alimentar.

Imagem 8 : Frame do vídeo vermelho



Fonte: do autor

Sangue de vida ou de morte – aquele que segundo a tradição cristã Jesus derramou sobre a cruz para a salvação dos homens – o fim e o começo – é calor, paixão, virilidade, prazer e reprodução – a luxúria e os pecados da carne. Proíbe e é revolucionário, pode ser uma fúria se for um sentimento ou

ainda Marte, o planeta vermelho, como é conhecido dentre os astros do sistema solar. Ruivo se for um órgão filiforme que reveste a superfície do corpo dos mamíferos – um pêlo. No Natal é a roupa do Papai Noel. No Brasil é a cor predominante na bandeira do Estado do Pará. É o sol da bandeira do Japão, é o tom do chá de canela e, as vezes, do por do sol também; dinâmico o vermelho é cor da tinta que pinta a Ferrari ou aquele esmalte que colore as unhas “dela” – sete vermelhos – úmido, carnal e redentor.

Cor, tempo, vida. Sentimentos e razão somam-se aqui. Tempo fragmentado, calculado, somado. Objeto matemático – número – que normalmente quantifica, ordena e mede; possui algarismos infinitos e está em tudo, e em todo lugar. Muitos o conceituam, pode ser a relação entre a quantidade e a unidade, ou o efeito da comparação de qualquer grandeza com a unidade – Numerologia – Pitágoras já os qualificava como a essência e o princípio de tudo – Vibrações numéricas – Abstrato e intuitivo.

O aparelho fotográfico de Niepce¹⁷, o fonógrafo de Thomas Edison¹⁸ e o Cinetoscópio¹⁹, como seu herdeiro, o cinematógrafo²⁰ dos irmãos Lumière... A Segunda Guerra acelera as pesquisas tecnológicas e o desenvolvimento dos

¹⁷ Joseph Nicéphore Niépce (1765 -1833) foi um inventor francês responsável por aquela considerada como uma das mais antigas imagens realizadas a partir da captação da luz solar. Ao utilizar uma placa de estanho com betume branco da Judéia que tinha a propriedade de se endurecer quando atingido pela luz, e colocar esta em uma câmera escura, obteve sua primeira imagem em 1826.

¹⁸ Thomas Alva Edison (1847-1931) Foi um inventor dos mais variados dispositivos importantes para o mundo moderno e de grande interesse industrial. Seu Fonógrafo era um gravador da voz humana e reproduzidor dessas gravações. Foi adotado para a gravação e reprodução de registros musicais rapidamente.

¹⁹ Outro invento dos laboratório de Thomas Edison. É um instrumento de projeção interna de filmes inventado por William Kennedy Laurie Dickson, chefe engenheiro da *Edison Laboratories*, em 1891.

²⁰ Este aparelho, marco do início do cinema, registra uma série de imagens instantâneas e projeta as mesmas. Sua primeira demonstração se deu em 1895. Considerado como um aperfeiçoamento feito pelos irmãos Lumière do cinetoscópio de Thomas Edison. Teria sido inventado pelo francês Léon Bouly em 1895, que ao ter perdido a patente, foi novamente registrada pelos Lumière, a 13 de Fevereiro de 1895.

meios de comunicação de massa... A popularização dos meios de registro, produção e reprodução de imagens... Interatividade e colaboratividade como bases da produção artística atual contemporânea. Num afluxo de informações se constrói aqui, uma possível linha de atravessamento do desenvolvimento tecnológico do analógico ao digital. Matemática, história, imagem, som.

Em 2005 quando este vídeo foi criado as câmeras digitais já tinham um certo alcance popular, porém ter em mãos o que se tinha de melhor na categoria mais amadora desses equipamentos ainda era diretamente proporcional ao fato de se ter alto poder aquisitivo. Passado, porque hoje uma câmera fotográfica digital com dez megapixels, que filma em HD aproximadamente sessenta minutos em um cartão de 04 Gigabytes é vendida a preços acessíveis nas lojas de departamentos mais populares, parceladas de doze vezes.

O tempo, um ente astral sobre o qual podemos ter uma forte inclinação a romantização de sua relação espaço-temporal – relativo e individual – passa e não volta, ou será que volta? Ao vermos um vídeo várias vezes estaríamos aí realizando um ato de voltar no tempo, ainda que apenas para contemplá-lo?

Refletindo sobre o processo no qual se deu a criação deste vídeo, um procedimento até certo ponto rústico ao que se refere as novas tecnologias. Pois naquela época – ano de 2005 – tudo o que eu tinha na mão era uma câmera de 02 Megapixels que com um cartão de 16 Megabytes filmava aproximadamente doze segundos, tempo total para que o cartão atingisse a capacidade máxima de gravação. Para os padrões atuais acreditem, isto era pouco, muito pouco. Naqueles doze segundos deveria estar contida toda a carga de imagem que fosse necessária para que coubesse uma cena inteira.

Em um impulso onde a fala se antecipa a qualquer elaboração mental podemos dizer: o que são doze segundos? Coisa alguma! Poderia ser a resposta. Quem sabe também: pode ser tudo! Ao flexionarmos um raciocínio relativo podemos pensar que doze segundos são mais do que um intervalo

sucessivo de Algarismos que partem sem precedentes para pulsar, um a um, até chegar ao número doze. Pode ser tempo suficiente para que um *ser* seja concebido como feto daquilo que um dia se tornará. O que me impele a pensar, de onde partem as coisas? Do nada?

Associamos o Nada a um estado de ausência do que quer que exista, uma espécie de vazio absoluto, o contrário daquilo que existe, sendo assim, o Nada é aquilo que não é. Fisicamente o nada não existe porque nele não tem nada. Não é um vácuo nem um vazio, nele o tempo não passa e nada se move.

O nada não tem espacialidade então não pode conter coisa alguma que seja. Se nem o tempo parte do nada, imaginem as percepções. Tudo possui um antecedente mesmo que não consigamos ou não possamos ver; ou ainda que não queiramos. Vejo que existe uma necessidade de encontrar essa harmonia onde as coisas sempre têm um único e absoluto início, e onde a busca por uma explicação está no cerne da questão existencial que reside entre o teocentrismo e o antropocentrismo.

E nesse caso, uma outra entidade se faz presente, o espaço, aqui apreendido como território e ambiente e não como intervalo, porque disso o tempo já dá conta, ainda que essa relação espaço/tempo se mantenha em várias instâncias sobre uma névoa de uma mescla tênue e muitas vezes difusa.

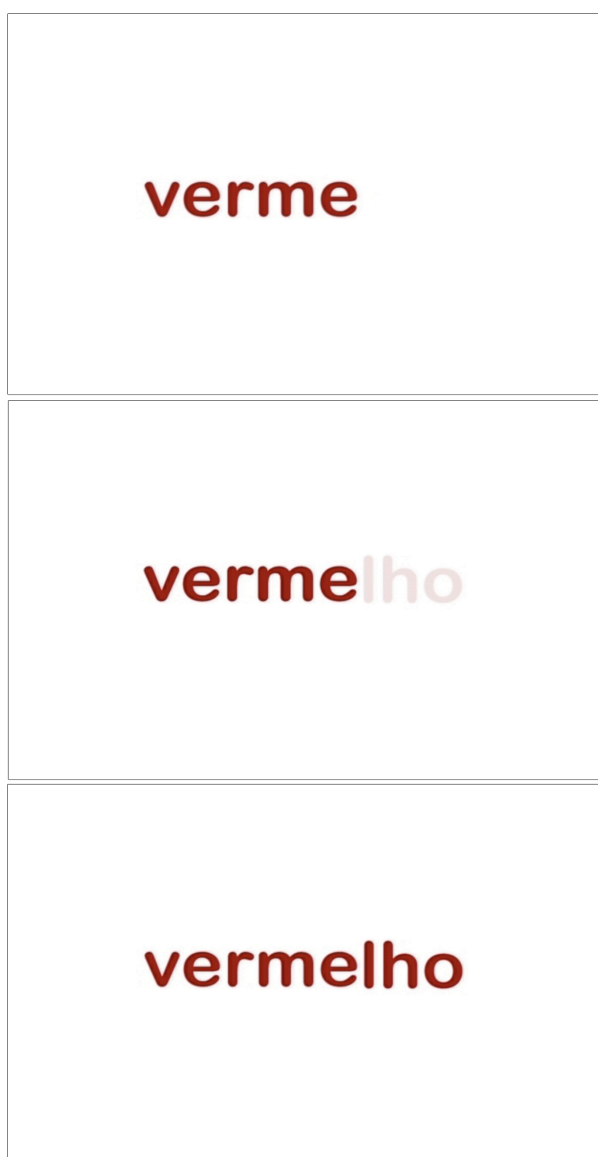
Nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso (FOUCAULT, 1984, p.1)

No vídeo a cada doze segundos uma performance – aqui tomada em termos de desempenho derivado de certos movimentos – ocorria frente aos meus olhos em um espaço físico – uma folha de papel branco, um banco plástico e um foco de luz – e também naquele espaço – os 16 MB – que eu tinha para consumir com a minha preciosa dúzia de segundos. Eram muitos os

espaços, o espaço físico, o virtual e o interno de onde tudo era projetado de dentro de mim.

Na última sequência do vídeo *Vermelho* ocorre uma inscrição textual que pode aparentar ser apenas inscrição do título/nome do vídeo, mas em sua construção foi proposto para laborar um jogo entre os elementos que habitam o *entre* da cor e do ser.

Imagem 9 : Frames do vídeo vermelho



Fonte: do autor

Vermelho, a palavra como potência de cor e todos os significados que este carrega. Verme, como a personificação de uma existência, criando uma relação intertextual entre os dois, propondo uma espécie de coexistência preexistente em camadas que se revelam na supressão ou na revelação de uma das partes.

Como um verme eu nasci para a arte, vermelho, uma cor, uma sensação, um impulso...

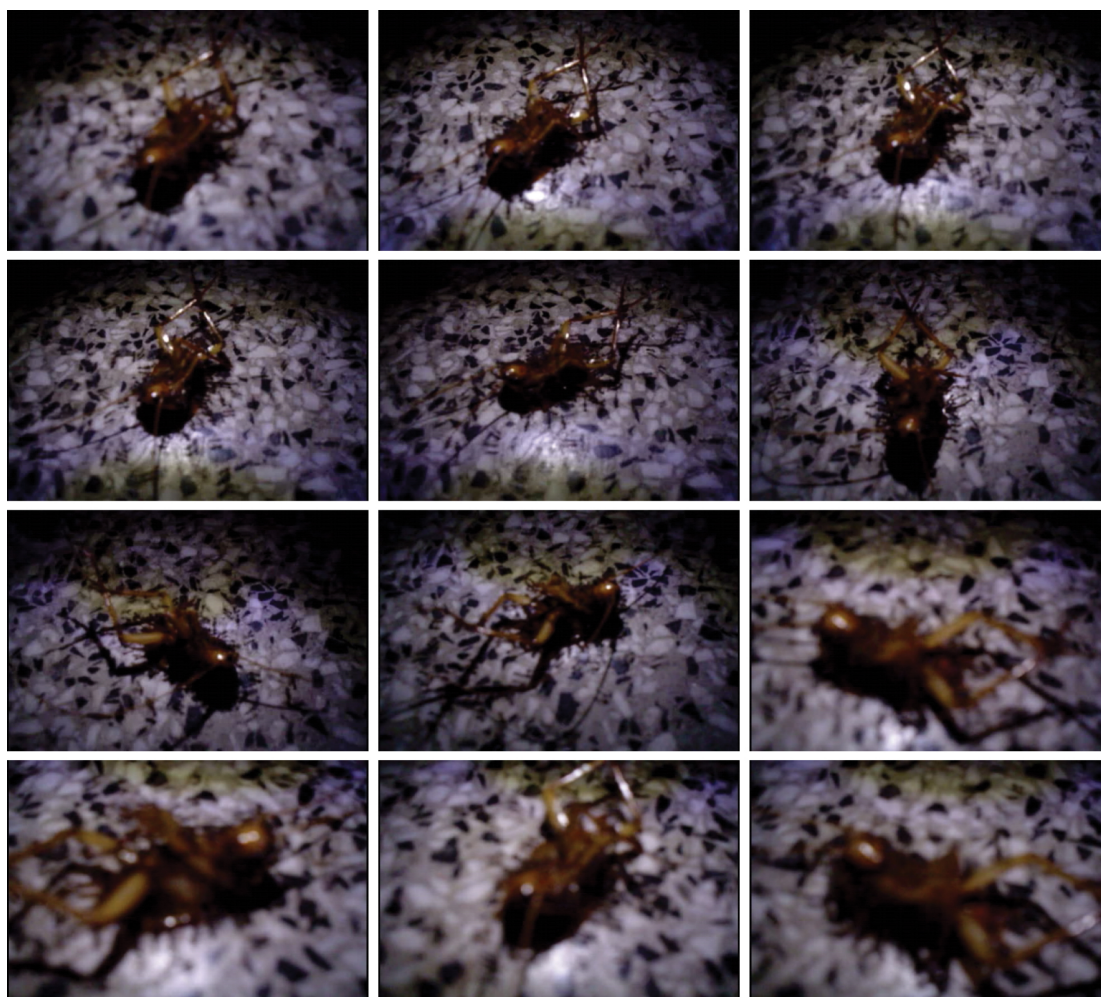
...Como um inseto eu danço em um movimento canibal.

Em um dado momento é possível sentir em seu ápice um gozo, um desabafo, um alívio visceral. Dionísio, Filho de Zeus, Baco, Deus do vinho e da alegria, uma divindade cujos mistérios inspiraram a adoração ao êxtase e o culto às orgias. E o que é uma orgia senão as mais infinitas e agitadas tramas de relações que estabelecemos uns com os outros e com o mundo? A dança dos insetos em sua forma regida e erótica remonta um desejo quase incontrolável, um rogo pelo gozo inalcançado, bacantes.

Um minuto e quarenta e sete segundos é o tempo do vídeo, mas o tempo do movimento é infinito sejam quantas vezes este for projetado e sentido.

Estética apresentada – contemporânea – percebe-se que uma imagem pode ser um vetor infinito de possibilidades semânticas de leitura; uma cena corriqueira em teoria conceitual e estética, e grotesca aos modos de conceber uma imagem que sirva a contemplação, podendo evocar narrativas que se constroem em outras direções.

Imagem 10: Sequencia do vídeo Dionísio.



Fonte: do autor

No momento exato da captura da imagem existia apenas o silêncio naquele lugar, mas naquele *outro* lugar meu coração pulsava intensamente pois era uma revelação aos meus olhos, ultrapassando a película que cobria aquele espaço interno e que revestia algumas de minhas concepções. É possível ver o sexual no grotesco, no sujo, na morte?

"O que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos,

são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si." (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 213)

No piso pigmentado uma oscilação frenética de pequenas formigas gera uma vibração visual e como se quisesse acompanhar o pulsar – a câmera em uma ação de anti-técnica²¹ se lançou em movimento, focando e desfocando a imagem, assim por suas condições tecnológicas o aparelho se agitou e latejando seus pixel dilatou suas possibilidades. "Esse tipo de prática revela, quando menos, o paradoxo fundamental que liga a arte e a tecnologia: se a técnica é, por definição, aperfeiçoável, a obra de arte não o é" (BOURRIAUD, p. 95).

Ativada por uma impossibilidade do aparato usado nas condições colocadas – pouca luz, pouco espaço e movimento – a captação desta imagem não poderia ter sido mais perfeita “aos olhos” da artista, mesmo que pudesse aos da técnica.

O som que vem da batida do coração é um dos símbolos mais fortes da viceralidade de uma existência, da permanência, da vida – ao menos para os seres que possuem coração – o coração é um músculo oco – cheio de sangue – um órgão, responsável pelo bombeamento do líquido vermelho – plasma – para todas as partes do corpo – movimento involuntário no vazio expulsa e suga o líquido quente e vivo.

Dionísio, plano sequência – único – filmado uma única vez, nível encadeado e desencadeado por um conjunto de cruzamentos sentidos. Apropriação, seria esse o termo? pois a ação tomada *de outrem*, intento

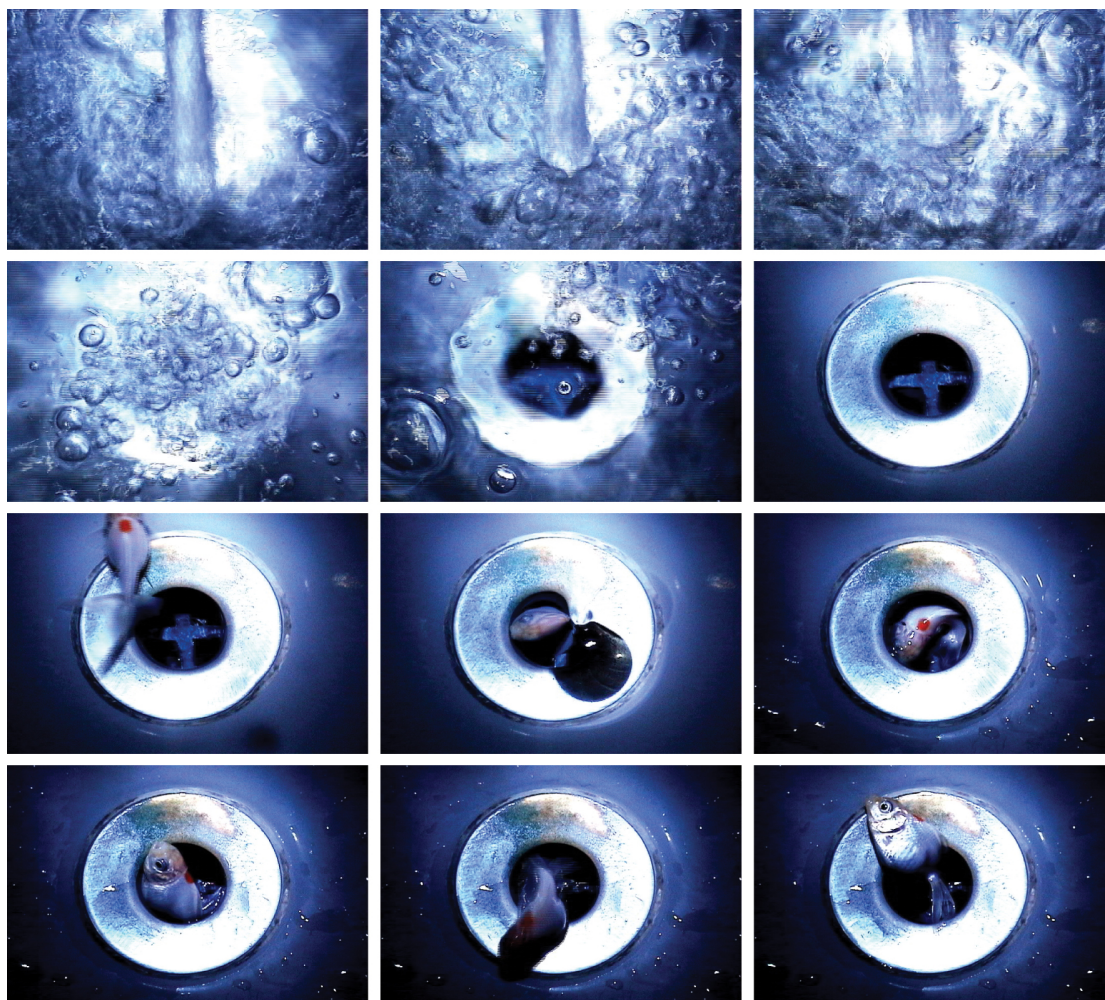
²¹ A própria condição da câmera, não daria a qualidade “perfeita”, mas nos desligamos, ali, da questão técnica, para nos lançarmos no evento que se apresentava diante de nossos olhos.

transposto. O inseto, alimento para aquela colônia de formigas, se move para a lente, movido por um exercício coletivo, dança.

Uma imagem que naturalmente seria desprezada, banalizada aqui é oferecida a ser fatiada, posta a ser deglutida, ingerida, respirada, tragada – introduzida – a um atravessamento mental e carnal.

RESTOS DE MEMÓRIAS

Imagem 11: Sequencia do vídeo *Apartamento 1102*



Fonte: do autor

Na cena de aparência gélida, a água cai e borbulha, e quando a última gota estila, uma imagem se revela – *o ralo de uma pia* – um telefone toca e mais um elemento se mostra – *um peixe* – um ser que vive na água e dela tira todos os nutrientes para manter-se vivo – *oxigênio* – gases indispensáveis ao homem - *ao ar, aos seres*. Um redemoinho se forma e junto com a água o peixe é sugado para o ralo, mas não desce, o telefone ainda toca, para! Um

som indica que toda a água se foi pelo pequeno buraco. O peixe continua lá, ele abre e fecha a boca..., as guelras..., ele se move..., seu corpo todo se move, se projetando para cima, pula, escorrega, cai no buraco novamente – *agoniza*, *protagoniza* – fica parado, como se tomasse fôlego e pula de novo – *luta* – se afoga por não ter água – *o avesso* – sons triviais de uma casa sendo habitada, e o peixe continua – *só* – ele possui uma única pinta na parte de cima próximo a cabeça – *vermelha, não ao acaso* – a porta se abre, em câmera lenta o peixe salta, a porta se fecha, a cena termina.

Criar imagens não é menos difícil que criar observação do mundo, porém o desafio maior do artista diz respeito a experimentar novas formas de apresentação subjetiva que refletem a nossa presença no mundo (MELLO, 2009, p 145)

Nunca foi uma avó convencional como aquelas que têm um cabelo branco e macio, que fica sentada numa cadeira de embalo – *utopia* – mãe jovem, três maridos e uma história de vida que daria uma narrativa interessante – *conflitos* – casou-se três vezes e teve três filhos – o último marido que não foi pai biológico de nenhuma de suas crianças as criou. *Boliviana* – tinha família, irmãs, tios, sobrinhos – *abandono* – Andou um pouco até chegar nesta cidade – *Belém, no estado do Pará* – estabeleceu suas relações da mesma forma de que as descartou – *dura* – trabalhadora e, apesar de pouco estudo, perspicaz – independente – construiu alguma coisa – *transitória* – ao trinta e cinco ficou viúva, foi para o Paraguai – *bons tempos da muamba* – queria construir fortuna, se preocupava com o futuro – *financeiro* – juntou dinheiro. Tinha alguns imóveis, planejou a velhice com cuidado – *racional* – com um dos filhos, o mais velho, sempre teve uma relação difícil – com os netos não foi muito diferente. Não era amorosa, era prática e direta – *digna* – nunca achou que seu comportamento fosse diferente, o dos outros era – *curiosa* – Estabilizada, parou de trabalhar, parou de ler o jornal, parou comemorar o Natal, parou de dirigir.

Ficou cada vez mais agressiva e solitária, e, quando quase todos se afastaram – se fez vítima – de si mesma.

Ao longos dos anos escutei todas as histórias da minha avó. Desde seus primeiros dias, sobre seus casamentos, sobre como ficou sem ver dois de seus filhos por quase quinze anos, como os recuperou, como conheceu meu avô e como ele mudou a sua vida, como veio pro Brasil, morou em São Paulo e como minha mãe foi mimada, pois foi a única que sempre esteve ao seu lado; muitas histórias, tristes e felizes, mas me lembro mesmo que nisso tudo, o que ela sempre demonstrou como importante era: se você tem dinheiro para garantir seu futuro o resto se resolve. E o Amor?. Com o tempo suas relações foram se restringindo cada vez mais, foram ficando mais ralas, como aquela água que se esvaia pelo ralo, e ela, assim como o peixe, foi ficando afogada de tanto ar.

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida (...) Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?" (FOUCAUT apud DIAS, 2006, p. 9)

Sobre isto ousou imputar à vida a potência da arte, seja uma pintura clássica ou uma instalação contemporânea multimidiática, a vida alimenta a arte e no caso da *Vídeo Aderência*, a espiral se alonga a um ponto onde a arte nutre a vida, e num movimento de *Feedback* os fluxos se retroalimentam, em um estado de *ser*, arte/vida/arte/vida... Em cada travessão podemos instituir um cruzamento – ético, estético e relacional – ação, forma e conteúdo – denso, poético e nobre. “Dessas tenções, originadas pelos cruzamentos geradores de sentidos, emerge a percepção de uma obra inserida na contemporaneidade” (CATTANI, 2006, p. 257).

Ahora, o vídeo, Inicia com um texto escrito pela artista e narrado por sua avó em sua língua natal, o espanhol; esta narração é seguida de uma performance onde uma planta é despetalada quase a sua exaustão.

Imagem 12: Sequencia do vídeo *Ahora*



Fonte: do autor

Uma gravação de vídeo pode ser comparada com a função sensório-motora do corpo descrito por Bergson. O dispositivo técnico de uma gravação de vídeo, na verdade transforma apenas um movimento em outro, mesmo que as possibilidades de contração-dilatação sejam muito mais numerosas do que as do nosso corpo. A câmara de vídeo só funciona dentro do reino do presente. As técnicas de processamento de Imagens (montagem) permitem-nos, no entanto, a imitar o trabalho

"livre" de memória. Semelhante à forma como a percepção ("crua") da "síntese" de uma atividade de "produção intelectual" é processada, o processamento da "gravação" produz formações "infinitas" de imagens possíveis através processamento eletrônico de imagens. (LEIGHTON, 2008, p. 289)²²

Nessa observação Leighton assinala no vídeo uma provável propriedade simuladora da memória humana, nos transportando para questões que estão presentes no vídeo *Ahora*. Não apenas por que este trata diretamente do tema da perda da memória de uma mulher, mas também porque no vídeo em questão optei, em seu processo criativo, por utilizar artifícios de linguagem que exprimissem como um todo o que a matéria em questão buscava dizer; desde a escolha do título, até as opções em termos de imagem e edição (montagem).

Após leituras repetidas do texto em voz alta ficou claro que este projetava a sua existência como expressão falada e não apenas como palavra escrita. Os tons, o sotaque, e tudo que comporia a sua materialidade sonora se mostrou cada vez mais intenso e imperativo, e dessa forma convidei minha avó – pois ela havia sido a inspiração para a criação do texto – a emití-lo, transformando aquelas palavras de uma grafia impressa, ainda tímidas, em uma gravação sonora potente que se colocou ao alcance de todos e que era a própria essência dos vocábulos ali proferidos.

O título do vídeo mencionado acima quando traduzido do espanhol para o português significa “agora” ou seja aquilo que acontece em tempo real, imediatamente, e que inclusive se passou enquanto estas palavras eram escritas, e que Raymond Bellour (1997, p. 251) examina ao perguntar “Como a história do tempo se torna um espetáculo de nossa atividade mental?”

²² Tradução nossa.

Imagem 13: Frame do vídeo *Ahora*



Fonte: do autor

Agora foi de início um impulso criativo materializado em um ensaio textual e depois foi transposto à instância audiovisual. A personagem que narra o vídeo é a mesma que o motivou. Um ente querido com uma doença neurológica degenerativa, e neste processo falar de memória é ir além de suas lembranças e submergir na questão do tempo e de como a condição humana se relaciona com a certeza desta impermanência, mais especificamente no que se referem à capacidade de manter sempre organizados e atualizados os dados de uma vida inteira. “A imagem mental, a verdadeira imagem que consome o corpo, constrói-se no tempo conservando sua espessura instantânea” (BELLOUR, 1997, p 251)

Uma imagem é lançada como uma ampulheta que dispara a contagem do tempo através de uma sombra que se desloca enquanto a voz trêmula da mulher evidencia a insegurança que acomete àquele que esquece. Mais que esquecer, perder a memória é acabar perdendo a si mesmo.

Imagem 14: Frame do vídeo *Ahora*

Fonte: do autor

Após algum tempo maturando os conceitos de *ahora*, uma imagem foi acionada no circuito que compunha o organismo fundamental desse trabalho: a memória, pois sendo um trabalho que tem a *memória* como seu tema principal e como, anteriormente, observamos as propriedades orgânicas do vídeo em funcionar como uma espécie de memória artificial, que possui um corpo mecânico mas que pode, em suas funcionalidades e finalidades – gravações etc –, condensar um material vivo e rico em expressão sensível de sentidos.

Ahora, a instalação, composta por um vídeo e uma planta, esta recebe um foco de luz constantemente numa tentativa de reproduzir o mesmo clima em que o vídeo foi criado, sugerindo um convite ao público para partilhar das reflexões da artista acerca das questões que envolvem a “memória” seja ela individual ou coletiva e quem sabe também despetalar a planta.

Imagem 15: Imagem da instalação Agora, Salão Arte Pará, 2007



Fonte: do autor

Para sua apresentação foi pensada uma forma que oferecesse ao espectador mais que a posição contemplativa e o colocasse em um contexto de contato direto com as questões que eram despertadas no vídeo, ou ainda às novas possibilidades interpretativas que o próprio espectador viesse a atribuir, através de sua percepção.

Em suas contaminações, o vídeo amplia seus diálogos como outras linguagens na construção de um discurso dialético. Nelas, o código videográfico não se dispersa, nem se dilui nos outros códigos, mas, ao contrário, ele possui o poder de afetar e contaminar irreversivelmente a outra linguagem em diálogo. É a lógica do vídeo +, ou o vídeo que soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens. (MELLO, 2008, p. 137)

A imagem de uma pequena planta sendo desfolhada exaustivamente, que ecoava apenas na imaginação, foi transformada em uma performance que foi filmada, sem a identidade daquele que se mostra na ação. Essas gravações foram manipuladas e unidas ao som do texto, lido e capturado para a criação de um audiovisual que claramente não estava na classificação de um registro de uma ação, mas sim sob a apresentação de uma videoinstalação.

A videoinstalação, compreendida como um espaço de percepção, é considerada como um dispositivo em si, no sentido de ser um espaço autônomo de produção de sentido, que tanto pode promover em tempo real a captação quanto o processamento e a recepção da mensagem (MELLO, 2008, p. 172)

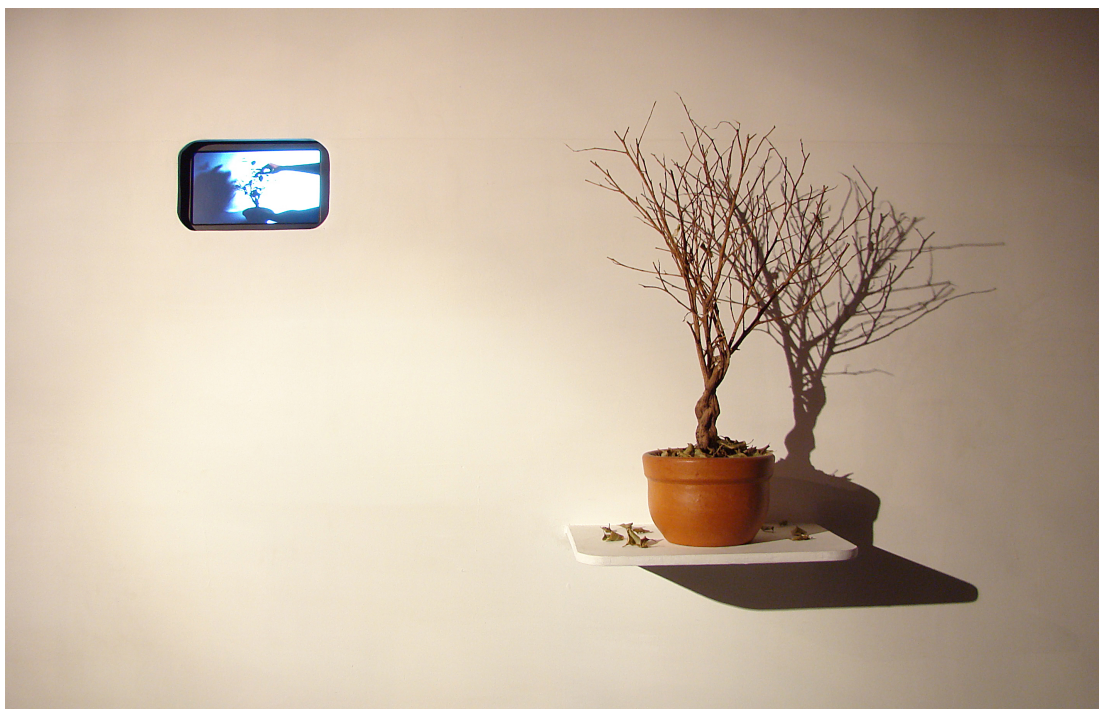
No espaço, uma tela de vídeo de sete polegadas, ao lado um suporte em formato de prateleira que sustentava um vaso com uma planta – da mesma espécie da que foi usada na criação do vídeo – com um foco de luz que foi colocado de forma à projetar a sombra da planta, no intuito de simular o ambiente no qual o vídeo havia sido criado, em que a planta poderia ser despetalada, como no vídeo. Poderia? “No ambiente gerado pela videoinstalação, a imersão é um princípio estético [...] o visitante é parte do processo gerador da obra” (MELLO, 2008, p. 170-171).

Quando o vídeo foi criado, o projeto não tinha ainda uma forma de apresentação resolvida, o que determinou a necessidade de se dispor sob uma forma de apresentação que o conectasse a outros conceitos, e gerou desejo de colocar o espectador em um posicionamento além do contemplativo, ou ainda oferecê-lo a oportunidade de se colocar.

A planta, um ser vivo que respira e, nesse ato, nasce, cresce e morre – como nós –, seriam as folhas a memória das plantas. Os Botânicos observaram que as folhas são órgãos responsáveis pela captação da luz e por

realizar trocas de gases com o meio. Respira e alimenta – a planta – transpira – a folha – verde, murcha e cai.

Imagem 16: Imagem da instalação *Ahora*, Salão Arte Pará, 2007



Fonte: do autor

Este ser vivo aqui representa a memória e as folhas as lembranças nela arquivadas; deste vegetal, uma ação inevitável de degradação de sua existência – uma doença, um fungo, a mão – retira uma a uma cada folha, e deposita no pé da planta – uma espécie de redenção – ao tentar acionar a memória e buscar uma lembrança que não estará mais no lugar que lhe foi atribuído, para que fosse seu ponto de existência, mas sim em um emaranhado desordenado que ao se decompor, se funde na formação de novas lembranças que se constituirão de um *mix* de sensações. Na verdade, a enfermidade apenas acelera um processo que a nós, dotados de memória, é uma condição do tempo, da vida. Passamos nossos dias revistando a memória e encontrando esse adubo que alimenta a imaginação.

Ahora, o texto, “Ahora todo está imprevisible y calmo como cuando yo era un niño. Yo me sorprendo mirándome el mundo con la misma incomprensión, as veces es como si todo estuviera en cámara lenta, yo puedo tocar los rastros que las luces dieran, yo intento quedarme aquí, pero cuando yo noto ya me fue, no me pregunte para donde. Donde uno día existió sufrimiento, hoy tenemos paz, es lo que te deseo”²³.

[...] Marc Augé (2001) propõe uma revisão crítica da noção de memória e esquecimento. Em sua análise do regime imaginário da atualidade, Augé interroga-se sobre a noção de lembrança mnésica e sobre a relação entre recordação e esquecimento, que fundamentam o conceito de memória. Em sua visão, o esquecimento é tão necessário à sociedade como ao indivíduo, na medida em que é preciso esquecer para saborear o gosto do presente, do instante e da espera (MELLO, 2009, p. 158)

Na busca por uma memória “perfeita”, inteira, uma memória que seja hábil e hermética o suficiente que não deixe perder nenhum dado e que seja mais ainda capaz de revisitar o que se passou, e acessar essas informações “puras”, não nos percebemos que lembranças imaculadas não existem, pois sempre dependem do ponto de vista com que são percebidas e das concepções e valores que possui a pessoa que às armazenam, e dessa forma não nos damos conta de que a memória é livre e sem que saibamos ela seleciona, mescla, recriando sempre uma nova memória.

Lembrar, possuir a ideia de uma coisa qualquer, de uma pessoa ou algo que aconteceu, pressupor que a memória – supostamente – vai preservar.

Com o esquecimento de minha avó, minhas lembranças se perdem, e na minha memória eu reinvento as suas.

Agora! Já, pra ontem – mais que agora, uma utopia do tempo – essa é a regra do mundo, por que esperar? A vida passa tão rápido que tudo deve ser agora. O inesperado, o nascimento, a incompreensão, a passagem do tempo,

²³ Melissa Barbery, 2007.

lento, vago, mágico, vivido dia-a-dia é subitamente retraído, diminuído, retirado, deslocado, escondido – ESQUECIDO – e assim, na letargia dessa ação, uma possibilidade de que nesse desencontro intempestivo uma serenidade se forme e liberte. (à minha avó),

...

Diálogo

A. Estava eu doente? Estou agora são?

Quem foi o meu médico?

Como pude esquecer de tudo!

B. Agora sim, creio que está são:

Pois sadio é quem esquece.

Nietzsche (2001, p. 19)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*, e por meio da arte são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder* fazer de nós mesmos um tal fenômeno.²⁴

Nietzsche

Sobre a alegação colocada por Nietzsche, onde a vida se impõe como um acontecimento estético, podemos perceber que questionamentos fundamentais para este estudo passam a trilhar o mesmo caminho, onde, a compreensão sobre qual o significado da arte, se mistura a outro ponto essencial: qual o sentido da vida.

Ao cogitar que o homem, através dos tempos, vem buscando o sentido da vida na arte, e a finalidade da arte na vida – ainda que não se tenha uma única sentença para estes questionamentos, na esfera tão delicada e ao mesmo de tão difícil acesso, que esta dissertação se debruça – podemos presumir que, o ato de buscar já pode ser ele mesmo uma possibilidade de resposta.

Pensamos a arte contemporânea, assim como a vida pós-moderna, a partir dos embates sociais que vão se dando no decorrer do tempo, onde as produções artísticas são, senão um desejo de expressão, uma possibilidade de vazão e de reiteração das necessidades viscerais, em diálogo com toda uma história e uma experiência da arte.

²⁴ (NIETZSCHE, 2001, p 132)

Abrindo-se, assim, uma possibilidade para que a estética contemporânea se materialize como a própria estética da existência no mundo hoje, uma existência observada a partir das perspectivas em relação a *si* e ao *outro*.

Apesar da solidão que preenche o artista, e que o alimenta nesse universo que é só dele – dentro dele – este que pode ser percebido algumas vezes como uma espécie de filtro do mundo; vemos aqui como um ser que procura, à sua maneira, lidar com certas indagações, e mais que isto, um ser que investiga novas possibilidades de lidar elas, porque encontrar uma verdade é só a metade do caminho, o restante consiste em saber o que fazer com ela.

A obra monumental de Bachelard e as descrições dos fenomenologistas demonstraram-nos que não habitamos um espaço homogêneo e vazio mas, bem pelo contrário, um espaço que está totalmente imerso em quantidades e é ao mesmo tempo fantasmático. O espaço de nossa percepção primária, o espaço dos nossos sonhos e o espaço das nossas paixões [...] dizem respeito, logo à partida, ao espaço interno. (FOUCAULT, 1984, p. 3)

Na ação artística aqui proposta, o movimento consiste em olhar o mundo em primeira instância e, a partir deste ato, pensar e repensar concepções internas, que reverberarão em uma trama relacional que se constrói e é tecida tanto pela linha da vida, quanto pelos fios da arte.

Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com sua própria meada do que uma propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo (FOUCAULT, 1984, p. 1)

E é neste ambiente, que o vídeo como pensamos, se nutre na formação de um meio propício para o surgimento do que aqui denominamos *Vídeo Aderências*.

Video, do latim *eu vejo*. *Vídeo*, Aparato eletrônico que processa dados analógicos ou digitais, podendo capturar, armazenar e transmitir imagens em movimento.

Posicionando a videoarte como um espaço de latência, onde a arte e a sua matéria relacional poderão dar início a intermináveis embates, e onde o vigor artístico existente neste fluxo – que é a diferença entre o momento do início de uma ideia e o momento em que sua forma torna-se perceptível – potencializam-se as condições necessárias para o surgimento das *Aderências*.

Aderência, estar ligado. *Aderência* do latim *Adherentia*, adesão. Na biologia orgânica *Aderência* é a união de um corpo a outro na formação de um tecido novo no organismo.

A Arte hoje nos leva a enxergar as relações entre o espaço e o tempo de uma outra maneira: aliás, sua principal originalidade deriva essencialmente do tratamento que ela dá a essa questão. (BOURRIAUD, 2009, p. 66)

Lugar, pode ser parte de um espaço, um ponto imaginário – território – um ambiente intuído e demarcado por um *ser* por meio dos sentidos.

E, é a partir dessa relação espaço temporal, que esse lugar *outro*, que aqui foi constituído - na relação entre a arte e vida, e que tem o vídeo como o negociador de questões *entre* estes dois campos -, desponta como o conceito *Vídeo Aderência*.

Absorvidas as experiências da vida, abalos, oscilações, impulsos e ressonâncias, sofrem uma ação de cruzamento, onde torcidas pelo veio da arte, sofrem uma mudança físico e espacial.

Intervalo, em uma equação matemática consiste na complexidade de compreender que um ponto pode estar nas possibilidades *entre* o “mais infinito” e o “menos infinito” – subconjunto de uma reta – espaço *entre* dois pontos... possibilidades... – presentes no intervalar – o que se situa no intervalo *entre* duas coisas; posiciona-se, permitindo a existência de “*espaços entre*”.

São nesses outros espaços, por vezes, *bagunçados*, estilhaçados, desconstruídos, reinventados, compostos por restos, insetos, pequenos animais, plantas, que vemos a possibilidade de suscitar pensar em cotidiano, sexo, vida, celebração, elaboração temporal, fenômeno da existência e cuidar de nós mesmos, no sentido de entendermos nosso lugar e nosso papel como artista que se vale da arte para olhar para o mundo e construir novos lugares, novas matizes, tempos, cores, texturas – Território intervalar – além de coordenadas latitudinais e longitudinais; é ele próprio o espaço geográfico do sensível, onde vão se dar os embates no tempo, ou ainda, é o intervalo que materializa o espaço aqui concebido.

Capturar imagem e som, por meio da percepção, daquilo que nos afeta, nesse pequeno espaço de fricção em que a vida e as imagens captadas são articuladas, é a possibilidade de declarar a existência desse ambiente de natureza criativo-reflexiva, em que se dá a pulsão da criação, do artista que olha para si, e pensa, elabora, cuida-se. É a esse lugar – intervalo espacial, temporal, físico e mental – possuído por imagens, sons e sensações, campo de ampliação da experiência e do entendimento, que denominamos de *Vídeo Aderências*. Fissura entre a razão e a sensibilidade, onde é possível construir o entendimento da extrema necessidade de confiar na arte.

REFERENCIAS

AZZI, Francesca. **Território Impuro**. In: MACHADO, Arlindo. (Org.) Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Trad.: Maria Helena Kühner. 2ªed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. 1955 Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/56543296/34112353-Walter-Benjamim-a-Obra-de-Arte-Na-Epoca-Da-Sua-Reprodutibilidade-Tecnica> > Acesso em: 05 out. 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Martins Fontes, 2009.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CAPRA, Fritjof. **Ponto de Mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CATTANI, I. M. B. . **Estratégias de Criação Contemporâneas**. In: ITAU CULTURAL, Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2005 - 2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

CLARK, Ligya. **Carta a Mondrian**. In: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2005.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIAS, R. M. . **Nietzsche e Foucault: por uma estética da existência**. 2006. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/3506375/Dias-Rosa-Nietzsche-e-FoucaultA-vida-como-obra-de-arte-artigo> > Acesso em: 22 ago. 2011.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/marcusoestmann/d/39604359-A-etica-do-cuidado-de-si-como-pratica-da-liberdade-Michel-Foucault> > Acesso em: 25 jan. 2011.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**: Curso dado no Collège de France (1981-1982). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAUT, Michel. **De outros Espaços**. Cercle d'Études Architecturales, 1984. Disponível em: < www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf > Acesso em: 15 dez. 2010.

HERKENHOFF, Paulo, PEDROSA, Adriano. **O Curador Carioca**. In: MARCELINA. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008). – São Paulo: Fasm, 2008 Semestral.

HOCKNEY, David. **Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of old master**. London: Thames and Hudson, 2001.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

LEIGHTON, Tanya (org.). **Art and the moving image**. Londres: Tate Modern, 2008.

LEWIT, Sol. **Parágrafos sobre a Arte Conceitual**. In: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

MACHADO, Arlindo. (org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: iluminuras, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MANESCHY, Orlando. **Imagens desdobradas: operações comunicacionais da imagem no território da arte**. São Paulo: do autor, 2005. (Tese de Doutorado defendida no PEPEG-COS- PUC-SP).

MANESCHY, Orlando. **Pequenos intervalos de vida ou por uma existência menos ordinária**. In: Color Bar. Melissa Barbey. Belém: Banco da Amazônia, 2008.

MANESCHY, Orlando. **Sequestros: imagem na arte contemporânea paraense**. Belém: EDUFPA, 2007.

MELLO Cristine. **El vidoarte en Brasil y otras experiencias latino-americanas: 1970 -1980**. In: SICHEL, Berta (Ed.). Primera geración. Arte y imagen en movimiento, 1963 – 1986. Madrid: Museu Nacional centro de Arte Reina Sofia, 2007.

MELLO Cristine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MELLO Cristine. **Imagem digital como memória**: experiências de Luiz duVa. In: FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem Contemporânea: Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. I e II. São Paulo: Hedra, 2009.

MINK, Janis. **Duchamp**. Köln: Taschen, 2004.

MOKARZEL, Marisa. **Transitoriedades Subterrâneas**. In: ITAU CULTURAL, Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2005 - 2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006

NADER, Carlos. **Vidarte**. In: MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do video brasileiro*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001

PEDROSA, Mário. **Trechos de depoimento sobre O Corpo é a Obra**, maio de 1970. In: MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=n=artistas_criticas&cd_verbete=560&cd_item=15&cd_idioma=28555 > Acesso em: 10 mar. 2011.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Considerações sobre uma estética contemporânea**. 2007. 16 f. Pesquisa (Pós-graduação) - Curso de Comunicação, Puc Rs, Porto Alegre, 2007. Cap. 01. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/17274819/Consideracoes-sobre-uma-estetica-contemporanea> >. Acesso em: 15 ago. 2011.

SILVA, Danielle Barbosa da ; MANESCHY, O. F. . **A produção videográfica na arte contemporânea de Belém: uma abordagem da situação**. Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP / Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades nas Artes Visuais, v. 1, p. 2539-2550, 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 2001

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 2

ZANINI, Walter. **O Espaço Global: O TODO**. MANESCHY, In: O. F. (Org.) ; LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo (Org.) . **JÁ! Emergências Contemporâneas**. Belém: UFPA, 2009.

ZANINI, Walter. **Primeiros Tempos as arte/tecnologia no Brasil**, In: DOMINGUES, Diana (Org.). A arte no século XXI – A humanização das tecnologias. EDUSP: São Paulo, 1997.