

ZONA CINZA E A ESPACIALIZAÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Instalações audiovisuais na
Bienal de São Paulo e
na Biennale di Venezia

Cássia Takahashi Hosni

CÁSSIA TAKAHASHI HOSNI

ZONA CINZA E A ESPACIALIZAÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO:
INSTALAÇÕES AUDIOVISUAIS NA BIENAL DE SÃO PAULO E
NA BIENNALE DI VENEZIA

Versão corrigida da tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Giselle Beiguelman

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DA AUTORA E ANUÊNCIA DA ORIENTADORA.
A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 24 de novembro de 2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Hosni, Cássia Takahashi

Zona Cinza e a espacialização da imagem em movimento:
Instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na
Biennale di Venezia / Cássia Takahashi Hosni; orientador
Giselle Beiguelman. - São Paulo, 2021.

249 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto,
Espaço e Cultura.

1. Audiovisual. 2. Vídeo-arte. 3. Exposições. 4. Bienais
de Arte. I. Beiguelman, Giselle, orient. II. Título.

HOSNI, C. T. Zona Cinza e a espacialização da imagem em movimento: Instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em: 18 de outubro de 2021.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Giselle Beiguelman

Instituição: Universidade de São Paulo – FAU-USP

Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Prof. Dr. Roberto Moreira dos Santos Cruz

Instituição: Sem vínculo

Prof. Dra. Patrícia Moran Fernandes

Instituição: Universidade de São Paulo - ECA-USP

Prof. Dr. Guilherme Wisnik

Instituição: Universidade de São Paulo - FAU-USP

AGRADECIMENTOS

Oficialmente, o início do doutorado foi em 2017, porém, é possível dizer que essa jornada foi trilhada muito antes, por encontros e partilhas que permitiram cada passo desse lento e complexo caminhar. Entre as agruras acadêmicas e as dificuldades do contexto político-social, meu especial carinho e atenção:

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de S. Paulo – FAPESP, pela concessão da bolsa de doutorado (Processo n. 2017/14019-6) e da Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (Processo n. 2019/17535-0), que permitiu a dedicação exclusiva à pesquisa;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que fomentam os programas de pós-graduação no país;

À orientação de Giselle Beiguelman, pelo acompanhamento e por ser fonte inesgotável de inspiração, resistência e criatividade;

À Angela Vettese, por ter aberto as portas da Università IUAV di Venezia e do Archivio Storico delle Arti Contemporanee, proporcionando o intercâmbio acadêmico entre as universidades;

À toda equipe da secretaria da pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em especial Ronaldo Neves Motta, pelo apoio aos pesquisadores;

Ao Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS), da Fundação Bienal de São Paulo, em especial Ana Mattos, Ana Paula Marques e Marcele Souto, que, em tempos de pandemia, permitiram a continuidade virtual deste trabalho. Às colegas e amigas do projeto Acervo: Marianne Arnone, Cecília Alencar, Fernanda Curi, Melanie Vargas, Giselle Rocha, Nayara Oliveira, Fernanda Cícero, Lidia Ananda, Khadyg Fares – dentre outros colegas –, que permitiram o surgimento do primeiro vislumbre deste projeto, em meados de 2015, a partir do grupo de pesquisa do arquivo;

À equipe do Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), sobretudo Marica Gallina, Michela Campagnolo, Michele Mangione, e toda a equipe da biblioteca, que permitiram a imersão na documentação do arquivo;

Aos professores Patricia Moran Fernandes e Agnaldo Farias, pela contribuição essencial no exame de qualificação; e ao apoio de Marta Bogéa, Lucia Ramos Monteiro, Agnes Kohlmeyer, Francesco Federici, André Parente, Roberto Moreira Cruz, Raquel Garbelotti, Vinicius Spricigo, Mark Nash, Rafaela Ferreira, Marcio Junji Sono, os quais dedicaram tempo às entrevistas e conversas que auxiliaram durante o processo de pesquisa;

Aos amigos Artur Vasconcelo, Erica Ferrari, Nathalia Lavigne, Didiana Prata e a todos do Grupo de pesquisa Estéticas da Memória no Século 21 – EMS21/CNPq, pelas trocas no LabOutros e em encontros online;

À Ana Godoy, pelo acolhimento e escuta atenta, quando a voz e a escrita fugiram durante a pandemia;

À Mariolina Baccaglini, pelo afeto e por me mostrar seu apaixonante universo veneziano. Agradeço também Eloisa Rosalen, Lucia Ricotta Vilela Pinto, Ricardo Kemmerich e Pablo Froner, pela amizade iniciada em território italiano, e pelas reflexões e indagações compartilhadas em terra estrangeira;

Às amigas e amigos que estão sempre *tão longe, tão perto*: Natália e Ana Carolina Lobas, Marcela Canadas Gonçalves, Fernando Lopes, Elaine de Medeiros, Regiane Ishii, Bruna Zullo, Helena Prado, Marcelo Iêgo Carvalho, Juliana Froehlich, Ilana Oesterreicher, Felipe Cruz, Natalia Christofolletti Barrenha, Lilian Viana, Victor Hermann, Gabriela Costa, Lívia Perez, Isadora Ferraz, Julia Bac, Marcel Fracassi, Gilberto Agostinho, Ricardo, Silvia, Erika Oshiro e Tom, Liliana Granja Moraes;

Ao Danilo Baraúna, companheiro constante nas trocas artísticas/reflexivas sobre a arte contemporânea e a academia, entrelaçando nossas percepções de São Paulo à Glasgow;

À Juliana Maués, companheira de leituras, escritas e apontamentos sensíveis, presente desde sempre, “do corredor da madrugada” aos intermináveis áudios virtuais;

À Regina Bernardo e Wlamir Barbosa, pelo carinho e torcida constante;

À minha família, por acreditar nas escolhas e no meu percurso: Mirian, por estar sempre ao meu lado, segurando a minha mão e me dando coragem; Roberto, pelo despertar do interesse acadêmico; Maíra, pelo suporte físico-emocional, sempre pragmático e terno; Marcos, pelas conversas e receptivas ideias aos domingos; e aos três sóis, Sofia, Gregor e Hector, que irradiam alegria por onde passam, e outra percepção do tempo enquanto crescem;

Ao Diego Ramos, amor que acompanhou todas as fases dessa pesquisa, e a quem, em nossa dança singular, tornou o compartilhamento da vida mais feliz.

RESUMO

A imagem em movimento constitui novas espacialidades quando se vincula tanto ao conteúdo apresentado na tela quanto ao contexto expositivo, no qual o espectador, como importante agente dessa relação, está inserido. A partir dessa afirmação, a tese analisa as instalações audiovisuais desde os anos 1990, estruturando determinados períodos históricos e movimentos artísticos para compreender os diálogos e os tensionamentos desse tipo de obra nas exposições de arte contemporânea. Assim, reflete sobre questões técnicas, como o aparecimento do vídeo e a tecnologia digital; institucionais, analisando exposições temporárias de grandes formatos, como a Bienal de São Paulo e a Biennale di Venezia; e estéticas, levando em consideração o confronto do audiovisual com o meio cinematográfico. Opta-se por uma abordagem temática e não cronológica. A tese divide-se em duas partes: a primeira possui uma discussão temporal ampla, em que se levam em consideração a expografia, a duração, a mobilidade do espectador, sugerindo-se o termo *zona cinza* para obras de imagem em movimento nas bienais; já a segunda parte investiga a espacialização dos trabalhos do ponto de vista das obras, por meio de estudos de caso de sete artistas: Douglas Gordon, Shirin Neshat, Maurício Dias e Walter Riedweg, Steve McQueen, Chantal Akerman e Raquel Garbelotti, todos participantes das bienais no período entre 1998 e 2010. O acesso à documentação e aos processos dos eventos foi possível graças à pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS, São Paulo) e no Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC, Veneza). Desse modo, a abordagem interdisciplinar visa que o estudo colabore com a análise das instalações de imagem em movimento, fornecendo subsídios para os debates futuros.

Palavras-chave: Audiovisual. Vídeo-arte. Exposições. Bienais de arte. Instalação. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The moving image constitutes new spatialities when linked both to the content presented on the screen and to the exhibition context, in which the spectator, as an essential agent of this relationship, is inserted. Based on this statement, the thesis analyses audiovisual installations since the 1990s, structuring specific historical periods and artistic movements to understand the dialogues and tensions of this type of work in contemporary art exhibitions. Thus, it reflects on technical issues, such as the emergence of video and digital technology; institutional issues, investigating large-scale temporary exhibitions, such as the São Paulo Biennial and the Venice Biennale; and aesthetic issues, taking into consideration the confrontation between audiovisual and cinematographic media. A thematic rather than chronological approach is chosen. The thesis is divided into two parts: the first one has a broad temporal approach, in which the exhibition design, the duration, the spectator's mobility are taken into consideration, suggesting the expression *gray zone* for referring to moving image works in the biennials; the second part explores the spatialization of artworks from the point of view of oeuvres, through case studies of seven artists: Douglas Gordon, Shirin Neshat, Maurício Dias and Walter Riedweg, Steve McQueen, Chantal Akerman, and Raquel Garbelotti, all of whom participated in biennials in the period between 1998 and 2010. Access to the documentation and event processes was made possible by research at the Wanda Svevo Historical Archives (AHWS, São Paulo) and the Historical Archives of Contemporary Arts (ASAC, Venice). Therefore, an interdisciplinary approach aims to collaborate with the analysis of moving image installations, providing subsidies for future debates.

Keywords: Audiovisual. Video Art. Exhibitions. Art Exhibition Biennials. Installation. Contemporary Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

PARTE I

1- Fig. 1 e 2 – Giardini no outono, em 2019.....	26
2- Fig. 3 – A Strada Novíssima do Corderie, na 1ª Mostra Internacional de Arquitetura.....	28
3- Fig. 4 – Planimetria do Arsenale, em 2001. Escala 1:1000.	30
4- Fig. 5 – Vista aérea do Parque do Ibirapuera, em 1954.....	34
5- Fig. 6 – Inauguração da 6ª Bienal de São Paulo, em 1961.	36
6- Fig. 7 – Pavilhão da Bienal, em 2020, na exposição Vento.	38
7- Fig. 8 – Expografia e pavimento da 12ª Bienal de São Paulo, em 1973.....	39
8- Fig. 9 – Catálogo do 8º Festival Internacional de Filmes sobre Arte, em 1965.....	45
9- Fig. 10 – Sinopse da programação do 8º Festival Internacional de Filmes sobre Arte.....	47
10- Fig. 11 – The Illustration of Art n. 1, 1971. Vista da exposição Derrotas e Vitórias, no MAM/SP, em 2021.....	52
11- Fig. 12 – Frames de Two musical models on the use of multimedia: Rats Music, 1974, de Antonio Dias.	63
12- Fig. 13 – Frames de Two musical models on the use of multimedia: Banana for Two, 1974, de Antonio Dias.....	64
13- Fig. 14 – Frame de Made in Brasil – Marca Registrada, de Letícia Parente.....	67
14- Fig. 15 – Me, de Gabriel Borba, na exposição Video_MAC, em 2021.	70
15- Fig. 16 – TV Garden (Jardim de TV), de Nam June Paik.	75
16- Fig. 17 – Centro de Vídeo-Arte, na 16ª Bienal de São Paulo.....	81
17- Fig. 18 – Oremos, de Eder Santos, em 1989, no Videobrasil.....	86
18- Fig. 19 – TV Garden, na TATE, em 2020.....	88
19- Fig. 20 – Movie-Drome, na exposição Iluminados – Experiências pioneiras no Cinema Expandido, em 2017.	94
20- Fig. 21 – Andy Warhol, no Invisible Cinema, do Anthology Film Archive.....	99
21- Fig. 22 – Plano sequência sobre trabalho, 2011-2014. Exposição Harun Farocki: Quem é responsável? – IMS Paulista.	107
22- Fig. 23 – O ensaio, de Tamar Guimarães, na 33ª Bienal de São Paulo.	120
23- Fig. 24 – Æo, de Tunga, em seu pavilhão em Inhotim, 2017.....	125
24- Fig. 25 – Tunga, na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981.....	126
25- Fig. 26 e 27 – Estudo e a obra Uncertain Pleasure, de Zhang Peili, na 48ª Biennale.....	139
26- Fig. 28 e 29 – Estudo e obra Electric Earth, de Doug Aitken, na 48ª Biennale.....	140
27- Fig. 30 – Espaço expositivo da 49ª Biennale, Arsenale.	142
28- Fig. 31 e 32 – Estudo e obra Folly, de Valeska Soares, na 51ª Biennale.	145
29- Fig. 33 – Registro da 25ª Bienal de São Paulo, em 2002.....	150
30- Fig. 34 – Video-lounge, no 1º andar da 28ª Bienal de São Paulo.....	152
31- Fig. 35 – Video-lounge, na 28ª Bienal de São Paulo.....	153
32- Fig. 36 – Expografia da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010.	154
33- Fig. 37 – Vista da instalação Everything and More, de Rachel Rose, na 32ª Bienal de São Paulo.....	157
34- Fig. 38 – Vista da instalação Everything and More, na 32ª Bienal de São Paulo.....	159

PARTE II

35- Fig. 1 – Registro da instalação Through a Looking Glass, na 48ª Biennale di Venezia.	167
---	-----

36- Fig. 2 – Localização da obra de Douglas Gordon no Giardino.....	168
37- Fig. 3 – Praticamente todos os trabalhos..., na 29ª Bienal de São Paulo.	172
38- Fig. 4 – Praticamente todos os trabalhos..., na 29ª Bienal de São Paulo.	175
39- Fig. 5 – Frames do vídeo Turbulent.	180
40- Fig. 6 – Frame do vídeo Turbulent.....	183
41- Fig. 7 – Frame do vídeo Soliloquy.....	185
42- Fig. 8 – Frame do vídeo Soliloquy.....	187
43- Fig. 9 – Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos, na 24ª Bienal de São Paulo.	193
44- Fig. 10 – Tutti Veneziani, na 48ª Biennale.	196
45- Fig. 11 – Estudo da instalação no Arsenale, na 48ª Biennale, 1998.	198
46- Fig. 12 – Registro de Tutti Veneziani, 1998.....	198
47- Fig. 13 – Frame de Gravesend.	204
48- Fig. 14 – Estudo da instalação Gravesend/Unexploded, na 52ª Biennale, 2007.....	206
49- Fig. 15 – Registro da instalação Estático, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.	207
50- Fig. 16 – Registro da instalação Estático, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.	208
51- Fig. 17 – Registro de Do Leste – na fronteira da ficção, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010..	212
52- Fig. 18 – Registro da primeira sala, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.	215
53- Fig. 19 – Frames do filme Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels.....	217
54- Fig. 20 – Registro de Woman Sitting after Killing, na 49ª Biennale, 2001.	218
55- Fig. 21 – Frame do vídeo Mise-en-scène.	222
56- Fig. 22 e 23 – Registros de Interior (Transfer) e Boa Vista, na 25ª Bienal de São Paulo, 2002.	224
57- Fig. 24 – Frames do vídeo Boa Vista, de 2002.....	226
58- Fig. 25 – Registro da instalação Boa Vista.	226
59- Fig. 26 – Fotografia integrante do livro de artista da instalação Boa Vista.	228

SUMÁRIO

Introdução	13
PARTE I.....	24
Capítulo 1: Entre Paisagens Interiores e Exteriores	24
1.1 A Herança da Bienal de Veneza	25
1.2 Um, Entre Muitos Percursos para a Bienal de São Paulo	32
1.3 “Museu Imaginário de Imagens Luminosas”	42
Capítulo 2: A Busca Pela Espacialidade: Filmes de Artistas, Áudio-Visual, Vídeo	48
2.1 Um <i>Quase</i> Cinema	49
2.2 MAC-USP e a Bienal de São Paulo: Encontros e Desencontros.....	68
2.3 Videoinstalações na Representação Norte-Americana.....	74
2.4 A Consolidação do Videobrasil	83
Capítulo 3: Modos de Ver e Exibir	90
3.1 Em Movimento e Expansão	90
3.2 O Dispositivo-Cinema em Conflito.....	103
3.3 Mobilidade e Controle da Temporalidade: o Loop	116
3.4 Dentro da Caixa Preta.....	121
Capítulo 4: Zona Cinza	128
4.1 Primeiro Percurso: No Arquivo da Biennale di Venezia	138
4.2 Segundo Caminho: No Arquivo da Bienal de São Paulo.....	148
PARTE II: À LUZ DO VÍDEO, DO CINEMA E DA INSTALAÇÃO (1998-2010).....	161
1. Douglas Gordon	163
1.1 O Espectador Entre Espelhos.....	166
1.2 Um Inventário de um Corpo Dividido.....	172
2. Shirin Neshat.....	176
2.1 Inquietação em um Canto	179

2.2 Entre os Dois Mundos.....	183
3. Maurício Dias e Walter Riedweg	189
3.1 Quando a Cidade a Tudo Engole	192
3.2 Passarela Veneziana	195
4. Steve Mcqueen	200
4.1 Embaixo da Terra, Matéria Oculta e Minério.....	203
4.2 Ao Redor da Liberdade	206
5. Chantal Akerman	209
5.1. Entre o Documentário e a Floresta de Monitores.....	211
5.2. Uma Instalação, uma Cena, Sete Minutos	216
6. Raquel Garbelotti.....	220
6.1. Diante do Esquecimento	223
Considerações Finais	230
Bibliografia.....	236

INTRODUÇÃO

“O tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim”. A frase, da arquiteta Lina Bo Bardi, aparece em *A Marvelous Entanglement* (Um maravilhoso emaranhado), obra de 2019 do artista Isaac Julien. Nesta obra, como para indicar as possibilidades de percurso no tempo e no espaço, a instalação de imagem em movimento é composta de nove telas que dialogam entre si. Posicionadas em diferentes alturas, convidam o espectador a seguir o curso pelo espaço expositivo, de modo a experimentar diferentes composições.

Veem-se, ao percorrer as imagens, as construções arquitetônicas de Bardi: o edifício da Ladeira da Misericórdia, em Salvador, e, na capital paulista, o SESC Pompéia, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Teatro Oficina. Observamos também as fotografias de Pierre Verger, uma manifestação em homenagem a Marielle Franco e às atrizes Fernanda Torres e Fernanda Montenegro, representando Lina Bo Bardi em diferentes fases da vida. Nas construções, olhamos com atenção a dança e a performance de corpos negros insurgentes, homens e mulheres que ocupam os locais, e remetem, a partir de símbolos, ao passado colonial do Brasil. Caminhar entre as projeções das telas é ter a percepção de momentos distintos da história do Brasil, nos quais passado e presente estão relacionados. Para Julien, artista de longa trajetória nas instalações, suas obras são para serem vistas em movimento, com o espectador em trânsito no espaço expositivo. O curso do espectador e as suas formas de apreensão no espaço são tão importantes quanto aquilo que está contido na tela¹.

Quando há menção à “imagem em movimento”, normalmente temos a compreensão de uma imagem seguida de outra, cuja duração ocorre ao longo do tempo. Isso nos faz refletir que o complemento “em movimento” pressupõe que a natureza da imagem é, em si, fixa. Se, diante dos meios mais conhecidos, a imagem está relacionada à pintura, à gravura e à fotografia, já aquilo que se move faz referência, muitas vezes, à linguagem do cinema e do vídeo. Por mais abrangente que possa ser a discussão, entendemos que o movimento não é algo que se orienta apenas dentro de uma superfície bidimensional, em uma tela ou imagem. As instalações de imagem em movimento,

¹ Segundo informação obtida com a equipe a partir de visita ao ateliê do artista, em janeiro de 2020, quando exibida pela primeira vez nos Estados Unidos, na Art Basel Miami, em 2019, a instalação, além das nove telas, também foi composta de um solado emborrachado situado abaixo do carpete, para que o caminhar do espectador e o seu trânsito pelo espaço expositivo fosse o mais suave possível.

objetos de estudo da pesquisa, tratam de aspectos que estão dentro e fora da tela, força interna e externa que têm suas existências condicionadas uma à outra.

Sobre isso, Giuliana Bruno nos recorda que a palavra “tela” (*screen*), antes de ser relacionada com as artes da projeção, tem sua origem no espaço, como uma peça de mobiliário composta de um material translúcido com uma moldura ao seu redor. O termo surge na Idade Média relacionado a um objeto, um mobiliário, parte da arquitetura da casa; relação presente também durante o Renascimento e nos períodos seguintes. Bruno chama a atenção para a seguinte definição da palavra tela, presente no *The Century Dictionary e Cyclopaedia*, do final do século 19:

Uma estrutura, divisória ou cortina coberta, móvel ou fixa, que serve para proteger do calor do sol ou de um incêndio, da chuva, do vento ou do frio, ou de outros inconvenientes ou perigos, ou para se proteger de observações, para se ocultar, para tapar a vista ou para garantir a privacidade; como uma tela de fogo; uma tela dobrável; uma tela de janela, etc.; portanto, tal estrutura coberta, cortina etc., usada para algum outro propósito; como uma tela na qual as imagens podem ser projetadas por uma lanterna mágica; em geral, e abrigo ou meio de ocultação².

A tela, como visto nessa definição, tinha a função de ser a mediadora entre os dois espaços, um objeto integrante da casa que poderia proteger as pessoas da presença direta das intempéries. Embora essa definição seja revisitada pela arqueologia das mídias em relação à lanterna mágica e ao pré-cinema, ela enfatiza a presença dessa superfície que é parte da arquitetura da casa. A tela é mais do que um objeto de proteção bidimensional, é uma superfície translúcida que ganha formas e movimento como elemento intermediador. Sua origem é, de acordo com a autora, eminentemente espacial.

Nesse sentido, compreendemos que a imagem em movimento constitui novas espacialidades quando a intenção da obra se vincula não apenas ao conteúdo apresentado na tela da televisão ou da projeção, mas passa a considerar igualmente o contexto expositivo, assim como os aspectos relacionados ao espectador. As obras envolvem a investigação no tempo, pelas imagens sucessivas que correm ao longo da duração, e no espaço, instigando aquele que vê o trabalho e o percebe no contexto expositivo. Não se trata apenas de uma imagem projetada, transposta para um ambiente fechado, mas do diálogo que é estabelecido entre todos os elementos, o qual forma a unidade da instalação.

² No original: “A covered framework, partition, or curtain, either movable or fixed, which serves to protect from the heat of the sun or of a fire, from rain, wind, or cold, or from other inconvenience or danger, or to shelter from observation, conceal, shut off the view, or secure privacy; as, a fire-screen; a folding-screen; a window-screen, etc.; hence, such a covered framework, curtain, etc., used for some other purpose; as, a screen upon which images may be cast by a magic lantern; in general, and shelter or means of concealment”. Cf. BRUNO, Giuliana. *The Screen as Object: Art and the Atmospheres of Projection*. In: ILES, Chrissie (Org.). *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016*. Nova York: Whitney Museum, 2016, p. 156.

As instalações audiovisuais se tornam frequentes a partir dos anos 1990 e são um reflexo de uma série de fatores que corroboram para a sua presença nas exposições em museus, galerias de arte e bienais. Por essa razão, é comum acompanhar, na bibliografia dos estudos fílmicos, assim como na arte contemporânea, o questionamento a respeito da migração cinematográfica para os espaços expositivos. Todavia, mais do que um deslocamento, o que se inicia no período pode ser visto como uma via de mão dupla entre ambas as linguagens.

São muitos os trânsitos e os momentos de tensão entre o cinema e a arte contemporânea. Listamos apenas alguns nomes na infundável lista de artistas e cineastas que se debruçaram sobre a questão. Observa-se, no primeiro momento, o que foi chamado de fenômeno Hitchcock, quando o famoso cineasta passa a ser o tema de exposições nas quais há apelo fetichista tanto nos objetos de cena dos filmes quanto nas cenografias que simulam os *sets*. Grandes exposições como essas partem da ideia de que os filmes são conhecidos por muitos espectadores, logo, frequenta-se o museu não para se assistir a um dos filmes, mas para se revisitar uma obra já vista, no intuito de se conhecer um pouco mais sobre o seu processo de realização.

Em exposições, o cinema também pode ser referenciado não apenas como “homenagem”, mas também pelo seu conteúdo e pelos suportes que dizem sobre um modo específico de visualização da imagem em movimento. Artistas como Douglas Gordon e Christian Marclay utilizam cenas hollywoodianas como referência para a construção de suas instalações, criando novos sentidos para os filmes conhecidos pelo público, colocando em diálogo filmes em que está presente certa memória cultural do espectador. O cinema também está presente, quando há o uso de determinados suportes analógicos, como projetores de 35mm e de 16mm. Tacita Dean e Rosa Barba utilizam a materialidade da película no espaço expositivo para propor outra percepção do audiovisual. O som do projetor, a *flickagem* e outras qualidades que são próprias do filme são aspectos que saltam aos olhos, na primazia silenciosa e uniforme das instalações digitais de hoje.

Do mesmo modo que os artistas se detêm nas imagens em movimento, cineastas como Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Harun Farocki, Abbas Kiarostami e Agnes Varda passam a ser convidados para criar obras nos museus. O movimento inverso também é possível, quando artistas com origem na videoarte e nas instalações se voltam às obras cinematográficas, como é o caso de Sandra Kogut, Cao Guimarães, Shirin Neshat, Yang Fudong e Apitchatpong Weerasethakul.

Nos tempos atuais, não há uma fórmula que cerceie a comunicação entre cineastas e artistas. O que se vê com mais frequência, a partir dos anos 2000, é um diálogo que coloca em xeque a duração das obras, a mobilidade do espectador e as formas de exibição do audiovisual. Sendo assim, nota-se a frequência de instalações que vão fazer uso de múltiplas projeções, cada uma com uma

temática própria e um modo distinto de expor, como ocorre com os trabalhos de Pippilotti Rist, Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe, Gary Hill, Fiona Tan, Dominique Gonzales-Forster, entre tantos outros. Embora o processo de criação das instalações de imagem em movimento tenha sido acentuado principalmente na segunda metade dos anos 1990, e tomado com maior profusão nos anos 2000, em um processo técnico, estético e político, é válido resgatar o que havia sido iniciado nas décadas anteriores. Como veremos ao longo da pesquisa, a videoarte e o cinema expandido são um dos momentos iniciais em que a preocupação com o senso de espacialidade da imagem em movimento está presente.

Assim, nos detemos com atenção na produção inicial da videoarte, em que os artistas investigam o conteúdo e as formas de manipulação da imagem televisiva. Com o tempo, eles desdobram sua produção em sofisticadas instalações de imagem em movimento, como Nam June Paik, Bill Viola, Eder Santos, Peter Campus, Zhang Peili e Rafael França. Do lado do cinema, as formas expandidas também confluem em obras que se dedicam ao entorno e aos modos de visualização do espectador. Em ambos os casos, contestam-se os dispositivos e, muitas vezes, a atitude passiva de quem se encontra em frente aos meios de comunicação. Essa atitude, corrente no final dos anos 1960 e que se manifesta em um *continuum* nas décadas seguintes, é recuperada principalmente em um momento em que há necessidade de afirmação do meio, adquirindo uma nova roupagem tecnológica.

Um dos fatores que favorecem o crescimento das instalações de imagem em movimento é certamente a melhora na tecnologia digital a partir dos anos 1990, que, como consequência, permitiu maior facilidade de criação aos artistas, por meio do vídeo e da montagem não linear, e no âmbito da exibição, com o uso de projetores nos espaços expositivos. A miniaturização dos dispositivos eletrônicos, assim como o aumento na capacidade de armazenamento de dados, torna os equipamentos mais leves e portáteis. O vídeo é um dos meios que, pela facilidade de transpor o tempo e o espaço e de possibilitar a imersão do espectador, auxilia o processo de consolidação audiovisual. Junto a isso, o surgimento de novos mercados econômicos após a Guerra Fria e as configurações geopolíticas sob a égide da globalização convergem para um modo de percepção espaço-temporal distinto do que estava sendo visto anteriormente.

No período, a questão da mobilidade é urgente, e o espectador do novo milênio se aproxima de alguém que está sempre em trânsito. Do mesmo modo, o artista-nômade é aquele que vai precisar se deslocar para criar uma obra específica em um lugar, assim como o curador transnacional da nova ordem global, que viaja para lugares inóspitos em busca de novidades. As obras solicitam maior envolvimento de quem vê, o que é representativo do fluxo de imagens atuais. Anne Friedberg analisa que as diversas telas com o uso da imagem projetada fazem parte do sistema

vernacular contemporâneo, no qual o que vemos é a consequência da passagem de um único ponto de vista, de uma única tela, que se fragmentou para várias outras, criando múltiplas janelas³. A imagem está em movimento, assim como tudo aquilo que a cerca. Nessa perspectiva movente, uma leitura que pode ser realizada envolve a mudança de um único ponto de vista na direção de olhares plurais, como se, na passagem do *single* para o *multi-channel*, fosse possível dar-se conta das novas formas da subjetividade emergente.

Para essa discussão, as exposições temporárias de grande formato, como a Bienal de São Paulo e a Biennale di Venezia, permitem um olhar para a produção contemporânea, em especial, para a ocorrência de instalações de imagem em movimento. Ao analisarmos uma determinada época, no caso, a passagem dos anos 1990 para os 2000, entramos em contato com o pensamento presente no período e com o modo como determinadas obras foram lidas pela crítica e pelo público. Esses eventos são significativos no processo de visibilidade internacional, porém, depois que ocorrem, passam a ser apenas mais uma edição, resguardada à memória do arquivo da instituição. Ao voltarmos nossa atenção ao passado, buscamos compreender o processo de realização das obras, as escolhas e o diálogo dos artistas com o espaço expositivo e a curadoria.

Parte da pesquisa foi desenvolvida no Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS), da Fundação Bienal de São Paulo, e também no Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), da Biennale di Venezia. Percebemos que a busca por fontes primárias que revelem detalhes importantes para a construção das obras nas exposições é instigante. O arquivo de uma instituição cultural é como uma esfinge, cujas respostas dependem das perguntas que serão feitas aos documentos. É muito fácil se perder nas pilhas de documentos textuais, iconográficos e audiovisuais que carregam a história do lugar. Mais fácil ainda é ser levado pela forma de organização cronológica, segundo a qual se pular uma edição equivale ao sentimento de se profanar um túmulo sagrado, dada a importância que a temporalidade histórica adquire.

Metodologicamente, optamos por uma análise temática, em detrimento da cronológica, concentrando a investigação em períodos considerados sensíveis para a construção de instalações de imagem em movimento, como a década de 1970, período que tem seus princípios iniciais posteriormente revisitados em uma lógica neoliberal da cultura. O objetivo foi de entender como ocorreu o conflito da entrada de obras audiovisuais no espaço expositivo, de modo a analisar o que era de ordem institucional (no que tangia à Bienal de São Paulo e à Biennale di Venezia), técnica (o

³ Anne Friedberg analisa a janela como metáfora para se pensar as mudanças dos paradigmas da visualidade. Aborda desde a pintura renascentista de Leon Battista Alberti, a fotografia, o cinema, as condições pós-cinemáticas, até as múltiplas janelas virtuais dos computadores. Ela nota que a origem etimológica de *window* (janela) vem de uma abertura arquitetônica que traz ventilação para os olhos, proveniente do latim *fenestra* (cf. FRIEDBERG, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2006). Na língua portuguesa, vale ressaltar que a palavra deriva de *janua*, cujo diminutivo seria “janela”, equivalente a “portinha”.

suporte tecnológico do vídeo), ou estética (devido ao confronto com o meio cinematográfico). Ao se refletir sobre o contexto que determinou a ampliação da frequência do audiovisual nas exposições, a partir dos anos 1990, buscou-se investigar como são os processos de espacialização da imagem em movimento por parte de artistas que exibiram seus trabalhos nas exposições temporárias de grande formato.

Para isso, a tese é dividida em duas partes. A primeira parte possui uma abordagem temporal mais ampla e se detém em outras exposições, não apenas nas bienais realizadas em São Paulo e em Veneza. Composta por quatro capítulos, apresenta onde estão situados os pavilhões centrais das exposições, a produção audiovisual dos artistas, as questões tecnológicas, institucionais e os embates conceituais concernentes à presença de obras da imagem em movimento nas exposições. Entende-se o vídeo como um meio que, ao entrar no espaço expositivo, tensiona as relações expográficas e também problematiza a duração e a mobilidade do espectador.

O capítulo inicial, “Entre paisagens interiores e exteriores”, é um convite a conhecer os entornos da Biennale di Venezia e da Bienal de São Paulo e a ver os espaços expositivos como locais portadores de historicidades, nos quais podem ser visualizados diferentes períodos, desde a sua formação. Não há o intuito de se apresentar a cronologia ou o histórico das instituições, mas sim de se expor aspectos que diferenciem as exposições de lugares como os museus e as galerias de arte, e que nos auxilie, posteriormente, na análise das instalações de imagem em movimento nesse contexto expositivo. O texto busca compartilhar impressões adquiridas devido à vivência empírica nesses espaços: em Veneza, por conta do intercâmbio de pesquisa com a Universidade Iuav di Venezia⁴; e em São Paulo, como pesquisadora no Arquivo Histórico Wanda Svevo, durante os anos de 2015 e 2016.

A Biennale di Venezia é a instituição que abriga a exposição mais antiga de artes visuais do mundo, além de realizar outras mostras independentes, como a de cinema, arquitetura, dança, música e teatro. Os espaços utilizados são o Giardini, onde se localiza o pavilhão central, e o Arsenale, complexo arquitetônico pré-industrial, composto de diversos edifícios. Em ambos os locais estão presentes pavilhões fixos das representações nacionais e outros temporários, carregando, em suas construções, o interesse dos países de participarem da mostra internacional. Embora relevantes, os pavilhões operam em um regime distinto da mostra principal, o que nos fez decidir a não analisarmos as obras expostas nesses espaços, devido a cada espaço envolver uma particularidade.

⁴ Intercâmbio ocorrido graças à Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE). O projeto, intitulado “As instalações audiovisuais na Biennale di Venezia de 1999 a 2009”, foi realizado durante o período de novembro de 2019 a abril de 2020 e contemplou a pesquisa na Universidade e no Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), da Biennale di Venezia.

A Bienal de São Paulo, iniciativa do mecenas e empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo Matarazzo, aproxima-se do modelo da bienal veneziana em seu período de formação, principalmente no intuito de “colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial”, como mencionado por Lourival Gomes Machado, na primeira edição do evento⁵.

A exposição, ligada ao período desenvolvimentista industrial paulista, nasce junto com outras instituições culturais, e nos é relevante pensar que o cinema e as artes visuais encontram-se, nas primeiras décadas, por meio das programações paralelas de cinema. As mostras e os festivais nacionais e internacionais de filmes de arte e sobre arte são exibidos no pavilhão e em salas de cinema da cidade, e evidenciam que o cinema, quando em seu dispositivo próprio – sessões com horários pré-estabelecidos, realizadas em salas de exibição cinematográfica, as quais eram dotadas de telas amplas e som apurado –, não conflita com as obras pictóricas, as esculturas e as gravuras do pavilhão. No período, há uma divisão estrita entre o território cinematográfico e aquele pertencente às artes plásticas⁶.

O segundo capítulo, “A busca pela espacialidade”, é dedicado aos filmes, áudio-visuais⁷ e aos vídeos realizados por artistas a partir da década de 1970. Partimos do pressuposto de que a produção em Super-8 e os diapositivos foram portas de entrada para as imagens em movimento, permitindo que as obras investigassem tanto o tempo quanto a questão espacial. A *Expoprojeção 73*, histórica mostra organizada por Aracy Amaral, no ano de 1973, reuniu uma série de trabalhos representativos do período. Com o aparecimento do vídeo, essas experiências são herdadas, porém, conflitos institucionais, técnicos e estéticos surgem no novo meio de expressão, que vão desde a dificuldade de manipulação tecnológica até a resistência do público e da crítica. Exposições como a 12ª e a 13ª Bienais de São Paulo, ocorridas na primeira metade dos anos 1970, são significativas para o terreno da videoarte, mas, ao mesmo tempo, expõem a fragilidade da instituição cultural, impermeável ao que ocorria contemporaneamente no país. A produção da videoarte vai se desenvolver no grupo de artistas pioneiros no Rio de Janeiro e, em São Paulo, em torno de Walter Zanini e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A partir

⁵ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 1ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1951, p. 14. [Catálogo da exposição]

⁶ É válido pensar que, quando ocorre o processo de hibridização entre as linguagens, existam problemas nas formas de identificação das obras. Quando os *Aparelhos Cinemáticos*, de Abraham Palatnik, apareceram nas primeiras edições da Bienal de São Paulo, foi difícil enquadrá-los em uma das categorias conhecidas, que eram pintura, escultura, gravura e desenho. Palatnik, assim como Waldemar Cordeiro, eram artistas interessados no movimento e nas possibilidades formais que a arte cinética poderia oferecer, e esse pensamento nem sempre era acompanhado pelo regulamento de instituições como a Bienal.

⁷ Adota-se aqui a grafia original, áudio-visual, utilizada na década de 1970, para nos referirmos à projeção com slides, diapositivos. Procura-se, desse modo, diferenciá-lo do termo genérico “audiovisual”, que abarca outros suportes.

da década de 1980, o que era antes atrito torna-se familiar, e nota-se uma ampla fomentação da produção nacional, tanto na Bienal de São Paulo como noutros eventos, a exemplo dos festivais do Videobrasil, que se concentram, inicialmente, na discussão em torno da imagem eletrônica e, ao longo das décadas, se adaptam ao formato de bienal de arte contemporânea.

Em “Modos de ver e exhibir”, o terceiro capítulo volta-se às maneiras de se visualizar as imagens em movimento, seja por meio do cinema ou no contexto expositivo. A partir da década de 1960, iniciativas dos artistas e dos cineastas expõem pontos de contato entre o cinema expandido e o minimalismo, para pensarem sobre o papel do espectador, realizando desde a imersão no fluxo narrativo até a livre associação entre as imagens. No final dos anos 1990, quando instalações de imagem em movimento se tornam comuns nas exposições de arte contemporânea, contesta-se o chamado “cinema de museu”, “cinema de exposição”, explicitando que os conflitos cinematográficos ocorrem por questões tecnológicas, com o aparecimento do vídeo, mas também por ordem econômica, pela necessidade tanto do cinema como das artes visuais de se reinventarem em um movimento neoliberal. Ao serem levantadas questões relacionadas à mobilidade e à atenção do espectador, abordam-se as problemáticas inerentes às noções do cubo branco e da caixa preta. De grandezas e conceitos aparentemente distintos, elas têm os modos de controle do espectador como pontos de intersecção.

No capítulo seguinte, leva-se em consideração o espaço heterogêneo da Bienal de São Paulo e da Biennale di Venezia, propondo-se o uso do termo *zona cinza* para a análise das instalações de imagem em movimento nesses espaços expositivos. Concentramos a discussão nestas duas instituições: a Biennale di Venezia por ser a mais antiga no formato, e a Bienal de São Paulo pela sua importância no cenário nacional. Consideramos também os períodos de suas fundações, 1895 e 1951, respectivamente, de modo que elas não estão inseridas no que foi chamado de “bienalização”, quando novas bienais surgiram no mundo como resultado das configurações geopolíticas no início da década de 1990 – ainda que, em virtude do regime em que elas operam, sejam amplamente atingidas por esse fenômeno de internacionalização.

Ao aproximar duas grandezas, bienais e instalações de imagem em movimento, a *zona cinza* apresenta-se como uma alternativa à “passagem do cubo branco para a caixa preta”, fazendo com que as obras se encontrem em um território de contato, móvel e flexível. As bienais são um lugar de conflito, pela grande quantidade de obras, e determinadas edições apresentam o tensionamento com o espectador, que recai, muitas vezes, nos aspectos da expografia do evento. Sendo assim, observa-se que, quando trabalhos audiovisuais foram para o espaço expositivo, do final dos anos 1990 até a primeira década dos anos 2000, uma série de questões estavam presentes, tornando-se comum a disposição de grandes quantidades de instalações, heterogêneas por natureza, em

ambientes isolados – como, por exemplo, o caso da 49ª Biennale de Venezia, em 2001, e da 25ª Bienal de São Paulo, em 2002. Podemos observar que é a partir de 2010 que há maior maturidade nos modos de se exporem as instalações de imagem em movimento, havendo liberdade tanto nas escolhas curatoriais como nas formas como os artistas dialogam com o espaço expositivo.

Assim, embora a *zona cinza* tenha maior aderência no nosso discurso a partir de 2010, quando se observa que há um modo de convivência mais equilibrado do audiovisual com o espaço expositivo, devido às propostas curatoriais e aos artistas, o termo sugere certa maleabilidade, considerando que determinadas obras adquirem as características a partir de onde são expostas. De certa forma, os conflitos apresentados na passagem para os anos 2000 foram vitais para a maior autonomia das obras de imagem em movimento, pois as soluções baseadas empiricamente permitiram chegar ao grau de amadurecimento audiovisual contemporâneo.

A segunda parte desta tese, “À luz do vídeo, do cinema e da instalação”, investiga, por meio de estudos de caso, as instalações de imagem em movimento de sete artistas no período entre 1998 e 2010, considerado como uma época de consolidação desse tipo de obra no espaço expositivo. Ao buscarmos como se dá a espacialidade da imagem para cada um deles, analisamos suas trajetórias e o modo como pensam a duração e a criação audiovisual. Para isso, elegemos os artistas Douglas Gordon, Shirin Neshat, Maurício Dias e Walter Riedweg, Steve McQueen, Chantal Akerman e Raquel Garbelotti. Com exceção de Garbelotti, todos participaram da Bienal de São Paulo e da Biennale di Venezia, e foram eleitos pela possibilidade de pesquisa sobre o material de suas obras nos arquivos das instituições. Vistos em conjunto, cada um dos artistas tem percursos distintos e questões que lhe são próprias. Porém, é possível afirmar que todos eles buscam criar instalações de imagem em movimento por uma necessidade de inserção do espectador na obra.

Se analisarmos as exposições desde um ponto de vista cronológico, observamos que, no período de 1998 a 2010, esses artistas expõem com regularidade nas bienais. Em 1998, durante a 24ª Bienal de São Paulo, Dias e Riedweg criam *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, para a Bienal da Antropofagia. Na instalação, a dupla, por meio de dispositivos de visibilidade, mostra o universo dos porteiros nordestinos que migram para São Paulo. No ano seguinte, eles apresentam *Tutti Veneziani* (Todos venezianos), na 48ª Biennale di Venezia, uma instalação que apresenta as pessoas que trabalham na cidade e, assim como no trabalho anterior, expõem certa performatividade dos sujeitos que são representados. Na exposição de 1999, Gordon exhibe *Through the Looking Glass* (Através do Espelho), interessado na apropriação fílmica e em deslocar espacialmente excertos cinematográficos que tratam da dualidade da natureza humana. Na mesma edição, Shirin Neshat expõe a obra premiada *Turbulent* (Turbulento), cujo tema aborda as relações de poder entre o feminino e o masculino.

Na 49ª Biennale, em 2001, Chantal Akerman exhibe *Woman Sitting After Killing* (Mulher Sentada Após Matar), instalação que pode ser considerada como um desdobramento do seu universo fílmico, que é deslocado para uma lógica fragmentada por meio de televisores no espaço expositivo. Em 2002, na 25ª Bienal de São Paulo, Neshat exhibe *Soliloquy* (Solilóquio), duas projeções no qual a artista se posiciona subjetivamente como alguém que está entre as culturas norte-americana e iraniana. Nessa edição da Bienal, Raquel Garbelotti mostra a instalação *Boa Vista*, em que o vídeo tem uma lógica projetual de deslocar o espectador para outros tempos e espaços e dialoga com a arquitetura de lugares abandonados.

A edição da 52ª Biennale, em 2007, apresenta *Gravesend/Unexploded*, de Steve McQueen. Na instalação, junção de duas obras audiovisuais, o artista trabalha assuntos como o colonialismo e os conflitos geopolíticos. McQueen retorna na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, com *Static* (Estático), em que um helicóptero aparece sobrevoando a Estátua da Liberdade, após a liberação depois dos conflitos do World Trade Center, em Nova Iorque. Participam dessa edição da Bienal *D'Est, au bord de la fiction* (Do Leste – na fronteira da ficção), instalação de Akerman, originalmente de 1993, em que são exibidas imagens do Leste Europeu, após o desmembramento da União Soviética; e *Pretty much every film or video work from about 1992 until now...* (Praticamente todos os trabalhos fílmicos ou em vídeo desde 1992 até agora...) de Gordon, no qual o artista desloca para o espaço expositivo um pequeno inventário de suas produções audiovisuais, desde as apropriações fílmicas até os vídeos com teor performativo de suas partes do corpo.

A segunda parte da tese reúne uma seção para cada um dos artistas, de modo a refletir sobre como se deu o processo das instalações de imagem em movimento. Vê-se, na análise, que uma parte dos trabalhos nas bienais era inédita, subsidiada pelas instituições, e, em outros casos as obras já haviam sido exibidas anteriormente. Desse modo, constata-se que uma das características próprias das exposições temporárias de grande formato é tornar público, para um grande número de espectadores – especializados ou não –, trabalhos que circulam em uma rede nacional e internacional. Ao examinar suas trajetórias distintas, à luz do período, foi possível compreender os debates e perceber como as questões, principalmente na expografia, foram melhor resolvidas.

A pesquisa é resultado de uma série de questionamentos que envolveu, inicialmente, a autonomia da imagem em movimento no espaço expositivo. Nesse sentido, as soluções que foram encontradas ao longo da tese permitem distinguir com maior rigor aquilo que faz referência aos recursos expográficos e o que é inerente à construção da obra. Mesmo assim, há a compreensão de que, em uma exposição de longa duração, como a bienal, o processo de realização da obra e o modo como ela é exibida estejam interligados.

Sendo assim, observamos, com o tempo, que a relevância do espectador é crescente. Embora existam valores institucionais e de mercado interessados nessa equação, é válido pensarmos que a resposta dada pelos artistas também compreende o desejo dos espectadores pelo trânsito, ou seja, seu desejo de descobrir como cada uma das peças se articula na instalação. Como Giuliana Bruno afirma, ao mencionar Mario Perniola, o trânsito é como um componente espacial do desejo, uma ideia ampla e multifacetada de circulação, o qual “conota muitos níveis de desejo como inscritos no movimento físico e mental: inclui ‘passagens’, travessias, transições, declarações transitórias e circulação erótica”⁸. Nesse sentido, o movimento dos corpos que se deslocam no espaço expositivo, devido a uma determinada obra, não deixa de ser uma ação de tornar visível o espaço – entidade invisível, mas que rege grande parte das relações artísticas.

⁸ No original: “(...) Transito connotes many levels of desire as inscribed in both physical and mental motion: it includes ‘passages’, traversing, transitions, transitory stated and erotic circulation.”. Cf. BRUNO, Giuliana. *Streetwalking on a ruined map: cultural theory and the city film of Elvira Notari*. New Jersey; Oxford: Princeton University Press, 1993, p. 56.

PARTE I

CAPÍTULO 1: ENTRE PAISAGENS INTERIORES E EXTERIORES

“Detive-me, como é natural, na frase: ‘Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam’. Quase de imediato compreendi; o jardim de veredas que se bifurcam era o romance caótico; a frase ‘vários futuros (não a todos)’ sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras.”

(Jorge Luis Borges)⁹

Ao definir o espaço, Milton Santos analisa que ele é um conjunto inseparável de sistemas de objetos e ações. Grosso modo, os objetos são constituídos de elementos fixos, que são cada vez mais artificiais, e permitem os fluxos, as ações que alteram e atualizam cada lugar. Ambos os elementos, fixos e fluxos, se retroalimentam, modificando-se mutuamente. Do mesmo modo, o sistema de ações é composto da unidade entre a materialidade e o evento. Sendo o espaço geográfico um híbrido, nossa reflexão recai sobre os lugares que são portadores de historicidade. Ao pensarmos eventos como as bienais de arte contemporânea, pensamos, de acordo com Santos, que eles ocorrem porque estão integrados ao próprio lugar.

Em cada evento ou edição que ocorre, ele se recria, mas ao mesmo tempo, encaixa-se e adapta-se à própria forma-conteúdo. Assim, “une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social”¹⁰. Para ele, a paisagem e o espaço são como pedras fundamentais para que as ações humanas se desenvolvam, sendo que ambas têm, em si, existências de constantes mudanças, “uma espécie de palimpsesto onde, mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe. O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro”¹¹.

⁹ BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 48.

¹⁰ SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 103.

¹¹ *Ibidem*, p. 104.

Por essa razão, nesse capítulo, quando se propõe um “entre” paisagens, discorre-se sobre o trânsito que se é possível criar entre um determinado local fixo e inanimado, que ganha vida a partir de um evento que é sempre temporário. É nesse movimento de trocas que nos aproximamos de uma geografia afetiva, pois há a presença de um desejo que move as relações entre pessoas, objetos e sistemas.

Longe de apresentar o histórico ou a cronologia da Biennale di Venezia e da Bienal de São Paulo, a abordagem proposta compreende as duas instituições como estruturas que permitem uma série de discussões pertinentes às obras em imagem em movimento. Antes, porém, faz-se necessário apresentar os espaços principais onde ocorrem as exposições, tendo-se em vista as particularidades de seus entornos e as diferentes dimensões espaço-temporais que envolvem cada um dos lugares.

1.1 A HERANÇA DA BIENAL DE VENEZA

Em Veneza, na Itália, quem chega de *vaporetto*, principal meio de transporte aquático, e desce na estação Giardini – Biennale, logo vê à sua frente uma área verde, um pequeno parque com esculturas que remontam ao passado clássico, já que, no início do século 19, a aristocracia passeava em uma das poucas áreas arborizadas da ilha. A cidade tem um grande fluxo turístico durante todo o ano, mas quando há eventos como as bienais, é que a população em trânsito beira a multidão.

Nas exposições de artes visuais, são seis meses de exibição e, conforme o tempo passa, o lugar vai, de vivamente frequentado, na tonalidade quente e úmida do verão, passando para o esvaziamento e as cores mais sóbrias do final do outono. Nas aberturas das exposições, é comum se observar a movimentação da imprensa, celebridades e espectadores, em busca dos melhores ângulos ou de informações com exclusividade: “É como um desfile de moda, mas em todos os lugares da cidade” – é o comentário crítico de uma das professoras da Università Iuav di Venezia, uma das duas universidades presentes em Veneza, a qual busca trazer uma reflexão sobre os aspectos do turismo e a incidência dos eventos na cidade.

Após uma breve pausa ocorrida devido ao fechamento da exposição, os preparativos para a próxima exposição, de arquitetura, se iniciam no ano seguinte. Além das exposições, todo ano ocorre o antigo Festival de Cinema, localizado na ilha vizinha de Lido, o que costuma atrair grande público para fora do Centro Histórico. Eventos independentes, organizados pela Biennale di Venezia, as exposições e as mostras modificam temporariamente a paisagem a cada ano, engrossando o caudaloso fluxo turístico.

1- Fig. 1 e 2 – Giardini no outono, em 2019.



Fonte: Arquivo pessoal

Visitar a exposição no momento de sua abertura e de seu fechamento são experiências completamente distintas. Ao final, são muitas as obras que não funcionam, especialmente as que exigem manutenção, como a troca das lentes dos projetores, depois de muitas horas de uso¹². Ademais, o público se torna cada vez mais escasso, embora uma quantidade expressiva de espectadores esteja presente em toda a duração da exposição.

A paisagem da área do Giardini (jardim, em italiano) se transforma lentamente. O lugar se tornou propriedade pública em 1807, por meio de decreto napoleônico¹³, e a região abriga, além desse pequeno parque, o prédio principal, onde acontecem as exposições e os pavilhões das representações nacionais. À frente do parque estão as bilheterias e a cerca que delimita o espaço

¹² Durante a pesquisa, observou-se, nos relatórios internos da Biennale di Venezia, que essa manutenção era mantida, muitas vezes, pelas galerias que representavam os artistas. Pelo fluxo e pela extensão dos espaços expositivos, era comum também que ocorressem furtos de aparelhos e dos DVDs das obras audiovisuais, no início dos anos 2000, o que tornava os trabalhos indisponíveis temporariamente. Cf. Documentação textual, ASAC.

¹³ No final do século 19, as regiões da Itália ainda estavam em processo político de unificação dos diferentes estados, de norte a sul. Na região do Vêneto, a capital Veneza passa por ocupações francesas e austríacas, e a região se integra à monarquia italiana apenas em 1866. Enquanto países vizinhos concentravam-se no processo de industrialização e nos avanços tecnológicos, a Itália passa quase todo o século 19 em conflitos internos. Veneza, apesar do passado glorioso e da tradição de cidade rica que era a ponte entre o Oriente e Ocidente, já estava em decadência desde o século 18. Em 1893, o prefeito da cidade, Riccardo Selvatico, junto a um grupo de artistas, decide celebrar as bodas de prata do rei Umberto I e da rainha Margherita di Savoia, por meio de uma exposição de arte italiana, chamada “1ª Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza”, que ocorre em 1895.

público do jardim e o âmbito privado da exposição. A necessidade do ingresso de um ou mais dias destaca a impossibilidade de se ver a mostra em algumas horas. Dependendo da época, é necessário agendar com antecedência e estar preparado para a longa quilometragem da exposição, e não é raro ver turistas europeus que estejam preparados com chapéus e garrafas d'água. Pela proximidade entre Veneza e os outros países, a presença do público da Europa é predominante, principalmente dos interessados nas novidades que serão apresentadas nos seus respectivos pavilhões nacionais¹⁴.

Na configuração atual, após passar a entrada do Giardini, o espectador pode seguir em frente, ao longo da avenida margeada por pavilhões de ambos os lados, ou à esquerda, onde vemos os pavilhões das representações nacionais da Espanha, da Bélgica e da Holanda, os mais próximos do prédio principal¹⁵. Criados seguindo o modelo das Exposições Universais, sua construção dá ênfase ao internacionalismo da mostra, já que o edifício central, desde as primeiras edições, não dava conta do crescimento do público.

Embora a Biennale seja associada com frequência às Exposições Universais, pelos pavilhões nacionais e pela sazonalidade dos eventos, convém destacar-se que Veneza, por seu fluxo turístico e pela ausência de uma cena industrial similar àquela dos grandes centros urbanos, concentra-se em um formato que possa dar relevância à sua própria tradição histórica. Angela Vettese recorda que, quando a mais antiga das exposições temporárias de grande formato foi criada, a Itália era um país unificado havia menos de trinta anos, o qual buscava chamar a atenção pelos ideais de nacionalidade comuns ao período¹⁶.

A exposição de artes visuais de Veneza é atualmente a única que mantém o formato de representações nacionais, e esta perpetuação de um modelo do século 19 é constantemente debatida. De um lado, a crítica diz que não há sentido em se manter uma divisão em países, sendo que os artistas exibidos não são obrigatoriamente do mesmo lugar de onde representam. Outros veem as mudanças geopolíticas dos pavilhões como um histórico que não pode ser esquecido.

Vettese destaca a importância de se tomar a história dos pavilhões das representações nacionais ao longo do tempo como um jogo de xadrez geopolítico. Embora a Biennale seja a única

¹⁴ Em 2003, em relatório sobre o público da 50ª Biennale di Venezia, alunos da Università Ca'Foscari, numa análise qualitativa, perceberam que 95,1% do público da exposição era proveniente da Europa. Cf. Documentação textual, ASAC.

¹⁵ Em ordem de aparecimento, os pavilhões são o da Bélgica (1907), da Hungria (1909), da Alemanha (1909, anteriormente Bavária), da Grã-Bretanha (1909), da França (1912), dos Países Baixos (1912), da Rússia (1914), da Espanha (1922), da Tchecoslováquia (1926), dos Estados Unidos (1930), da Dinamarca (1932), da Veneza (1932), da Sérvia (1932), do Egito (1932), da Polónia (1932), da Romênia (1932), da Áustria (1934), da Grécia (1934), de Israel (1952), da Suíça (1952), da Venezuela (1956), do Japão (1956), da Finlândia (1956), do Canadá (1958), do Uruguai (1960), dos Países Nórdicos (1962), do Brasil (1964), da Austrália (1988), da República da Coreia (1996), entre outros pavilhões utilizados para o atendimento ao público.

¹⁶ VETTESE, Angela. *Critical Writing and Reading Publics: Who Evaluates Art, for Whom, and to What Purpose?* In: STORR, Robert. *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*. Biennale di Venezia – ASAC. 52. Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: Marsilio, 2007, pp. 144-149.

a ainda perpetuar esse modelo das representações nacionais, ela afirma que o próprio espaço é um arquivo físico das configurações, das disposições e dos interesses dos países, e que o mesmo é constantemente atualizado durante a história¹⁷. Ao analisar o histórico dos pavilhões da Biennale, Ana Carolina Tonetti nota que os edifícios legitimam uma identidade nacional, principalmente após a Primeira Guerra, e acompanhar as mudanças das fachadas, dos decoros, dos mastros e das bandeiras permite visualizar os modos como cada país se atualiza¹⁸.

Os pavilhões, que são muitos e têm crescido em número a cada ano, geralmente são um espetáculo à parte. São os países, e por vezes as organizações privadas, que financiam sua manutenção e exibição, tendo autonomia para a decisão na escolha dos artistas a cada edição. Embora haja um senso de independência, o tema principal, eleito pela curadoria da edição, é repassado em reuniões frequentes para as representações nacionais. Abolindo ou não o modelo das representações nacionais, os pavilhões, com suas diferentes arquiteturas e seus interesses econômicos específicos, fazem parte do evento que move milhões de pessoas para a exposição. No caso do pavilhão brasileiro, localizado no Giardini, a curadoria das exposições em cada edição está relacionada à Fundação Bienal de São Paulo, instituição com a qual mantém longo vínculo histórico. Como já foi assinalado acima, por operarem em um regime diferente, optou-se por tratar da exposição principal, no Giardini e no Arsenale, não abordando as obras expostas nos pavilhões das representações nacionais.

A curadoria da mostra principal define um tema para a proposta da edição e ocupa as duas grandes áreas, conhecidas como Giardini e Arsenale (arsenal, em italiano), que estão no mesmo distrito de Castello. Diferente da estrutura aristocrática do Giardini, o Arsenale é um antigo complexo arquitetônico pré-industrial do século 10, de construção de frotas marítimas, na época em que Veneza ainda era República. É composto de vários setores, sendo que o primeiro lugar utilizado como espaço expositivo foi o Corderie (antiga fábrica de cordas). Extensa e ampla em suas dimensões, a área foi inicialmente usada nos anos 1980, na Bienal de Arquitetura.

2- Fig. 3 – A *Strada Novíssima* do Corderie, na 1ª Mostra Internacional de Arquitetura.

¹⁷ VETTESE, Angela. The Use of Archives in the 55th International Art Exhibition. In: *Archivi e mostre*. Atti del 2º Convegno internazionale archivi e mostre – 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: Biennale di Venezia – ASAC, 2014, pp. 92-97.

¹⁸ TONETTI, Ana Carolina. *Interseções entre arte e arquitetura*. O caso dos pavilhões. 2013. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.



Fonte: Guide to the Pavillion of the Venice Biennale since 1887¹⁹.

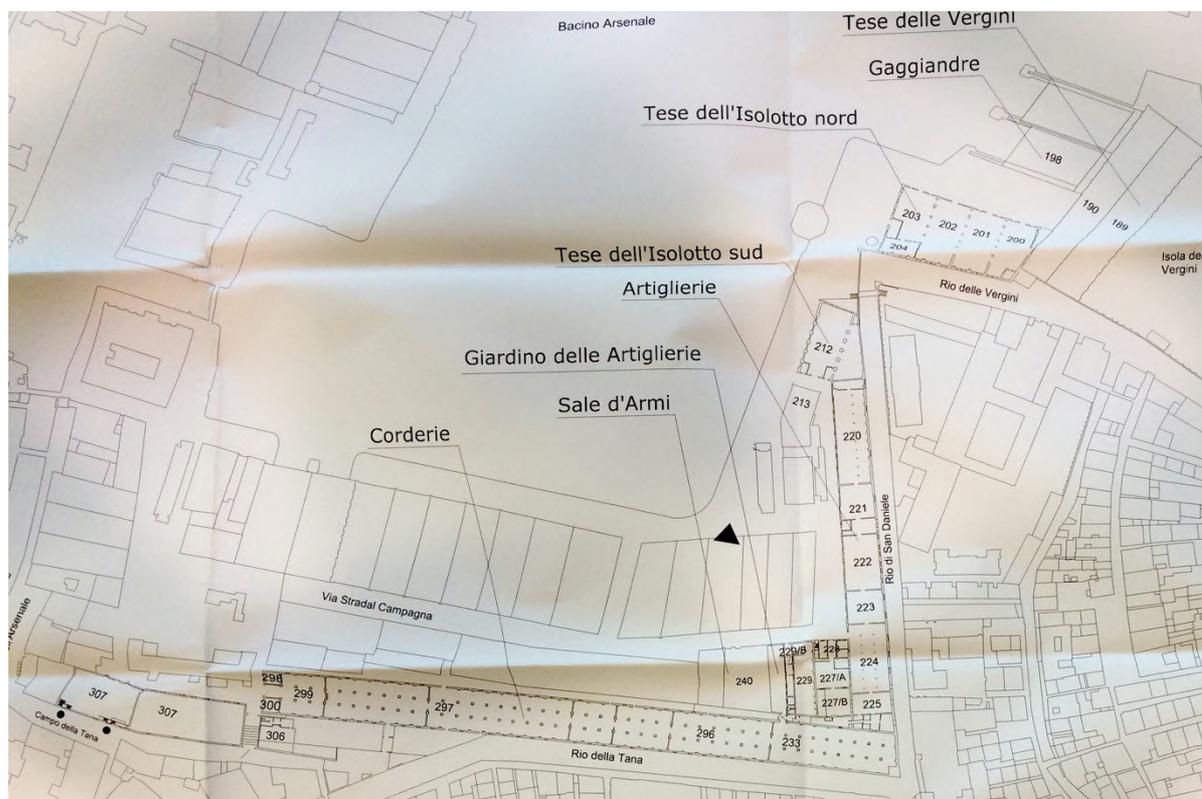
No final da década de 1990, período em que a exposição de artes visuais precisava ter sua importância consolidada diante de tantas outras bienais que surgiam no mundo, a Biennale inaugura outras áreas além do Corderie, como o Artiglerie, Tese e Gaggiandre, na 48ª edição, em 1999. A expansão do espaço expositivo do Arsenale estava relacionada às ambições do curador Harald Szeemann, responsável pela 48ª Biennale, em cuja mostra principal buscou inserir um maior número de artistas de diferentes nacionalidades. As novas áreas no Arsenale eram inspiradoras para os artistas, pois davam liberdade na escolha dos espaços, para a criação de grandes instalações²⁰.

¹⁹ MULLAZZANI, Marco. *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*. Milão: Mondadori Electa Spa, 2017, p. 17.

²⁰ Para Agnes Kohlmeyer, assistente de Szeemann na 48ª edição, os artistas tinham, pela primeira vez, a possibilidade de escolha, pois as novas áreas expositivas somavam mais de 4000 m². KOHLMAYER, Agnes. Entrevista concedida a Cássia Hosni [jan. 2020].

Intitulada “dAPERTutto” (Abertura acima de tudo, em livre tradução), Szeemann propunha uma série de mudanças em relação aos eventos anteriores, dentre as quais estavam a alteração na distinção entre os artistas já consolidados e os artistas jovens. Apesar disso, o Arsenale, como um espaço que surge posteriormente ao Giardini, é associado a um lugar em que são expostas obras de novos artistas, com maior experimentação nas linguagens, até mesmo devido às grandes dimensões dos edifícios.

3- Fig. 4 – Planimetria do Arsenale, em 2001. Escala 1:1000.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

Com o tempo, novas áreas do Arsenale também foram inauguradas, como Sala d'Armi Nord e Sud, que, com o crescimento da mostra e a necessidade de abrigar as representações nacionais de países sem pavilhões, foram sendo anexadas progressivamente à exposição. O acesso entre os espaços expositivos do Giardini e do Arsenale, embora não seja muito comum, é possível pelo Gaggiandre, em direção ao Giardino delle Vergini, lugares que, geralmente pela dificuldade de acesso, passam despercebidos pelos cansados espectadores. Além desses espaços expositivos, o espectador que chega a essa distância percebe que há uma parte do acesso do Arsenale que é restrita, por ser de uso estrito da Marinha.

Para os espectadores que reservam três dias para visitarem a exposição, é comum o Giardini ser o primeiro local de escolha. Pela sua estrutura clássica, o edifício central segue estrutura similar ao espaço expositivo dos museus. Nele, sobem-se paredes que delimitam cada uma das seções curatoriais. Depois de passado o átrio, distingue-se, porém, uma estrutura labiríntica que pode ser acentuada de acordo com o projeto expográfico da edição. Ainda assim, algumas surpresas são reservadas no antigo edifício que já foi nomeado de Pro-Arte (1895), de Padiglione Italia (1932-2009), e que ainda hoje é chamado de Palazzo dell'Esposizione, como o jardim da escultura, construído por Carlo Scarpa, local que oferece um respiro para o espectador que visita a exposição. No Arsenale, por sua estrutura industrial, a entrada pelo Corderie inicia o percurso que vai pelo Artiglerie, pelas Salas d'Armi, por Tese e por Gaggiandre. Se comparado ao Giardini, o ambiente é menos imersivo, já que é possível ver com facilidade a luminosidade que entra pelas janelas e a sua longa extensão.

O uso desses espaços expositivos está subordinado a outros eventos, além da exposição de artes visuais. Como mencionado anteriormente, a Biennale di Venezia, como instituição que hoje abriga as exposições e as mostras de artes visuais, arquitetura, cinema, dança, música e teatro, tem um funcionamento próprio, segundo o qual cada setor é independente, o que a distingue de outras bienais do mundo. A tradição do evento, que remete à primeira edição de uma exposição temporária de grande formato, é um dos principais fatores de sua visibilidade, já que, de um lado, perpetua e endossa a singularidade do espaço, e do outro, engessa a sua estrutura, pois o modelo é bem-sucedido, inclusive economicamente.

O fluxo de visitante das exposições é contínuo, internacional e heterogêneo, o que faz com que a sua organização esteja sempre envolta na alcunha do temporário. A ideia de cada exposição ser única auxilia na imagem de uma experiência que só pode ocorrer no aqui e no agora, o que reforça a ideia de espetáculo. Não à toa, para muitos, Veneza e a Biennale são comparadas às Olimpíadas, ou mesmo chamadas de “a Disneylândia da arte contemporânea”, como abordaremos mais adiante.

Cinquenta e seis anos separam a I Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, de 1895, da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na sua formação, a edição paulistana tem a exposição italiana como modelo, e vê a possibilidade de a cidade se tornar um centro da arte moderna mundial. De certa forma, o regulamento, as representações nacionais, a estrutura de personalidades a serem convidadas, a distinção entre artistas nacionais e estrangeiros e a seleção de um júri foram estruturas que acabaram sendo herdadas para esse tipo de evento, que tem, em sua fundação, uma aparente amálgama do caráter público-privado.

1.2 UM, ENTRE MUITOS PERCURSOS PARA A BIENAL DE SÃO PAULO

“Você se lembra da festa do IV Centenário? Foram três dias, três dias de festa, foi tão bonito!”. Foi esse o comentário que eu ouvi, de um casal de idosos que olhavam a paisagem pela janela do ônibus, próximos ao chafariz do Parque do Ibirapuera, em 2015. Eles pareciam olhar para outro tempo, um passado com chuva de prata, em que se celebravam a modernidade e o progresso na cidade que, então, se afirmava como importante polo industrial do país²¹.

Fazer o percurso do entorno pelas avenidas próximas ao Parque é uma experiência singular, e traz à memória um passado recente que abarca desde monumentos como o dos bandeirantes, de 1954, até o recente *Homenagem aos Mortos e Desaparecidos Políticos*, de 2014, que faz menção ao período da ditadura militar. Outras instituições também parecem espreitar os diversos ciclos da cidade, unindo passado e presente, como a Assembleia Legislativa, que, em sua imobilidade sorrateira, parece guiar os próximos passos da cidade.

O ônibus que passa pela Avenida Pedro Álvares Cabral, antes de sair da rota do Parque, para próximo ao antigo Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo (DETRAN). Mesmo sendo hoje sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), muitas pessoas conhecem o grande prédio retangular, ao lado da avenida, como a velha sede administrativa para a resolução das burocracias automobilísticas.

Hoje, o MAC-USP, um museu vinculado à Universidade de São Paulo, e a Fundação Bienal de São Paulo, presente dentro do Parque do Ibirapuera, estão interligados pela passarela Cicillo Matarazzo. Nomeada segundo o apelido carinhoso dado a Francisco Matarazzo Sobrinho, o mecenas e industrial responsável pelas duas instituições culturais, esta passagem de pedestres é a ponte para lembrar o vínculo existente entre as duas instituições²².

Atualmente independentes, a Bienal e o MAC-USP podem ser considerados entidades-irmãs, cujas trajetórias foram separadas em determinado momento da história, seguindo com abordagens diferentes. Ao pesquisador interessado na passagem entre a arte moderna e a contemporânea, sob a perspectiva das bienais, as obras premiadas ou adquiridas nas edições do

²¹ A celebração do IV Centenário da cidade de São Paulo ocorreu de 9 a 11 de julho de 1954. Como forma de resgate de um passado histórico paulista, foi realizada uma série de eventos, dentre eles, a célebre chuva de prata, quando aviões da Força Aérea Brasileira lançaram pequenos triângulos laminados sobre a população que estava no Viaduto do Chá.

²² O MAC-USP foi criado em 1963, quando o acervo que era pertencente ao MAM/SP, que era constituído com as obras adquiridas nas Bienais de São Paulo de 1951 a 1961, é transferido para o museu universitário. Antes de mudar para o atual prédio, em 2012, o MAC-USP localizava-se na Universidade de São Paulo, no campus Butantã, e também ocupava uma pequena parte do terceiro andar do pavilhão da Bienal. Sobre a passagem do acervo do MAM/SP para o MAC-USP, recomenda-se a leitura de Ana Paula Nascimento. *MAM: museu para a metrópole*. 2003. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

evento podem ser visitadas no MAC-USP, o que garante certa forma de perpetuação, para que o que houve no passado não esteja presente apenas nos catálogos das exposições.

Para se chegar ao pavilhão da Bienal, o acesso ao parque pode ser feito pelo Portão 3. Em seguida, realiza-se uma pequena caminhada até a entrada, pela lateral leste do edifício, onde se encontra não apenas o Arquivo Histórico Wanda Svevo, memória textual, audiovisual e iconográfica da instituição, mas também o centro de produção e organização do evento.

O pavilhão como um todo pode ser considerado uma grande construção, por cujas partes nós, espectadores, caminhamos em busca de definição unificadora, enquanto que a sua maior qualidade esteja, talvez, na heterogeneidade dos espaços internos e externos. Tal qual a parábola dos cegos e do elefante²³, para quem olha de fora, sua estrutura é rígida, retangular, austera como o edifício do MAC-USP e os outros pavilhões projetados por Oscar Niemeyer. Contudo, na parte interna está presente a fluidez da planta livre, a sinuosidade das curvas que beiram o vão central e a dimensão do edifício, que faz com que o corpo tenha a sensação de pequenez ao percorrer visualmente a arquitetura do prédio.

Em sua gênese moderna, os pavilhões eram “estruturas arquitetônicas grandiosas, leves, abertas e semipermanentes, que se expandiam para fora em direção à paisagem, fornecendo abrigo temporário enquanto se voltavam para o ar livre.”²⁴. Como mencionado por Giuliana Bruno, o que antes era restrito aos jardins privados da aristocracia torna-se, em determinado momento, um espaço público, para que a população possa ter acesso às áreas verdes da cidade grande.

Nesse contexto, os jardins e os parques tornam-se lugares que, além de frequentados pelo público, acolhem a diversidade dos eventos. O pavilhão faz a ponte entre o jardim e a cidade, com diversas funções: desde o entretenimento, ao hospedar festas e eventos de música, até as exposições de produtos industriais²⁵. No caso da Biennale di Venezia, pode-se dizer que há aspectos similares à lógica moderna, porém, os pavilhões das representações nacionais da instituição italiana distinguem-se por serem espaços privados e de acesso limitado, cujas criações e manutenções estão relacionadas à lógica de cada país.

²³ A parábola, de origem hindu, fala sobre a capacidade restrita de cada pessoa em interpretar a realidade a partir daquilo que conhece. Na história, um grupo de cegos encontra pela primeira vez um elefante, e cada um deles vai descrevendo o animal a partir da sua percepção – a pata, o chifre, o rabo, etc. –, de modo que eles nunca chegam a um consenso sobre o que é o elefante.

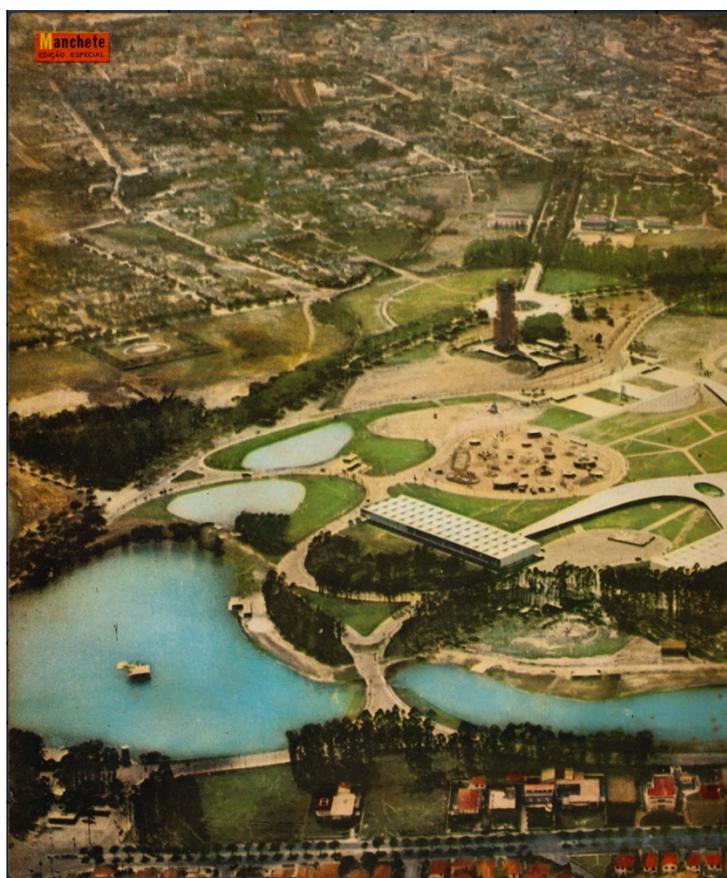
²⁴ No original: “Garden pavilions were grand, light, open, and semipermanent architectural structures expanding outward toward the landscape, providing temporary shelter while embracing the outdoors.”. Cf. BRUNO, Giuliana. *Public intimacy: architecture and the visual arts*. Cambridge: The MIT Press, 2007, p. 55.

²⁵ Há uma extensa bibliografia sobre a relação entre a construção dos pavilhões e a modernidade. A respeito de sua relação com as feiras e as Exposições Universais, recomenda-se o livro de Andrew Uroskie. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2014.

O pavilhão da Bienal tem em si múltiplos usos, já que, no seu interior, hospeda diferentes tipos de eventos²⁶, enquanto que a parte externa é utilizada como abrigo e acolhimento diante das intempéries. A face oeste, próxima ao estacionamento, por exemplo, é o lugar preferido das pessoas para se exercitarem e treinarem em pequenas equipes. Próxima da rampa externa do edifício, que interliga os andares do pavilhão, a parte coberta é a área disputada entre os atletas, e é à noite, após o horário comercial, que o lugar parece tomar ares de uma academia ao ar livre.

Já do seu lado oposto, da fachada dos *brises* de alumínio, é onde o prédio parece acenar para dentro do Parque, para o auditório, para a Oca, para o Museu de Arte Moderna (MAM/SP) e para os pavilhões do Museu-Afro e o de Culturas Brasileiras. Na perspectiva térrea, é difícil imaginar o desenho moderno concebido por Oscar Niemeyer e como esses lugares estão interligados ao longo de sua extensão. Hoje, para quem olha da janela do avião, após a partida do aeroporto de Congonhas, a área arborizada do Parque parece uma ilha em meio ao mar de prédios que brotam do chão. Impressionante também é a Marquise que interliga cada uma das pontas com outros pavilhões construídos para as comemorações do IV Centenário.

4- Fig. 5 – Vista aérea do Parque do Ibirapuera, em 1954.



²⁶ Além da exposição de artes visuais da Bienal de São Paulo, o Pavilhão é alugado para outros acontecimentos, como, por exemplo, desfiles de moda, feiras de videogames, produtos orgânicos, entre outros.

Fonte: Revista *Manchete*, número especial do IV Centenário.

Na imagem aérea do Parque do Ibirapuera em 1954, vemos a área de várzea que se transformou em um complexo arquitetônico com a função de unir feiras agrícolas, áreas verdes e entretenimento nos finais de semana, para a crescente população paulistana. Naquele ano, como mostra um registro do Arquivo Nacional, uma multidão visitava o parque, andava de pedalinho no lago e se aglomerava nos pavilhões para testar as mais novas invenções da indústria, como as máquinas de costura *Singer*, ou uma esteira mecanizada para embrulhar balas.

Na abertura dos eventos, o atual edifício da Bienal foi chamado de Palácio das Indústrias, bem ao gosto monumental das edificações modernas de Brasília. O termo “palácio” também pode ter sido utilizado para camuflar o caráter provisório da fundação desses pavilhões, já que não existia um plano sobre a sua destinação após as celebrações do IV Centenário. Fernanda Curi argumenta que a ideia de um palácio poderia indicar um sentido de uma construção mais sólida e permanente, algo que não ocorre, pois, depois das celebrações, o destino dos pavilhões foi incerto²⁷.

Assim como a paisagem externa do Parque carrega os marcos da história paulista, em seu interior ainda são visíveis alguns monumentos inseridos durante a década de 1950. Eles estão diretamente relacionados ao nosso passado, como o *Monumento ao Cafeeiro*, que é visível quando se contorna o pavilhão da Bienal pela cabeceira leste. A muda de café realizada em bronze e erguida sobre um pedestal de granito traz a inscrição de louvor típica do período: “regada pelo suor que vivifica eterniza-a o metal que glorifica.”. No entanto, mesmo com o pedestal, a muda não é facilmente percebida pelo público. Sessenta e um anos após a inauguração, o monumento teve a sua fase áurea, em que frequentemente estava cercado de jovens, que olhavam curiosos para o pedestal enquanto aguardavam o próximo desafio no *Pokémon Go* em seus celulares²⁸.

O pavilhão conta com vários portões de acesso, dependendo do tipo de evento hospedado em seu interior. Isso faz com que cada exposição tenha uma identidade própria, provisória, e o público seja o mais diversificado possível. Tanto para aqueles que vão a uma mostra e que entram com um propósito bem específico, como para os que estão realizando atividades no Parque e decidem se aventurar no ambiente interno do prédio, é fato que, quando se trata das exposições de artes visuais, há um esforço de se aumentar a permeabilidade entre os ambientes interno e externo.

²⁷ Sobre o parque do Ibirapuera e as suas edificações, aconselha-se a pesquisa de Fernanda Araujo Curi. Ibirapuera, metáfora urbana. *O público/privado em São Paulo. 1954-2017*. 2018. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

²⁸ O jogo *Pokémon Go* ficou popular a partir de 2015, principalmente pela interface em realidade aumentada. Em crítica sobre a 32ª Bienal de São Paulo, Aracy Amaral comenta a respeito da falta de ousadia da edição, se comparada à excitação de correr atrás dos *pokémons* no Parque. Mais detalhes estão em: AMARAL, Aracy. 32ª Bienal de São Paulo: qual arte contemporânea?. *Estado de S. Paulo*, 27 set. 2016.

É como se o pavilhão por si só não pudesse mais dar conta de todas as formas possíveis de relações artísticas e, nesse sentido, estar situado em um parque – área de lazer por excelência – seria conveniente para manter sua atratividade. A partir dos anos 2000, vê-se que algumas obras começam a se instalar para além do pavilhão, em outros lugares do Parque, dialogando com o público passante, buscando chamar a atenção para o que ocorre dentro do edifício.

É válido lembrar que o pavilhão Ciccillo Matarazzo não foi concebido inicialmente para ser um espaço expositivo. Apenas em 1957, a partir da 4ª Bienal de São Paulo, o lugar que antes hospedava máquinas agrícolas transforma-se em um local voltado à exibição de obras de arte, dada a sua planta livre, acompanhada de boa flexibilidade e estrutura para a época, como analisado por Anna Villela²⁹. Considerando a altura do piso térreo, é de se imaginar que os maiores maquinários fossem destinados a esse local. Inseridas neste salão de vidro, as máquinas poderiam ser vistas do lado de fora, mesmo quando as portas de entrada estivessem fechadas.

Pela sua extensão, a natureza do pavilhão era a de um lugar a ser preenchido, ocupado para acolher multidões. Nas primeiras bienais, é possível se ver a massa de pessoas presentes no pavilhão, concentradas próximas aos guarda-corpos. Nas fotos oficiais, vê-se que a inauguração, as premiações e o encerramento eram os momentos de maior solenidade.

5- Fig. 6 – Inauguração da 6ª Bienal de São Paulo, em 1961.

²⁹ Para um estudo sobre as expografias da Bienal de São Paulo, sugere-se a pesquisa de Anna Helena de Assis Meirelles Villela. *Expografia na 27ª Bienal de São Paulo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Adentrar o pavilhão vazio ou com poucas obras, de modo que o olhar possa recair com mais atenção sobre a arquitetura, é um fenômeno recente, em que o edifício ganha cada vez mais protagonismo³⁰. A experiência de percorrer a sua grande extensão, como se ele fosse um personagem com vida própria, é um dos caminhos para que o espectador perceba o entrecruzamento de tempos e espaços que está presente na parte interna do local. No interior do pavilhão, temos um microuniverso das contradições da história da arte nacional e internacional que se mesclam, inevitavelmente, com a história política e social do Brasil.

Ao adentrar o pavilhão vazio da Bienal de São Paulo, há a possibilidade de se flunar pelo lugar, visitar um personagem histórico cujo corpo, destituído de trajes e adereços, permite visualizar outras camadas espaço-temporais. Aquele que se encontra na extremidade oeste do pavilhão e decide entrar pela porta original do andar térreo é convidado a subir uma pequena escada, por onde se tem acesso ao salão de grande pé direito. Construído originalmente para ser um local de passagem, dando continuidade ao trânsito da marquise, este salão retangular, que parece uma caixa

³⁰ Em 2008, a 28ª Bienal de São Paulo, intitulada *Em vivo contato* pelo curador Ivo Mesquita, ficou conhecida por expor os problemas financeiros de longa data da instituição. Propondo uma reflexão sobre a bienal, se concentrou em seminários, performances e vídeos; porém, em uma quantidade bem menor, se comparados às outras edições. Chamada de Bienal do Vazio, o discurso curatorial chamou atenção para a possibilidade de o espectador percorrer o pavilhão, dando ênfase à arquitetura de Niemeyer, principalmente no segundo andar, que foi destituído de obras físicas.

coberta de vidro, foi utilizado pela primeira vez como acesso pelos visitantes na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006³¹.

Nas exposições, o salão é frequentemente utilizado como espaço expositivo e, a cada passo, o espectador pode escolher para onde destinar a sua atenção. Indo em frente, em direção à rampa que conduz ao primeiro andar, é possível seguir reto ou virar à direita no mezanino, lugar que já teve várias funções – por exemplo, em 2016, quando foi instalada ali uma obra-restaurante³². Ao continuar a caminhada em direção ao vão central em formato ameboide, vemos o desenho de uma rampa que une todos os andares, como uma grande árvore ao seu redor, da qual serpenteiam as curvas do segundo e do terceiro pavimentos.

6- Fig. 7 – Pavilhão da Bienal, em 2020, na exposição *Vento*.



Fonte: Arquivo pessoal.

³¹ VILLELA, Anna Helena de Assis Meirelles. *Exfografia na 27ª Bienal de São Paulo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

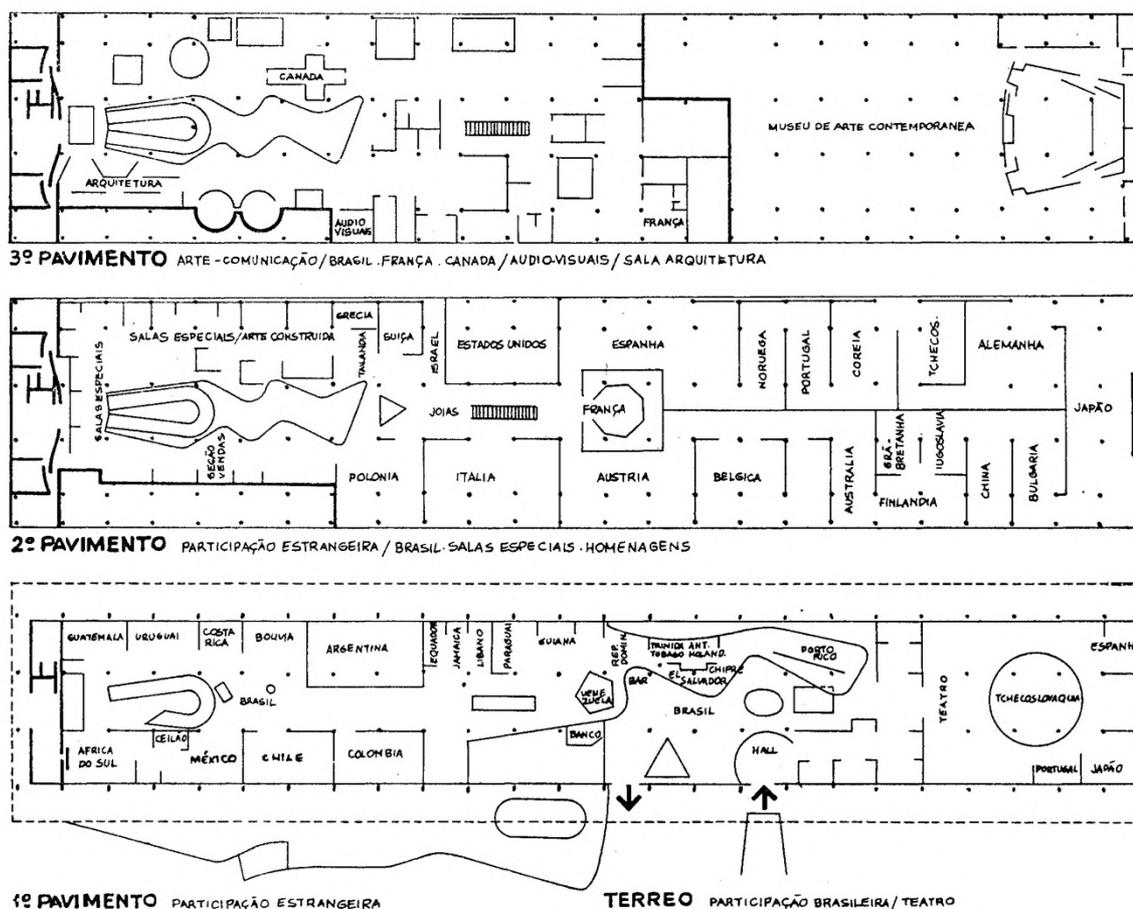
³² Com o nome de Restauro, o projeto artístico de Jorge Menna Barreto, além de servir refeições durante a exposição da 32ª Bienal de São Paulo, relacionava alimentação às questões ecológicas e ambientais.

Antes de subir para os outros andares, na base da rampa, um breve olhar em movimento ascendente percorre o eixo vertical do primeiro andar do pavilhão – movimento semelhante àquele de quem olha para a cruz quando entra em uma igreja católica. Talvez pelo forte simbolismo, é aos pés desta rampa que, em 1962, foi realizado o velório de Wanda Svevo, secretária de Ciccillo Matarazzo a qual, em viagem para o Peru para a preparação da 7ª edição, faleceu em acidente aéreo na Cordilheira dos Andes. Em homenagem, desde então, o arquivo da Fundação passa a ser chamado de Arquivo Histórico Wanda Svevo.

O vão central é considerado um local de grande importância, já que pode ser observado por vários ângulos no percurso da exposição. Para aqueles que pesquisam as edições das bienais, é possível observar, ao longo dos anos, a busca por se inserir, neste local, instalações de destaque, que visam inovar o aspecto formal da arquitetura do prédio.

Subir a rampa permite o acesso ao segundo e ao terceiro pavimentos. Em toda a sua extensão, as curvas sinuosas, peculiares da arquitetura de Niemeyer, estão presentes, assim como a luminosidade externa, advinda das janelas que dão para o Parque. A fotogenia do pavilhão nos lembra a todo o momento que estamos inseridos em um dos marcos da arquitetura brasileira. Pela sua extensão, permeada de concreto e vidro, o pavilhão difere de qualquer outro museu ou instituição cultural paulistana.

7- Fig. 8 – Expografia e pavimento da 12ª Bienal de São Paulo, em 1973.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Além da rampa central, o pavilhão também tem escadas rolantes, que permitem o acesso entre os pavimentos. Dentre as adaptações inseridas no edifício ao longo do tempo, consta ainda o ar-condicionado no terceiro andar, para que as obras de cunho histórico, com necessidade de refrigeração adequada, não permaneçam expostas às oscilações climáticas. Olhando para o teto do último pavimento, nessa área específica, é possível ver as marcas destinadas à climatização e imaginar o desenho da exposição que foi montada ao seu redor.

O ato de caminhar e visitar uma exposição com diferentes tipos de trabalhos artísticos é a possibilidade de o espectador entrar em contato com aquilo que não conhece, é quase como um percurso fílmico, em cuja duração os personagens são apresentados. No filme *São Paulo, Sociedade Anônima*³³, em uma das cenas, dois personagens, Hilda e Carlos, conversam enquanto passam pelas obras da 8ª Bienal de São Paulo. Ela diz o porquê de gostar de Lasar Segall e de outros pintores como Pablo Picasso, momento em que os dois começam a falar sobre a guerra, os “pracinhas” que

³³ Dirigido por Luís Sérgio Person, teve sua estreia em 1965. Apresenta como pano de fundo o surto desenvolvimentista paulista da década de 1950, a partir das ambições de Carlos, personagem de classe média que se encontra em crise.

foram para a Itália, a “revolução” constitucionalista de São Paulo de 1932. Um assunto vai puxando o outro, interligando e costurando a narrativa, enquanto vemos, como pano de fundo desta cena, o Parque do Ibirapuera e, durante o filme, a São Paulo do início da década de 1960.

O percurso háptico – ou seja, a possibilidade de se entrar em contato com algo, criando-se o senso do toque do caminhar – e a montagem de um filme têm muito em comum, segundo Giuliana Bruno. Ao buscar referências em Le Corbusier e Sergei Eisenstein, ela diz que, por meio da movimentação dos corpos no espaço, é possível criar emoções (*motion to emotion*), de modo a se mapear a geografia dos espaços íntimos por meio de movimento, afeto e tato³⁴. A abordagem fenomenológica no espaço permite o toque, ao mesmo tempo em que somos tocados, em um movimento recíproco. Para Bruno, tanto a arquitetura quanto o fílmico são meios que favorecem a passagem do ótico para o háptico. Realizamos uma montagem espacial, caminhamos de um lugar para o outro, e temos as memórias acessadas a partir das paisagens dos diferentes locais pelos quais passamos.

Na nossa perspectiva, quando caminhamos em uma exposição heterogênea como a Bienal, seguimos naturalmente por um percurso que tem a arquitetura do pavilhão como personagem. Há possibilidades de “atalhos”, como a escada rolante, mas parece que a preferência é dada à rampa monumental, de modo que o espectador realize o percurso para os outros pavimentos seguindo essa lógica. Mesmo existindo um percurso expográfico sugerido, caminhamos sem uma direção específica, indo em direção àquilo que desperta o interesse, seja pelo tamanho, pela luminosidade ou pelo som, afinal, os critérios são, muitas vezes, pessoais e subjetivos.

As pequenas e as grandes histórias, de certa forma, parecem andar juntas quando vemos as fotografias das exposições passadas. Certa vez, no arquivo da Fundação Bienal, foi encontrado, em meio à documentação textual, um canhoto, um comprovante de “retirada” de fotografia. Pelo que se pôde constatar, havia no pavilhão um fotógrafo que circulava tirando fotos das pessoas em frente às pinturas mais famosas³⁵. Possivelmente, uma semana depois da visita à exposição, a pessoa reencontraria o fotógrafo para retirar a ampliação, algo que não foi feito na época, juntando-se, por algum motivo, o canhoto aos documentos arquivados. Em tempos em que a fotografia analógica era para poucos, sabemos da existência desse trabalho paralelo à exposição porque a transação do serviço não foi realizada como esperado.

³⁴ BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nova York: Verso, 2007.

³⁵ Agradeço à Melanie Vargas e a sua observação atenta diante as problemáticas de um documento como este em um arquivo de arte.

Na documentação, não havia nenhuma informação sobre a presença de fotógrafos ocasionais nas Bienais, mas o que o canhoto nos indica é que havia todo um sistema de circulação de imagens pessoais que não foram registradas oficialmente. Ou ainda que, por mais que conheçamos a história da instituição, outras histórias também estavam presentes naquilo que foi esquecido. As histórias não tão oficiais, ou não tão conhecidas, sempre são elucidativas quanto ao resgate da instituição, pois nelas vemos com lupa de aumento as roupas, as feições e os hábitos dos espectadores que por ali passaram.

No nível macro, que, dentre tantos aspectos, explicita como a instituição se relaciona internacionalmente, a crítica de arte está atenta às contradições enfrentadas durante os eventos³⁶. No modelo das representações nacionais, que perdura de 1951 a 2004, cada país tinha uma área específica dentro do pavilhão, sendo que é apenas na 27ª edição que o modelo é abolido. Nesse período de diplomacia entre os países, além das problemáticas que envolvem o financiamento da exposição, talvez a questão mais sensível seja esta: quem tinha mais poder econômico obtinha um perímetro maior na exposição. Observaremos, no próximo capítulo, como essa relação geopolítica se manifesta com a entrada da videoarte no pavilhão. Porém, antes disso, é válido destacarmos a programação paralela cinematográfica, que ocorre desde as primeiras edições da exposição e pode ser considerada o primeiro contato das exposições com a imagem em movimento.

1.3 “MUSEU IMAGINÁRIO DE IMAGENS LUMINOSAS”

Algo pouco explorado nas edições da Bienal de São Paulo são os eventos paralelos, como os festivais destinados aos filmes *de arte* e *sobre arte*, que podem ser considerados a entrada das imagens em movimento na Bienal de São Paulo. Em 1949, mesmo ano de fundação do MAM/SP, é criada uma parceria do Museu com o Clube de Cinema de São Paulo, que tinha como integrantes Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido de Mello e Souza, entre outros, dando origem à Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Registros do período atestam que, na abertura do MAM/SP, foi realizada a mostra *O cinema de vanguarda na Filmoteca*, com exibição de filmes europeus de destaque dos anos 1920, como *Ballet Mécanique*, de Fernand Léger e *Entr'acte*, de René Clair. Na época da mostra, Léon Degand era o diretor do museu e, em um momento em que um dos principais debates nas artes plásticas se voltava ao Figurativismo x Abstracionismo, uma mostra como essa passa pela programação sem grandes debates.

³⁶ No capítulo quatro, o debate sobre a internacionalização das exposições temporárias de grande formato será abordado com maior rigor. Sobre as questões institucionais e a sua relação com a crítica de arte da Bienal de São Paulo, aconselha-se o livro de Vinicius Spricigo. *Modos de representação da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

No ano em que ocorre a primeira Bienal de São Paulo, 1951, Paulo Emílio Sales Gomes se torna vice-presidente da Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF, instituição parceira de muitos eventos que ocorrem ao longo da década, e que possibilita o intercâmbio de filmes internacionais. A integração de Paulo Emílio permite a colaboração da Filmoteca com as representações diplomáticas dos países participantes e de outras instituições associadas. Desse modo, assim como o modelo das representações nacionais na Bienal, a FIAF permitia que os encargos de envio e de despacho das películas fossem responsabilidade dos países participantes da mostra.

Embora em quase todas as edições das bienais tenham ocorrido mostras e festivais de cinema, é em 1955, um ano após Paulo Emílio assumir como conservador-chefe da Filmoteca, que ocorre a mostra *10 anos de filmes sobre Arte*, na qual ele diz:

O propósito principal da manifestação não é, no entanto, o de permitir que algumas centenas de pessoas esclareçam suas idéias a propósito do filme sobre arte. Nosso objetivo é mais amplo. Pelas Bienais, visitadas por centenas de milhares de pessoas, o Brasil integrou-se nas grandes correntes de arte moderna. Mas no que se refere à arte do passado, nosso desenvolvimento tardio só permitiu que uma parcela ínfima do patrimônio artístico da humanidade ficasse depositada em nossos Museus. Provavelmente nunca possuiremos um quadro de Andrea del Castagno ou de Sesshu. É essa lacuna que podem preencher os filmes sobre arte. (...) Nosso objetivo, nossa esperança, é de que a passagem pelo Brasil dêesses filmes provoque em nossas autoridades culturais, governamentais e privadas, a tomada de consciência da possibilidade de se criar um Museu Imaginário de imagens luminosas, que tornará possível para milhões de brasileiros um primeiro contato com os tesouros artísticos de toda a humanidade³⁷.

Seu relato deixa evidente o apelo às instituições por um lugar próprio, no qual haja a possibilidade de difusão dos filmes para o público brasileiro. O “Museu Imaginário de imagens luminosas” vem a ser a Cinemateca Brasileira, em 1956, após a Filmoteca se desligar do MAM/SP.

Participaram de *10 anos de filmes sobre Arte* países como Canadá, Brasil, Espanha, França, Holanda, Índia e Itália. A Itália trouxe filmes do diretor italiano Luciano Emmer, conhecido pelos documentários sobre pintores como Piero della Francesca, Goya e Leonardo da Vinci. Também foram realizadas homenagens com obras de artistas experimentais e diretores como Walter Ruttmann, René Clair, Sergei Eisenstein e Oskar Fischinger. Os filmes de Norman McLaren foram escolhidos para a representação nacional do Canadá e, na sessão brasileira, apresentou-se a produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa criada em 1949 por Ciccillo

³⁷ FILMOTECA. 3ª Bienal Museu de Arte Moderna – 10 Anos de Filmes sobre Arte Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, set.-out, 1955. [Catálogo da mostra]

Matarazzo, e que encerra as atividades em 1954. Os filmes exibidos na mostra foram *Santuário*, *Uma igreja Bahiana*, *Tiradentes* e o *Descobrimento do Brasil*.

Heterogênea, a edição do evento contou com a participação de documentários sobre pintores consagrados, filmes com conteúdo histórico, animações e obras experimentais, presentes em um pouco mais de um mês de duração. Nota-se que, tanto nesse evento de 1955, como nos seguintes, há destaque para o diálogo nacional e internacional, mas por não se tratar de uma mostra competitiva³⁸, como ocorrem em outros festivais, o destaque maior é pela circulação e difusão de trabalhos que dificilmente seriam vistos no país. Se a Bienal de São Paulo é conhecida pelo papel de importância na internacionalização da arte, é válido que se dê ênfase, também, ao trabalho de Paulo Emilio Salles Gomes, em um momento anterior à formação da Cinemateca.

Em 1961, ano em que a Cinemateca Brasileira se torna uma fundação sem fins lucrativos, a Bienal de São Paulo comemora dez anos e inicia a criação da Fundação Bienal. O rompimento com o MAM/SP e o encaminhamento do acervo para o MAC-USP torna-se um divórcio litigioso, como mencionado por Francisco Alambert e Polyana Canhête³⁹. No período, ocorre a 6ª Bienal de São Paulo, que tem como diretor geral Mario Pedrosa. É a primeira vez em que a delegação da União Soviética participa da exposição, e os festivais de cinema acompanham a programação, com o Festival Russo e Soviético de Cinema.

Nessa 6ª edição, paralelamente ao evento de artes visuais, uma mostra em homenagem ao documentário brasileiro é organizada por Jean-Claude Bernardet, servindo de grande influência para o Cinema Novo:

Mais do que mera “homenagem” tratava-se de uma mostra de grandes e polêmicas conseqüências. Naquela oportunidade, disse Glauber Rocha (que logo se tornaria o maior e mais importante cineasta brasileiro), “estouravam para o público-crítica paulista Arraial do Cabo, Aruanda e Couro de gato”.

Para Glauber, essa semana na Bienal de 1961 marcou a efetivação do Cinema Novo (a mais violenta e conseqüente vanguarda brasileira na área cinematográfica). Nessa oportunidade, o debate franco sobre as idéias dos novos cineastas tomava espaço em intervenções polêmicas de críticos de cinema (como Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Salles, Rudá Andrade e o próprio Bernardet) que apoiavam as novas idéias, além de uma “polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa”. Em sua Revisão crítica do cinema brasileiro, Glauber Rocha afirma: “esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922”⁴⁰.

³⁸ Se compararmos a exposição de artes visuais da Biennale e o Festival de Cinema de Veneza, nota-se que o modelo cinematográfico italiano já nasce com autonomia, principalmente pela premiação, que favorece o caráter competitivo entre as produções internacionais.

³⁹ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 93.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 90.

É possível se perceber, pelo comentário de Glauber Rocha, que, embora não existam muitos relatos do que eram as mostras, a programação paralela da Bienal possibilitava o debate dos intelectuais brasileiros a respeito da produção cinematográfica. A Bienal era, portanto, um lugar que fomentava não apenas o internacionalismo das artes plásticas, mas eventos que, de alguma maneira, influenciaram outras correntes.

8- Fig. 9 – Catálogo do 8º Festival Internacional de Filmes sobre Arte, em 1965.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Outro aspecto é que, ao oferecer maior diversidade cultural, a programação fílmica era uma forma de descentralizar os eventos no pavilhão. No catálogo do *8º Festival Internacional de Filmes sobre Arte*, de 1965, há a informação de que os filmes eram mostrados na Bienal e em outras salas de cinema. No pavilhão da Bienal, as sessões ocorriam, por exemplo, às 17:30 e 20:30; no Museu de Arte de São Paulo – MASP, às 19:15 e 21:15; e no Cine Picolino, à meia-noite. Embora o horário

pareça incomum, uma breve análise no funcionamento da 8ª Bienal de São Paulo mostra que a exposição ficava aberta de terça a sábado, das 14:30h às 22:30h, e aos domingos e feriados, das 13h00 às 22:30h⁴¹. Os filmes eram agrupados em sessões por duas questões: pela facilidade em se diversificar a programação da exposição de artes plásticas por meio de um formato tradicionalmente conhecido; e por questões logísticas, concernentes ao uso da bitola cinematográfica em 35mm, possibilitando o trânsito das películas e as contribuições com a Filмотeca/Cinemateca Brasileira.

O cinema na Bienal, que vem por meio dos festivais e das mostras, é um modelo atraente e como um meio de expressão artística bem consolidado, não causava grandes conflitos em relação ao conteúdo apresentado. Com poucas exceções, documentos e relatos da época indicam que a exibição do *film d'art* na Bienal não passavam por grandes discussões quanto ao experimentalismo do seu conteúdo. Na programação paralela dos festivais, diversos gêneros eram exibidos, desde filmes estrangeiros até trabalhos produzidos por artistas que estavam em contato com as artes visuais.

Em um ensaio sobre o cinema, escrito em 1926, por Virginia Woolf, a autora critica o descompasso entre o olho e o cérebro quando em contato com as imagens em movimento do cinema. Para ela, naquele momento, a recém-inaugurada arte cinematográfica precisava se desvincular da literatura e procurar formas de representação que não estivessem atreladas à palavra, à poesia e à música. Woolf, ao comentar uma exibição do filme expressionista *Gabinete do Dr. Caligari*, diz que a sombra crescente e acidental no canto da projeção, em forma de um girino, é capaz de corporificar mais um sentimento do que qualquer fala de personagem. Para ela, a potencialidade da arte cinematográfica acontece pela forma e não pela palavra, e o desafio seria ir além da técnica, em busca de expressão legítima. Ela diz:

(...) Mas se uma parte tão grande de nosso pensamento e nosso sentimento está ligada à visão, deve haver algum resíduo de emoção visual não captado pelo artista ou pelo poeta-pintor que pode estar à espera do cinema. Que esses símbolos serão bastante diferentes dos objetos reais que vemos diante de nós parece altamente provável. Algo abstrato, algo móvel, algo que exija apenas a mínima ajuda das palavras ou da música para se tornar inteligível – os filmes podem, no futuro, ser compostos desses movimentos, dessas abstrações⁴².

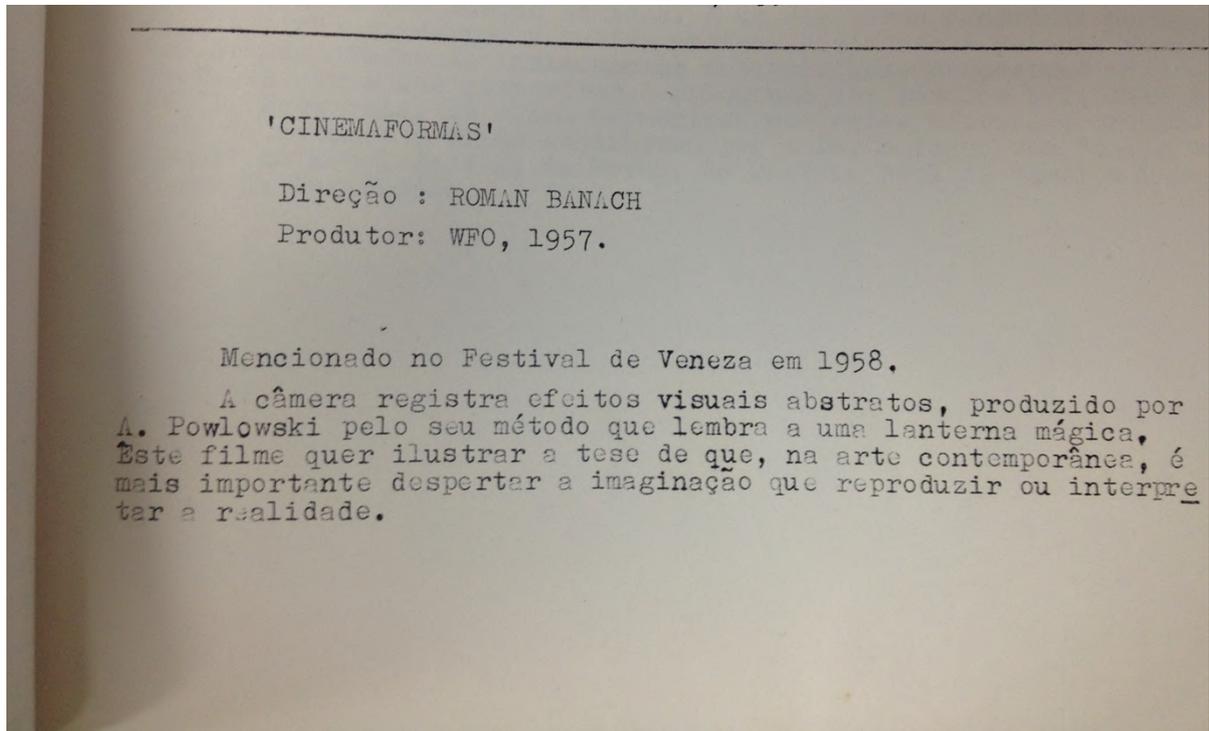
Desse modo, o relato de Woolf parece preceder a busca dos filmes de artistas, em que a questão formal é investigada com mais afinco, sem a necessidade de desenvolvimento narrativo. A partir da década de 1960, com o aparecimento de outros suportes, observaremos que a exibição,

⁴¹ ABRE-SE hoje a VIII Bienal de São Paulo. *A Tribuna*, Santos, 4 set. 1965.

⁴² Cf. WOOLF, Virginia. O cinema. In: *O sol e o peixe*. São Paulo: Editora Autêntica, 2015, p. 98.

no contexto expositivo, passa inevitavelmente por mudanças, criando um novo campo de formação para a imagem em movimento.

9- Fig. 10 – Sinopse da programação do 8º Festival Internacional de Filmes sobre Arte.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

CAPÍTULO 2: A BUSCA PELA ESPACIALIDADE: FILMES DE ARTISTAS, ÁUDIO-VISUAL, VÍDEO

“Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo.”

(Alighiero Boetti)⁴³

Uma mão aparece na tela do televisor e delimita com o dedo indicador os seus contornos, traçando linhas retas, diagonais imaginárias, passando, vagarosamente, de um lado para o outro, pelas bordas e extremidades. Há a indicação, com o gesto, de um desenho que delineia o que está dentro do quadro e o que pode preencher o seu interior. *Campo*, de Regina Silveira, é um vídeo de artista realizado em 1977, e refere-se às possibilidades de ocupação do espaço da tela, que se transforma em um lugar a ser experimentado pelos artistas, que investigam as relações tanto do que está dentro, como daquilo que está fora do quadro.

No final dos anos 1960 e no início da década de 1970, no Brasil, novos suportes audiovisuais são utilizados pelos artistas, como o Super-8, o áudio-visual e o vídeo, cujo uso é aliado à sensibilidade emergente do período. Para alguns artistas e realizadores, os meios permitem autonomia perante os modos oficiais do governo, principalmente com o agravamento da ditadura civil-militar vigente. Para outros, os suportes são uma fonte de pesquisa estética que é associada aos meios de comunicação, nos quais é possível criar novas imagens.

Dentre as tecnologias disponíveis na época, podemos dizer que o uso do Super-8 e do áudio-visual foi, para muitos, a porta de entrada para as imagens em movimento. Diferente de outras linguagens já estabelecidas no campo artístico, a construção dos trabalhos audiovisuais ocorre pela lógica temporal, em que a duração é um dos atributos principais. Contemporâneo a esses meios, o vídeo, quando surge, herda as experimentações com o tempo do Super-8 e as possibilidades espaciais do áudio-visual.

Os filmes e vídeos de artistas também mostram uma contestação à hegemonia do modelo televisivo. A televisão, como o rádio antes dela, para além de ser apenas mais um móvel instalado nos corações das casas, é um meio de comunicação de massa que nasce com uma sugestiva função cultural e ideológica. Quando os novos meios de comunicação começam a ser utilizados pelos artistas, principalmente aqueles interessados nas vertentes conceituais no final dos anos 1960, a

⁴³ Em 1974, o artista Alighiero Boetti escreve a frase “O que sempre fala silenciosamente é o corpo”, simultaneamente, do centro para as laterais, com as duas mãos. A ação é registrada em um vídeo de dois minutos, no qual vemos o texto ser construído com a mão direita, de modo legível, e a mão esquerda reproduzir, letra por letra, a frase inversa, como se refletido por um espelho.

televisão passa a ser um dos muitos lugares de questionamento, tanto do que é exibido em sua grade quanto em relação ao comportamento passivo do espectador. São investigados modos de produção de imagens em movimento que se diferenciem do modelo comercial, rompendo a forma como são consumidas pela maior parte da população.

Ao exibi-las, nota-se, em um primeiro momento, que instituições culturais como a Bienal de São Paulo e o MAC-USP apresentam uma série de entraves que explicitam as dificuldades de infiltração da videoarte no espaço expositivo, sejam de ordem estética ou técnica. Nas exposições dos anos 1970, é comum que tanto os filmes quanto os vídeos sejam apresentados em sessões, que ocorrem em locais e horários pré-determinados, em um modelo similar ao cinema. Exibir filmes ou vídeos de artistas ao longo da sua duração – ou seja, que necessitem que o espectador acompanhe o trabalho para assimilar a proposta do artista – é um aspecto importante na maior parte das produções no período. Em um segundo momento, durante os anos 1980, iniciativas como os festivais do Videobrasil ainda apresentam debates sobre as imagens em movimento, porém, as reflexões do período já são mais bem assimiladas pelo público e pela crítica, possibilitando um maior amadurecimento da videoarte e a sua integração no campo da arte contemporânea.

Podemos dizer que, tanto nos anos 1970 como nos anos 1980, a temporalidade dos filmes e vídeos de artistas corre paralelamente ao interesse por obras que abordem o espaço ao redor, incorporando aspectos que estejam fora da tela. Ao buscarmos a gênese das instalações de imagem em movimento, vemos que o desejo parte de um esforço natural da contemporaneidade, de engajar o espectador e trazê-lo para mais perto, de modo a permitir a fuga do modelo passivo do cinema e da televisão. Além disso, outras práticas ocorrem no período, como a inserção do espectador na imagem por meio de uma rede de circuito fechado, monitorando a imagem em tempo real, muitas vezes não tendo a gravação como finalidade. A produção audiovisual realizada no período é rica e diversificada, principalmente no sentido da contracultura e em sua fuga dos padrões pré-estabelecidos, o que, como veremos, será assimilado e absorvido nas décadas seguintes.

2.1 UM QUASE CINEMA

A câmera Super-8, popular a partir da metade da década de 1960, teve ampla aceitação do público, principalmente por ser um meio portátil e de fácil manuseio. Destinada ao mercado amador, cada bitola registrava cerca de três minutos e foi utilizada tanto por cineastas como por artistas plásticos interessados na imagem em movimento. Os filmes-diários de Jonas Mekas, por exemplo, conhecido por seus filmes caseiros, registros de momentos importantes de sua vida, falam de uma percepção particular e subjetiva do cineasta. Mekas diz que isso não é exclusividade de um

ou outro meio específico, como o Super-8, pois a tecnologia muda, mas o desejo de documentar certo momento esteve sempre conosco.

Nesse sentido, o filme de artista não deixa de ser o registro de uma determinada visão de mundo, compartilhado com o espectador por meio de sons e imagens, encadeados para serem exibidos, em sua gênese, temporalmente. No Brasil, durante a década de 1970, houve um surto de produção em Super-8 e, como Rubens Machado Junior nota, poetas, artistas plásticos e jovens cineastas passaram a utilizar o meio como uma forma de investigação e possibilidade de se contrapor à passividade da televisão:

Sem pensar em termos muito particulares, não faltaria ocasião para num exame detido falarmos de filme estrutural, abstrato, de *found-footage*, onírico, conceitual, minimalista, materialista, prop-art, construtivo, pop, noturno, vivencial, primitivista, odara, neoconcreto e assim por diante. Se podemos apostar na pertinência destes termos genéricos na futura análise dos filmes escolhidos, mais interessante seria tentar haurir nos próprios filmes conceitos mais singulares.

A riqueza das proposições já foi anunciada pelos próprios realizadores, e escancara várias pistas possíveis: o cinema rudimentar, o cineviver, a antropofagia erótica, o *terrir*, o cinema ovo, a vanguarda acadêmica, o megalomaniaco *neocinemanovíssimo*, o cinema de salão, o *anarco-superoitismo*. Apesar da vocação tropicalista e pós-tropicalista de citar, dialogar ou incorporar o discurso dos diversos meios de comunicação, uma característica entranhada na produção Super-8 – e que distingue da realizada em outras bitolas, até mesmo do chamado Cinema Marginal – é a sua oposição clara a tudo aquilo que tenha a ver com a TV, sua antípoda máxima no período⁴⁴.

Cineastas vão em busca do Super-8 pela possibilidade de autonomia, já que, no campo cinematográfico, a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), por decreto realizado pela Junta Militar, em 1969, passa a controlar o financiamento e o investimento dado aos filmes, assim como a distribuição audiovisual no país.

Dentre os diferentes movimentos, a única tônica em comum era o uso da câmera Super-8 e o interesse em ideias não convencionais. No período setentista, Lygia Pape – que participou de momentos importantes da história da arte do Brasil, como o Concretismo, o Neoconcretismo e o Cinema Novo, e que havia realizado seu primeiro filme, *La Nouvelle Création*, em 35mm, em 1966-67 – realiza uma série de filmes em Super-8, como *Arenas calientes*, *Carnival in Rio* e o célebre *Wampirou*, que contou com a participação de Antonio Manuel e Lygia Clark. Pape diz que “o super-8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção, hoje.”⁴⁵.

⁴⁴ MACHADO Jr., Rubens. *Marginalia 70: O experimentalismo no Super-8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. p. 9.

⁴⁵ AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73*. São Paulo, s.p, 1973 [Catálogo da exposição]

É com o filme *Wampiron* que ela participa da *Expoprojeção 73*, mostra organizada por Aracy Amaral em 1973, e que foi pioneira em trazer um retrato do que os artistas estavam produzindo em Super-8, 16mm, som e áudio-visual nas artes visuais. Estiveram presentes na mostra trabalhos heterogêneos, nos quais os artistas investigavam as mídias de acordo com o próprio interesse visual, fosse ele pictórico, conceitual ou performático. Amaral, no texto do catálogo, dá destaque ao Super-8, talvez o único a sair com saldo positivo, pela flexibilidade comprovada “do filme elaborado ao filme-registro.”⁴⁶

Em recente revisão sobre o que foi a *Expoprojeção 73*, Amaral diz que as discussões das formas da imagem em movimento eram as mais diversas. Ela observava “na ocasião que se poderia registrar uma tendência à interiorização, à ritualística, ao olhar sobre o corpo, quem sabe um pouco de misticismo, à descoberta do real, do encantamento com a luz”⁴⁷. Percebe-se, tanto no comentário de Amaral quanto nos trabalhos que foram exibidos, que não há regra, e são escolhas pessoais a preferência por um roteiro ou pelo registro ao acaso, a performance autorrepresentativa, de atores ou não atores, ou a câmera fixa ou em movimento.

Dentre os artistas, participa da *Expoprojeção 73* Antonio Dias, com os filmes em Super-8 que realiza em Nova Iorque. A série investiga temas comuns ao seu trabalho, e trata da metalinguagem e da relação de circularidade do tempo diante da representação da imagem. Intitulada *The Illustration of Art*, foram exibidos os *n. 1*, *n. 2* e *n. 3*, em que se observam ações banais – no primeiro trabalho, por exemplo, a câmera mostra uma ferida com um curativo no formato em xis. As cores dão destaque para o vermelho do sangue, para o formato gráfico da fita crepe sobre a gaze branca e para o machucado que, ao longo da duração, aparece cicatrizado. Em *The Illustration of Art n. 2*, vê-se uma mão que acende e segura um fósforo e, quando este é apagado, outro fósforo é aceso, até o fogo consumir todo o palito de madeira. No filme seguinte, o *n. 3*, mostra-se um contador de energia, fios sendo desencapados, encaixados nas tomadas, e um curto-circuito. Sobre estes três trabalhos, Dias faz a seguinte sinopse, como a antítese de um roteiro narrativo:

Nascimento do cinema indolor.
Três hipóteses de suicídio
cinematográfico.
A vida real: O verdadeiro filme

Nº 1: a categoria de todos os super-
8: *home-made-film*. A ficção

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Cf. EXPOPROJEÇÃO 1973-2013 São Paulo: SESC Pinheiros, 2013, p. 32. [Catálogo da exposição]. Na exposição, parte das obras da exposição original, de 1973, com curadoria de Aracy Amaral, foi exposta em conjunto com os trabalhos dos anos seguintes, de 1974 a 2013, que tiveram a curadoria de Roberto Moreira Cruz.

que revela o privado: *Rate X*.
A memória analgésica do
corpo: a pele-película. O X: para
colocar em foco o buraco real,
a luz no escuro.

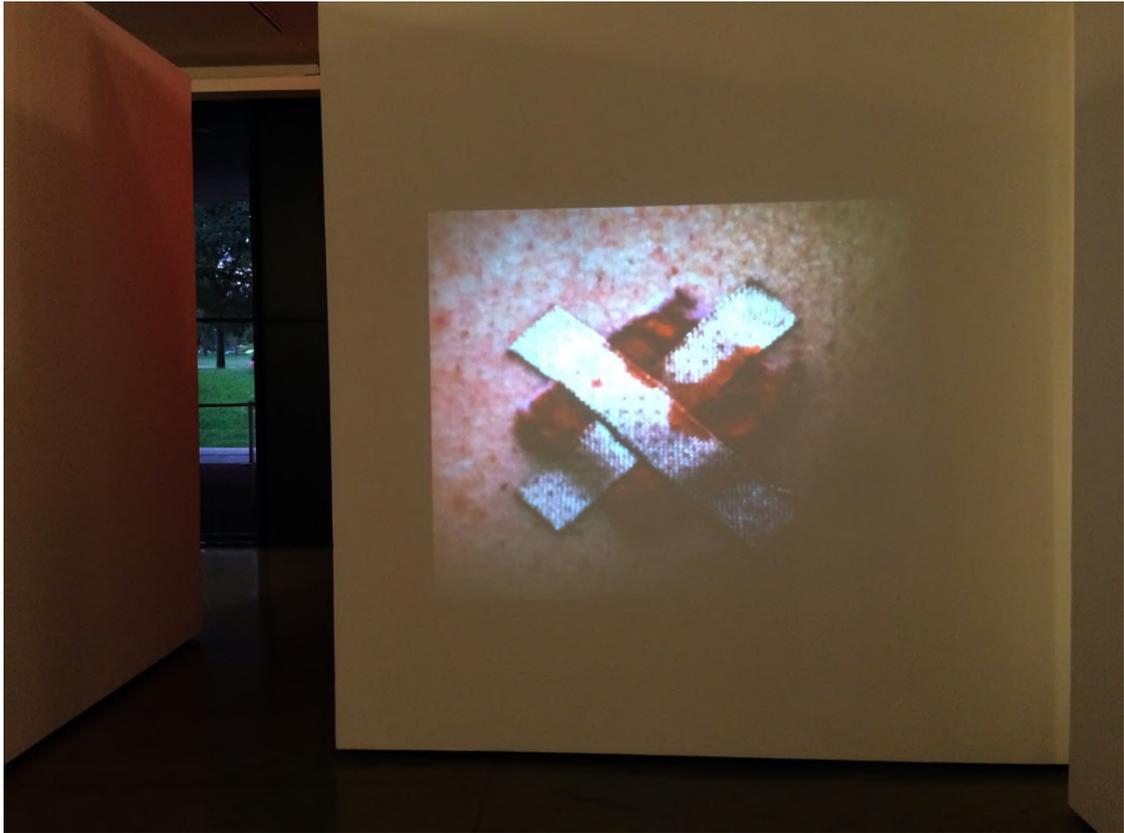
Nº 2: “me dá fogo?”, pedia o *camera-*
man, descobrindo-se ainda
romântico, enquanto pensava
no testamento do Che que
(pedia aos outros que
retomassem o fuzil caído). Fora
de campo: a cinecâmara-
pistola.

Nº 3: a energia que se consome a
fazer cinema: será este o preço
do filme? O sistema qualquer
sistema: o fio condutor desta visita às artes baixas da casa.
“Tomadas de eletricidade”: dito
também macho & fêmea. Mas:
estes buracos assemelham-se mais aos senhores *voyeurs*,
máscaras de decadência do
próprio sistema. A arte do curto-
circuito. Um verdadeiro
encontro⁴⁸.

Parece oportuno transcrever o que o artista disse sobre esses trabalhos, principalmente por aferir, no texto, uma busca em se distanciar do modelo cinematográfico, entendido como o modelo narrativo clássico. Sobressai também, em sua afirmação sobre os filmes, a vocação caseira do Super-8, cuja película se assemelha ao tecido que recobre o corpo e a portabilidade da câmera, que, nas mãos, se parece com uma pistola. Na última consideração, Dias sugere a metáfora do curto-circuito para o sistema da arte, já que o ambiente iluminado, em que toda a ação foi realizada, só permite que a própria luz se apague.

10- Fig. 11 – *The Illustration of Art n. 1*, 1971. Vista da exposição Derrotas e Vitórias, no MAM/SP, em 2021.

⁴⁸ CANONGIA, Lígia. *Quase Cinema*. Cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 28.



Fonte: Arquivo particular.

Dias dá preferência aos planos fixos, nos quais, segundo ele, a sequência dos frames é tão bidimensional quanto um quadro. Porém, uma exceção ocorre antes do curto-circuito do filme *n. 3*, em que ele desloca a câmera do centro para a direita e do centro para a esquerda, “para esquematizar a representação fixa e a dilatação do espaço”⁴⁹. O deslocamento da câmera é algo breve, até porque o artista se declara insatisfeito em ver a câmera transitando na cena.

Para Iole de Freitas, artista que também participa *Expoprojeção 73*, a escolha é dada pela movimentação de câmera; a aproximação e o distanciamento do objeto filmado ocorrendo em trabalhos como *Elements* e *Light Works*. Nos filmes, ela investiga a superfície e a forma como a luz e os reflexos incidem sobre os objetos. O interesse repousa nas propriedades formais, gráficas, e, para que o efeito ótico seja perceptível para o espectador, o deslocamento da câmera é inevitável.

Ao final da *Expoprojeção 73*, um debate foi realizado. Amaral relembra as opiniões e as percepções dos participantes, como o depoimento de Marcelo Nitsche, segundo o qual os trabalhos de longa duração eram cansativos. A fala do artista nos faz refletir que se esperava que os filmes exibidos fossem de curta duração. Organizada em sessões, em um espaço independente localizado em São Paulo, no Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), a

⁴⁹ Ibidem, p. 27.

mostra foi uma iniciativa singular do período, já assinalando o interesse cada vez mais crescente nas imagens em movimento pelos artistas brasileiros⁵⁰. Como um espaço de diálogo e reunião do que estava sendo produzido contemporaneamente, a impressão de quem observa o que foi a mostra hoje é de que a exibição dos trabalhos e o debate no último dia permitiram grande troca de experiência entre o público e os participantes, colocando em contato o que estava sendo produzido no momento.

Destaca-se ainda a participação, na *Expoprojeção 73*, de artistas como Carlos Vergara, Raymundo Colares e Rubens Gerschman. Claudio Tozzi integra a mostra com *Fotograma*, no qual ele aparece abrindo e velando um cartucho de Super-8. O interesse na matéria, na película do filme enquanto objeto a ser manipulado fisicamente, aparece também nos trabalhos de Ismênia Coaracy.

Na mostra, ela participa com filmes em que investiga os aspectos formais da cor e do movimento. Porém, é com *O desenrolar do filme* que sua ação dialoga com a de Tozzi. No trabalho, Coaracy ergue uma película de 35mm ao céu, tal como um objeto sacro, antes de vermos o filme sendo desenrolado e acumulado pelo chão. Como pintores, ambos os artistas tratam a matéria fílmica a partir da metalinguagem. Eles manipulam, velam, trazem uma outra ordem para o filme, que não é o mesmo filme do registro da ação. A abordagem é similar a um objeto escultórico, aparecendo, nesse primeiro momento, a investigação escrutinante da matéria de que ele é feito.

Cabe, nesse sentido, a definição de Lígia Canongia, segundo a qual “O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo ao tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação”⁵¹. Para Canongia, o filme de artista não é documental, muito menos ilustrativo ou didático. Seja pela granulação fílmica do Super-8, perceptível quando ele é projetado, ou pelo aspecto íntimo, doméstico, que dá vazão às questões pessoais, a relação do filme com a pele é evidente nos filmes de artistas do período. Assim como *The Illustration of Art n. 1*, de Antonio Dias, mostra um ferimento que cicatriza, a película-pele está também presente nos filmes em Super-8 de Anna Maria Maiolino.

Nos filmes de Maiolino realizados um ano após a *Expoprojeção 73*, os fragmentos de partes dos rostos, como a boca, em *In-Out (Antropofagia)*, e os olhos, em *X*, são viscerais. São visíveis, nestes trabalhos, as formas de representação da violência durante o período da ditadura militar: a

⁵⁰ Flavio Rogerio Rocha, ao pesquisar os festivais realizados pelo GRIFE, por iniciativa de Abrão Berman, joga luz sobre a importância do Super Festival Nacional e do Super-8 na cinematografia brasileira. Em uma nota de um jornal da época, o jornalista diz: “Promoções como a Expoprojeção organizada em junho do ano passado em São Paulo, com filmes feitos sobretudo por artistas plásticos, parecem ter desencadeado alguma coisa próxima a uma moda de filme Super8, que prossegue este ano com todo vigor”. In: ROCHA, Flavio Rogerio. *Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983)*. 2015. Dissertação. (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, São Carlos, 2015, p. 75 apud PAPEL do Super8. *Opinião*. São Paulo, 25 de outubro de 1974, s/p.

⁵¹ CANONGIA, Lígia. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 14.

sonoridade, composta de diferentes ruídos, e os sons distorcidos, ao fundo, potencializam a aflição do corpo devido ao cerceamento da liberdade. Em depoimento, ela diz que “foi uma necessidade que me levou ao Super-8 também, fora a curiosidade de utilizar uma mídia diferente. Eu não queria fazer um panfleto daquela minha opressão, daquela aflição, daquela ideia que eu sentia”⁵². Para ela, o Super-8 era como uma extensão do braço, que permitia a montagem na moviola, um retorno ao trabalho de ateliê.

Para os filmes de artistas, a montagem visual e sonora e o modo como se desenvolvem temporalmente são importantes para a apreensão do espectador. Por mais que a curta duração e a aparente não narrativa estejam presentes, não podemos esquecer que eles estão inseridos em um regime de exibição similar à estrutura do cinema, no qual se pode visualizar apenas um trabalho por vez.

Outras iniciativas também ocorreram paralelamente à *Expoprojeção 73*. Diante da lógica temporal do Super-8, destaca-se a instalação *Conselhos de uma lagarta*, de Regina Vater, realizada em 1976, por fugir do modelo vigente do filme de artista. Pode-se considerar que este trabalho, composto de duas projeções em Super-8, exibidas em paredes opostas, é o primeiro em que há uma percepção instalativa. Valoriza-se, ali, o elemento fílmico e espacial, posicionando-se o espectador entre as duas projeções.

Em uma das paredes, vê-se a artista em diferentes momentos, olhando para a câmera, enquanto ouve-se, ao fundo, o tique-taque de um relógio. Alternam-se imagens de um caderno-rascunho com frases escritas em inglês, e com o áudio de mulheres em português, como se tivessem conversando. As frases se iniciam com um “quem é você?”, seguindo-se de “eu receio que não consiga me explicar, eu tenho medo, moço”, entre outros diálogos que foram retirados do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, no momento em que a personagem encontra a lagarta. Nas imagens, encontramos Vater, que se filma durante seis meses em diferentes momentos psicológicos, em busca, como dito por ela, de uma “não máscara”, ou de um modo de tornar perceptível para a câmera aquilo que estava sentindo no momento⁵³.

Do lado oposto desta projeção, vê-se a filmagem de diferentes rostos recortados com os olhos de pessoas – de crianças, idosos, homens e mulheres –, como se estivessem a observar o que se passa na projeção do outro lado. O diálogo entre as duas telas é perceptível, como nota Paula Alzugaray ao discorrer sobre o modo como a *Máscara de Espelhos*, trabalho sensorial de Lygia Clark, reverbera na obra:

⁵² VIDEOBRASIL. Canal Videobrasil, 2014, 30 Anos – Anna Maria Maiolino. Disponível em: <<https://vimeo.com/87182344>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

⁵³ PECCININI, Daisy (Coord.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 345.

A frase “Seus olhos são o meu espelho”, utilizada certa vez por Lygia para explicar o trabalho, é o ponto de partida da cineinstalação, composta de duas projeções posicionadas em espelhamento. (...). Na segunda tela, é projetado um filme com dezenas de olhos fitando a câmera (ou encarando a própria Regina, projetada na tela à sua frente). Os olhos de Lygia Clark estão entre esses olhos filmados⁵⁴.

Para Alzugaray, que realiza um estudo sobre a produção poética da artista, Vater opera, nas últimas quatro décadas, em uma inter-relação entre arte, natureza, ecologia e transmidialidade. Vivenciando o primeiro período de sua produção junto ao movimento da Nova Figuração, Vater realiza vídeos em que carrega no corpo uma mensagem política contra a censura militar.

Ainda no que diz respeito à obra de Vater, ela iria apresentar *Conselhos de uma lagarta* na 14ª Bienal de São Paulo, em 1977. Porém, a produção da instituição não se encarregou do electricista necessário para a realização da instalação, tendo como resultado o protesto da artista, que deixa escrito, no espaço expositivo em que deveria ocorrer a instalação, que a Bienal era a única responsável pela não conclusão do trabalho. A obra acabou sendo apresentada pela primeira vez em Nova Iorque, no mesmo ano⁵⁵.

Se, de um lado, a prática do Super-8 foi comum para os filmes de artistas, em uma lógica temporal e, excepcionalmente em alguns casos, espacial, o uso do áudio-visual, da projeção de slides sincronizados com o som, tornou-se a porta de entrada de muitos artistas para a criação de *environments* – termo utilizado principalmente nos anos 1960 e 1970 para fazer referência aos ambientes em que eram expostos diferentes objetos e materiais, criando instalações com a participação do espectador.

Utilizado inicialmente para fins didáticos e educacionais, o projetor de slides/diapositivos aparece nos espaços artísticos com maior frequência a partir da década de 1970. O modelo mais comum era o carrossel, aparelho circular que permitia que os slides fossem projetados em uma sequência. Chamado de áudio-visual no período – ou, em uma grafia mais recente, audiovisual –, o aparelho criava novos arranjos espaciais e sonoros para a imagem fotográfica.

No período setentista, o áudio-visual também foi empregado em grandes eventos corporativos e publicitários, utilizando-se vários projetores de slides junto ao Multivisão, um aparelho que sincronizava as imagens, acompanhadas de música ou narração. Dentre os eventos

⁵⁴ ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: Quatro ecologias*. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <<http://paulalugaray.com/regina-vater-quatro-ecologias/>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

⁵⁵ PAULA, Arethusa Almeida de. *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015, p. 55.

que se tem notícia, *30 Anos de Visão e Multivisão no MASP*, de Peter Scheier, tem destaque, por exibir múltiplas imagens fotográficas em duas sessões. Na primeira, ele apresentava a sua longa trajetória no campo da fotografia e, em seguida, exibia o trabalho que havia realizado por encomenda do Itamaraty⁵⁶.

A vantagem no áudio-visual era principalmente de permitir a visualização da fotografia projetada com nitidez, fidelidade às cores e, quanto mais afastado o aparelho estava da parede, maior era a dimensão da imagem. Anna Bella Geiger comenta que, para o seu trabalho em áudio-visual *Circumambulatio*, ela utilizou plástico cristal na frente da projeção, de modo que a imagem passava a ter outra textura. Ela diz que “improvisação, pouco dinheiro e um alto grau de experimentalismo eram as armas que tínhamos”⁵⁷, em menção não apenas à necessidade de investigar os meios de comunicação contemporâneos, mas também de apresentar trabalhos que tocassem o conturbado momento político.

Além desses materiais que poderiam ser inseridos entre o projetor e a imagem vista pelo público, era comum o uso do *dissolve control*, um aparelho que controlava as transições, justaposições e fusões entre os slides de um ou mais projetores. Não era raro que, além das transições fotográficas, ocorresse a incorporação de uma banda sonora, o que criava unidade entre a imagem e o som.

Música e ruídos amenizavam o som de transição entre os slides, um som típico emitido pelo movimento do trilho no projetor. Assim, a imagem fotográfica, estática em sua origem, ganhava, na projeção, novos arranjos, criados em tempo real, fosse por meio de uma nova composição formal, como uma imagem que surgia inesperadamente a partir da outra, fosse devido à inserção da banda sonora, que poderia associar outros elementos que não estavam contidos na imagem. Em 1973, Frederico Morais, entusiasta na produção do áudio-visual no período e na reflexão a seu respeito, escreve:

Um slide constitui, em si, unidade de tempo e de espaço. Mas, ao relacionar-se com outros slides, cria novo ritmo espaçotemporal. Cada slide contém, portanto, seu próprio tempo. E um tempo virtual estruturado livremente – o que é feito pelo sincronizador de som, e imagem. No cinema, cada fotograma supõe desdobramento no próximo, o que estabelece uma sequência, da qual emerge o significado. Não há, digamos assim, surpresa. No áudio-visual, entretanto, a próxima imagem é sempre imprevista. E pode até mesmo não existir, substituída pelo foco de luz e/ou escurecimento. A descontinuidade é parte da estrutura do áudio-visual, como da imagem do mundo moderno. Em ambos os casos, exigindo de nós participação mental ativa. É na imagem parada, no entanto, que

⁵⁶ ARQUIVO Peter Scheier. Exposição no IMS Paulista, 13 out. 2020 a 8 nov. 2020. Curadoria Heloisa Espada, São Paulo, 2020.

⁵⁷ SCOVINO, Felipe (Org.). Entrevista Anna Bella Geiger. In: *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 32.

reside grande parte da força expressiva do áudio-visual, seu fascínio e sua poesia⁵⁸.

No texto, escrito para a exposição *Audiovisuais* no MAM/SP, o cinema surge como meio sem qualquer surpresa, com estrutura narrativa previsível. Nota-se, no comentário, que a matriz fotográfica e o interesse pela imagem estática ganham novos ares no momento em que a imagem é animada pela sequência que é dada pelo projetor, criando-se um tempo virtual de suspensão do que vem depois. Há um fator de imprevisibilidade que rege a relação entre as imagens, uma montagem que opera, às vezes, na não obviedade.

Além de Frederico Moraes, que antes de se dedicar-se à crítica de arte, teve uma produção artística, o áudio-visual foi explorado por artistas como Beatriz Dantas, Paulo Lemos, Luiz Alphonsus, Maurício Andrés Ribeiro, Paulo Fogaça, entre outros artistas que exibiram trabalhos na *Expoprojeção 73*. Como analisado por Roberto Moreira Cruz, dos 71 trabalhos exibidos na mostra, 17 utilizavam o áudio-visual, de modo que “as qualidades cinéticas, ao serem trabalhadas como recurso de linguagem na exibição dos slides, eram exploradas com o intuito de introduzir as noções de tempo e movimento no estatuto da fotografia, por meio de uma ferramenta técnica de projeção.”⁵⁹. Hoje, pelas dificuldades técnicas de se encontrar os carrosséis, ou outros projetores originais, é comum que os trabalhos sejam apresentados em vídeo.

Contudo, dentre as obras do período, os *Bloco-Experiências in COSMOCOCA – programa in progress*, abreviados CC e numerados sequencialmente, são um dos trabalhos mais conhecidos pelo uso do áudio-visual. Criados em Nova Iorque, em 1973, por Helio Oiticica e Neville d’Almeida, o uso dos slides é, neles, conjugado às questões participativas do espectador. São nove os ambientes, sendo que os cinco primeiros são planejados pela dupla, e os outros quatro por Oiticica. Em cada um deles há a projeção de slides, trilha sonora, almofadas, redes e outros elementos que buscam a experiência do espectador, sendo que cada bloco tem suas próprias proposições e especificações de montagem.

Maria Angélica Melendi nota que as CC nunca foram exibidas em um museu ou em uma galeria enquanto Oiticica esteve vivo, apenas em montagens particulares em seu *loft* em Nova Iorque. Nos escritos do artista, há as indicações da trilha sonora, do carrossel de slides, da performance que pode ser realizada em ambiente interno ou externo:

⁵⁸ MORAIS, Frederico. (Áudio-visuais). In: PECCININI, Daisy (Coord.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, pp. 62-63.

⁵⁹ CRUZ, Roberto Moreira S. *Imagens Projetadas: Projeções audiovisuais e narrativas no contexto da arte contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, São Paulo, 2010, p. 72.

- a) determinar projeção (quantos projetores e de q modo projetar) – ambiente – outra ação qualquer – duração e timing de projeção – maneira de incidir TRILHA-SOM em CARRUSSEL DE SLIDES ----- indoors ou outdoors
- b) determinar idem idem só q para performance pública indoors ou outdoors: a natureza dessas PERFORMANCES já não as submete de início à limitação característica das artes plásticas etc.: como com as de JACK SMITH a situação- espaço-PERFORMANCE funda um NOVO NÚCLEO DIONISIÁCO⁶⁰:

No período, Oiticica cita o cineasta underground Jack Smith como influência, após ver a performance cênica e o envolvimento com o público em *Travelogue of Atlantis*, obra realizada no *loft* de Smith: “fui a uma projeção de slides com trilha sonora, uma espécie de quase-cinema, que foi incrível”⁶¹. Na carta, de 1971, endereçada a Lygia Clark, aparece pela primeira vez o termo quase-cinema, ideia que é desenvolvida após as *Cosmococas*.

Em 1973, período em que Oiticica realiza o trabalho com Neville d’Almeida, ele já havia realizado os *Metaesquemas*, *Bólices* e os *Parangolés*, além de outras proposições envolvendo a participação do espectador. Katia Maciel nota que é com as *Cosmococas* que Oiticica faz um aprofundamento da ideia de imersão, relação entre obra e sujeito que instaura a forma sensível. Para ela, o espaço, presente sempre em seus trabalhos, se une à matéria tempo do cinema, complementando aquilo que faltava aos experimentos com o espaço⁶². A essa incorporação e a esse interesse pelo tempo nas artes visuais, Fernando Cocchiarale menciona que: “A partir da década de 1960 as *artes plásticas* incorporaram o *tempo* ao seu universo eminentemente *espacial*, acontecimento que pode ser visto qual raiz e sintoma de sua própria contemporaneidade”⁶³.

Assim, a entrada da imagem projetada dos slides, condição temporal, vem articulada com outros elementos espaciais. A experiência do espectador é dada por ações ou atividades específicas, como entrar em uma piscina, deitar em uma rede, observando a imagem de personalidades como Jimi Hendrix, Yoko Ono, Marilyn Monroe e John Cage, com desenhos formados por fileiras de cocaína. Como o próprio nome indica, *Cosmococa* faz referência à cocaína e às possibilidades de alteração de consciência que são permitidas pela droga.

Os ambientes criados pela dupla estão inseridos em um contexto da contracultura comum no período, como argumenta Melendi sobre a necessidade de não nos esquecermos de que as *Cosmococas* foram criadas em diálogo com a cultura nova-iorquina naquele momento, um contexto

⁶⁰ MELENDI, Maria Angélica. Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a Subterrânia e os jardins do Museu. *ARS*, São Paulo, v. 15, n. 30, ago. 2017, pp. 149-160.

⁶¹ MELENDI, Maria Angélica apud FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 204.

⁶² MACIEL, Katia. O cinema tem que virar instrumento. In: BRAGA, Paula (Org.). *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* – Revista do Fórum Permanente, 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/painel/coletanea_ho/ho_katia_maciel>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁶³ COCCHIARALE, Fernando. *Sobre Filmes de artistas*. Rio de Janeiro, 2007, pp. 10-11. [Catálogo da exposição]

bem diferente do que vivemos hoje⁶⁴. A dificuldade em exibir os CC não está apenas na impossibilidade de transpor os meios originais para a exibição – marcada, por exemplo, pela dificuldade de se encontrar projetores de slides –, mas também no esvaziamento dado às proposições e às formas como o trabalho é hoje apresentado.

Dentre o legado de Oiticica, ressalta-se que é após as *Cosmococas* que aparece o conceito de *quasi-cinema*, ou *quase cinema*. Julia Rebouças diz que o artista considerava a palavra audiovisual restritiva, já que denotava apenas dois dos sentidos, auditivo e visual: “Não que ele quisesse pertencer ao cinema, já vimos que não, queria mesmo era estar no entre-lugar onde inventar, descobrir e experimentar pudessem ser suas palavras de ordem, sem bordas.”⁶⁵. Em *Neyrótica*, trabalho composto de 80 slides e trilha sonora apresentando “os garotos da Babylonest”, cujo intuito era a exibição na *Expoprojeção 73*, Oiticica escreveu o seguinte texto para Aracy Amaral:

nos ninhos ou fora
NÃONARRAÇÃO porque
não é estorinha ou
imagens de fotografia pura
ou algo detestável como “audio-visual”
porque NARRAÇÃO seria o q já foi
e já não é mais há tempos:
tudo o q de esteticamente retrógrado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores q querem “salvar a pintura”
ou cineastas q pensam q cinema é ficção
narrativo-literário)
NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA”.
NÃO “AUDIO-VISUAL”: trilha de som
é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada
na estrutura gravada do rádio q é
juntada à sequência projetada de slides
de modo acidental e não como sublinhamento da mesma
– é *play* – invenção

NEYRÓTIKA É NÃO SEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos
– E achei-a amarga – E praguejei contra ela.

NEYRÓTIKA é o q é pleasurable

O texto foi incluso no catálogo da mostra, mas *Neyrótica* não foi exibido na *Expoprojeção 73*, pois não chegou a tempo. Houve uma série de correspondências entre Amaral e Oiticica, nas quais o artista dava instruções, insistindo no conceito de *nãonarração* em vez de áudio-visual. Ele também

⁶⁴ MELENDI, Maria Angélica. Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a Subterrânia e os jardins do Museu. *ARS*, São Paulo, v. 15, n. 30, ago. 2017, pp. 149-160.

⁶⁵ REBOUÇAS, Julia. A relação cinema e artes visuais ou a retomada de um programa de liberdade. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (Orgs.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 322.

indicava que cada slide tinha uma programação própria de tempo, e que o som, ligado apenas com a projeção, não precisava estar sincronizado com a imagem, podendo ser utilizado ao acaso.

No texto-manifesto de Oiticica, destaca-se a busca de autonomia do meio, distanciando-se de um modelo narrativo (não é estorinha), ou puramente visual (não fotografia “artística”). Porém, como argumentado por Marcos Bonisson, a negação da narratividade não trata obrigatoriamente de extirpar a ideia do narrativo nos seus trabalhos. Bonisson diz que, assim como outras estratégias do artista, a criação da palavra *nãonarração* estava relacionada à ideia de o espectador ser lançado para algo desconhecido, saindo de qualquer comportamento já condicionado: “A questão se coloca na perfeita estratégia do artista em nomear seu trabalho por *nãonarração*, desse modo, despistando o receptor de imaginar historinhas com começo, meio e fim.”⁶⁶.

Nesse sentido, o *quase cinema* sublinha o seu interesse pela visualização da obra a mais aberta possível, para que o espectador não viesse com concepções cinematográficas prévias. Dialoga, assim, com as ideias de “suicídio cinematográfico”, de Antonio Dias, e da “percepção mental ativa” dos áudio-visuais, mencionado por Frederico Moraes. Oiticica já havia realizado filmes em Super-8, mas é com o uso de slides associados a outros elementos, a partir de *Cosmococas*, que a concepção espacial e temporal se coordenam para obras em que o corpo no espaço se torna primordial para a construção dos trabalhos instalativos nos quais há a presença da imagem e do corpo em movimento.

O início dos anos 1970 é profícuo para as experimentações em Super-8 e áudio-visual, além de outros meios, como os LPs e o 16mm, que não foram citados no capítulo. *Expoprojeção 73* uniu, na mostra, toda a miscelânea do que estava sendo produzido no momento, salientando o interesse de Amaral de investigar o que os artistas estavam produzindo nas novas mídias, principalmente aqueles interessados na arte conceitual.

Pode-se dizer, nesse sentido, que o que foi produzido em Super-8 e em áudio-visual antecedeu a produção de vídeo de alguns artistas como Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, entre outros nomes da primeira geração de artistas que farão uso do suporte. Mais do que um debate de tecnologia, filme ou vídeo, observamos uma sensibilidade pungente e um esforço investigativo, por parte dos artistas, no intuito de associar um modo de expressão às imagens técnicas. Num percurso natural de experimentação e disponibilização dos equipamentos, o vídeo vai tomando cada vez mais lugar do Super-8 e do áudio-visual.

⁶⁶ BONISSON, Marcos. *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado*. 2013. Dissertação. (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes), Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro, 2013, p. 58.

O início da videoarte no Brasil é controverso e depende de quais prerrogativas são consideradas. De modo geral, percebe-se que há iniciativas singulares de artistas que vão investigar o vídeo como um meio de extensão do trabalho poético, e outros que vão se aprofundar nas discussões da linguagem, assim como vemos anteriormente com o Super-8. Apesar disso, considera-se que é na década de 1970 que uma série de agentes passam da ação individual para a coletiva, permitindo que se criasse um terreno mais prolífico para a videoarte.

Christine Mello nota que, para Eduardo Kac e Rui Moreira Leite, as ações de cunho performático de Flávio de Carvalho, transmitidas pela televisão em 1956, indicam um ponto cronológico para os primórdios do vídeo. Para Mello, iniciativas como a instalação *O helicóptero*, de Wesley Duke Lee, de 1969, e *De dentro para fora*, de Artur Barrio, de 1970, ambas exibidas fora do país, são também indicativas do uso pioneiro da tecnologia por artistas brasileiros⁶⁷.

Outra iniciativa particular é a exibição de *M3x3*, de Analivia Cordeiro, em 1973, considerado, para muitos, o primeiro trabalho de videoarte ou *computer-dance*. Na época, Analivia investiga as relações entre o corpo, os métodos coreográficos criados randomicamente pelo computador e o método Laban, dança moderna que considera o espaço, a forma, o corpo e também os modos de criação e interpretação do bailarino.

A primeira exibição, em tempo real, de *M3x3*, foi no dia 18 de abril de 1973 e teve a participação de nove bailarinas, ocupando uma matriz cenográfica em preto e branco. Cada bailarina encontrava-se em um quadrante da matriz e, com o tempo, elas dançavam e realizavam movimentos com base nos gestos mecânicos, uma crítica aos movimentos automáticos, artificiais, da sociedade urbana, segundo Cordeiro. Para cada gesto, ouve-se uma trilha sonora seca e cadenciada. A artista pensou a obra para ser realizada com as bailarinas, que têm sua imagem captada por três câmeras da rede de televisão. A captura é passada para o computador, que realiza o processamento da imagem e transmite o trabalho por sinal televisivo. Como mencionado por Ana Maria Maia, o fato de Analivia Cordeiro ter apresentado a obra primeiramente em uma rede de televisão e não em um museu, muda radicalmente a proposta do trabalho. Maia diz que, em um período no qual as redes televisivas são tomadas pela teledramaturgia e pelo futebol, *M3x3* insere-se no cotidiano da maior parte da população, pois foi exibido em um horário de grande audiência⁶⁸.

Durante a ditadura militar, há grande interesse do Estado na televisão, vista como um terreno fértil para a publicidade e para o consumo, mas também como um instrumento de

⁶⁷ Cf. MELLO, Christine. Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980. In: *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo, 2007.

⁶⁸ Cf. MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo: Intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015.

integração nacional. Ideias como nação e pátria eram frequentemente reproduzidas nos meios de comunicação, e a aquisição do aparelho televisivo era incentivada, de modo que cada família pudesse ter uma televisão em sua casa. Regulando o comportamento da audiência, o regime ditatorial investiu em melhorias na tecnologia, tornando mais extensa a área de propagação da televisão pelas redes de comunicação. O crescimento do número de aparelhos, propaganda e, conseqüentemente, do consumo, favoreceu o mercado, sendo assim, uma área de grande interesse para o regime.

Outro artista que fará uso do vídeo é Antonio Dias, que já havia realizado uma série de filmes de artistas em Super-8, como mencionado anteriormente. Em 1974, ele dá continuidade à série *The Illustration of Art*, com os vídeos *Two musical models on the use of multimedia: Rats Music* e *Banana for Two*. Realizados na Itália, numa parceria do artista com a produtora e distribuidora Art/tapes/22, iniciativa experimental italiana para a produção e difusão da videoarte.

O primeiro vídeo, *Rats Music*, com duração de 4 minutos e 45 segundos, é o que mais se assemelha à ideia de *quase cinema*, de Helio Oiticica. Alternando fusões, transparências e ritmos, ouvimos ao fundo *Star Star*, dos Rolling Stones, executada, todavia, no modo reverso. Com essa trilha sonora alterada, vemos Antonio Dias pegando uma forma assimétrica e vazada de madeira, que estava pregada como um quadro na parede. Ele inclui um braço de madeira e transforma o que parecia ser uma moldura em um contorno de uma guitarra sem cordas. É com esse quadro/moldura que se transforma em guitarra que o artista toca e dança esfuziantemente em um estúdio de música.

11- Fig. 12 – Frames de *Two musical models on the use of multimedia: Rats Music*, 1974, de Antonio Dias.



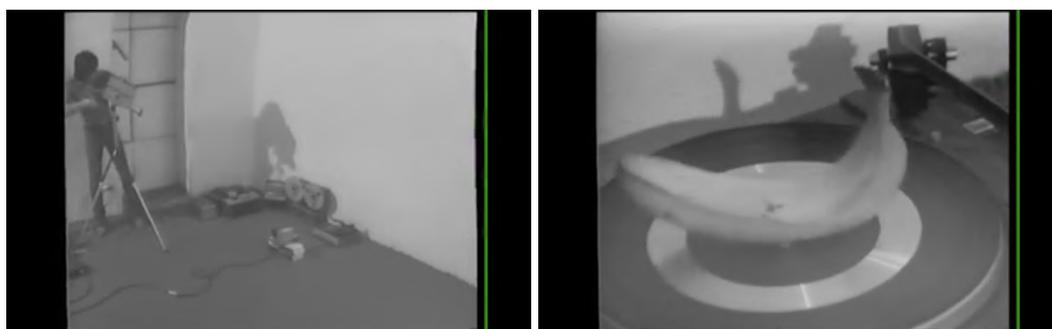
Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

Dias coloca o instrumento no chão e, ao final, a câmera se aproxima da quina vazada da moldura, onde, do lado interno, aparece um L invertido. Esse canto interno, que dá a impressão de ter tido uma parte recortada, é representado em muitas pinturas e colagens de Dias, e sua presença, dentro da simbologia de sua obra, serve para lembrar que existe o diálogo entre o artista

e o espectador, que deve preencher o espaço vazio⁶⁹. Em seu experimento inicial com o vídeo, o artista incorpora sua performance à música, flertando com elementos tropicalistas.

Em *Banana for Two*, vídeo de pouco mais de 9 minutos, aparece um homem arrumando equipamentos eletrônicos em uma sala, com especial atenção para uma das câmeras, que está posicionada em frente ao toca-discos, em cujo centro é colocada uma banana. Quando a banana é colocada para girar, ouvimos o som de um ritmo latino parecido com um *chácháchá*, momento em que chega um segundo personagem fumando cigarro. Em certa altura, este homem hesita, mas pega a banana que está em cima do toca-discos, à revelia do primeiro homem, que segura a fruta pela metade. A banana é cortada em dois pedaços e, em seguida, eles aparecem comendo-a.

12- Fig. 13 – Frames de *Two musical models on the use of multimedia: Banana for Two*, 1974, de Antonio Dias.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

Os dois vídeos retornam à tradição dos filmes em Super-8 da série do artista *The Illustration of Art*. Os títulos de ambos são indicativos das ações, sendo que o primeiro dá ênfase na criação da moldura/quadro como guitarra, e o segundo, à banana que toca a trilha sonora satírica na vitrola, antes de os personagens a dividirem e a comerem. Embora sejam parte da mesma série, os dois videoteipes italianos de Dias diferem dos outros trabalhos silenciosos em Super-8, principalmente pela inserção sonora singular. Não se trata apenas de colocar uma música ao fundo, mas de tocá-la por meio de outra mídia, brincando com a função original dos objetos, algo presente noutros trabalhos pictóricos, escultóricos e filmicos do artista.

Os dois vídeos são mencionados por Arlindo Machado como os videoteipes que foram perdidos do artista, porém, como mencionado por Christine Mello, em entrevista a Antonio Dias⁷⁰, eles são parte do Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, da Biennale di Venezia. Por

⁶⁹ Depoimento do artista em vídeo presente na exposição virtual *Cross-cuts*, da galeria Nara Roesler, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, em 2021. Disponível em: <<https://nararoesler.art/en/exhibitions/186> <https://nararoesler.viewingrooms.com/viewing-room/41-antonio-dias-cross-cuts>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

⁷⁰ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, p. 86.

meio de uma pesquisa no arquivo da instituição, verificou-se que os trabalhos foram produzidos pela Art/tapes/22, produtora e distribuidora de trabalhos em vídeo idealizada por Maria Gloria Bicocchi. Em atividade de 1973 a 1976, Bicocchi doou a coleção para a ASAC, em 1976, pela impossibilidade de mantê-la financeiramente. Desconhecidos ainda hoje no Brasil, os vídeos passaram por restauração e digitalização e permanecem como parte do acervo da instituição⁷¹.

Dentre as iniciativas experimentais da década de 1970, o Art/tapes/22 tem pontos em comum com a produção da primeira geração do vídeo brasileiro, principalmente pelo experimentalismo com o vídeo, realizado por artistas de diferentes linguagens. O Art/tapes/22 pode ser visto como um laboratório, pois ali eram realizadas investigações de uso de uma câmera de vídeo e sua posterior edição. Ademais, a produtora/distribuidora estava envolta em uma esfera praticamente doméstica, pois a residência do casal Bicocchi era, muitas vezes, o lugar em que artistas permaneciam por um período de intercâmbio artístico.

Maria Gloria Bicocchi diz que o projeto se tratava principalmente de uma experiência. Para além da aglutinação de “artistas de vídeo”, ela fala de encontros de artistas com um meio, uma tecnologia necessária naquele momento⁷². Localizado em Florença, o Art/tapes/22 produziu trabalhos de artistas como Vito Acconci, John Baldessari, Frank Gillette e Joan Jonas, além de outros nomes norte-americanos que estiveram presentes devido à parceria firmada entre a produtora/distribuidora e a galeria de Leo Castelli e Ileana Sonnabend, que representava os artistas no período.

Na época, Bill Viola trabalha em Florença como diretor técnico de produção, lugar no qual permanece por um ano e meio, auxiliando os artistas e, nas horas vagas, criando suas próprias obras. É nesse período que ele produz vídeos como *Eclipse* e *Gravitation Pull*, ambos de 1974⁷³. O Art/tapes/22, além das colaborações com a galeria de Castelli-Sonnabend, atuou, como já explicitado, como centro de produção e distribuição, estabelecendo parcerias com outras galerias italianas, como a Multipla, a Diagramma e a Cavallino.

Uma visão cronológica e temática que perpassa as décadas de 1970, 1980 e 1990, dos diferentes momentos pelos quais a videoarte passou no Brasil, foi sistematizada por Arlindo

⁷¹ Para aprofundamento sobre o processo de digitalização e conservação no que concerne à coleção de videoarte do Art/tapes/22, realizado devido a uma parceria entre a Biennale di Venezia e a Universidade de Udine, recomenda-se o livro de Cosetta Saba (Org.). *Arte in videotape. art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*. Milão: Silvana Editoriale, 2007.

⁷² BICOCCHI, Maria Gloria. Breve storia di art/tapes/22, 05 ago. 2017. Disponível em: <<http://www.mariagloriabicocchi.it/scritti/files/9ad12d74f84f7b3788c6ec0179a2122e-13.html>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

⁷³ O período em que Viola permanece na Itália também é importante em sua trajetória, por videoinstalações como *Il Vapore*, de 1975, em que investiga imagens do espectador em circuito fechado, sobrepostas a um vídeo pré-gravado do seu corpo. A videoinstalação, composta de um caldeirão aromático, disposta diante do espectador, faz parte do conjunto de obras que abordam o seu interesse pela filosofia oriental.

Machado no seminal livro *Made in Brasil*⁷⁴. Para Machado, a primeira geração do vídeo foi formada por artistas visuais e tem um núcleo no grupo de artistas do Rio de Janeiro, formado por Sonia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Miriam Danowski, entre outros. As investigações concentram-se nos encontros no ateliê de Anna Bella Geiger, no acesso inicialmente possível pela *portapak* de Jom Tob Azulay, e nos cursos e exposições realizadas pelo MAM/RJ. No outro núcleo, em São Paulo, juntam-se às aspirações de Walter Zanini, no MAC-USP, os artistas Regina Silveira, Carmela Gross, Julio Plaza, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Geraldo Anhaia Mello, Marcelo Nitsche, entre outros.

O vídeo é uma extensão natural para muitos artistas que já haviam entrado em contato com o Super-8 e/ou áudio-visual, e para esta geração setentista, a câmera de vídeo é um meio novo, porém, ainda dispendioso e de difícil acesso. Segundo Machado, a produção do período era heterogênea, e era natural que o vídeo não fosse tratado com exclusividade:

Na verdade, o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação aos laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância de produção na época da ditadura militar) e sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequadas a um tratamento plástico⁷⁵.

As características plásticas da imagem do vídeo são visíveis no comentário de Geiger, segundo a qual “o vídeo tinha um preto e branco aveludado e eu sempre fui atraída pela imagem gráfica em preto e branco.”⁷⁶. O preto e branco não tão contrastantes, diferentemente da qualidade da imagem da película, e as linhas de varredura horizontais e verticais, próprias do vídeo, estão em *Passagens no. 1*, de 1974, em que Geiger aparece subindo, degrau por degrau, a escadaria interna de um prédio. Depois, ela passa a subir as escadas de espaços públicos, ressaltando o grafismo dos lugares e a ação que parece não ter fim, um eterno *loop*.

O corpo predomina em muitas das ações realizadas em frente ao vídeo. Diante do regime vigente, os grupos de artistas cariocas e paulistas realizam trabalhos que ainda hoje reverberam, pelo seu aspecto crítico. Sonia Andrade, por exemplo, entre 1974 e 1977, aparece em diversas situações em que desafia a passividade do espectador. Seja ao ligar e desligar os aparelhos televisivos, comendo feijão até, em determinado momento, lançá-lo sobre a câmera, ou ao passar

⁷⁴ MACHADO, Arlindo (Org.). *As linhas de força do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007, pp. 15-59.

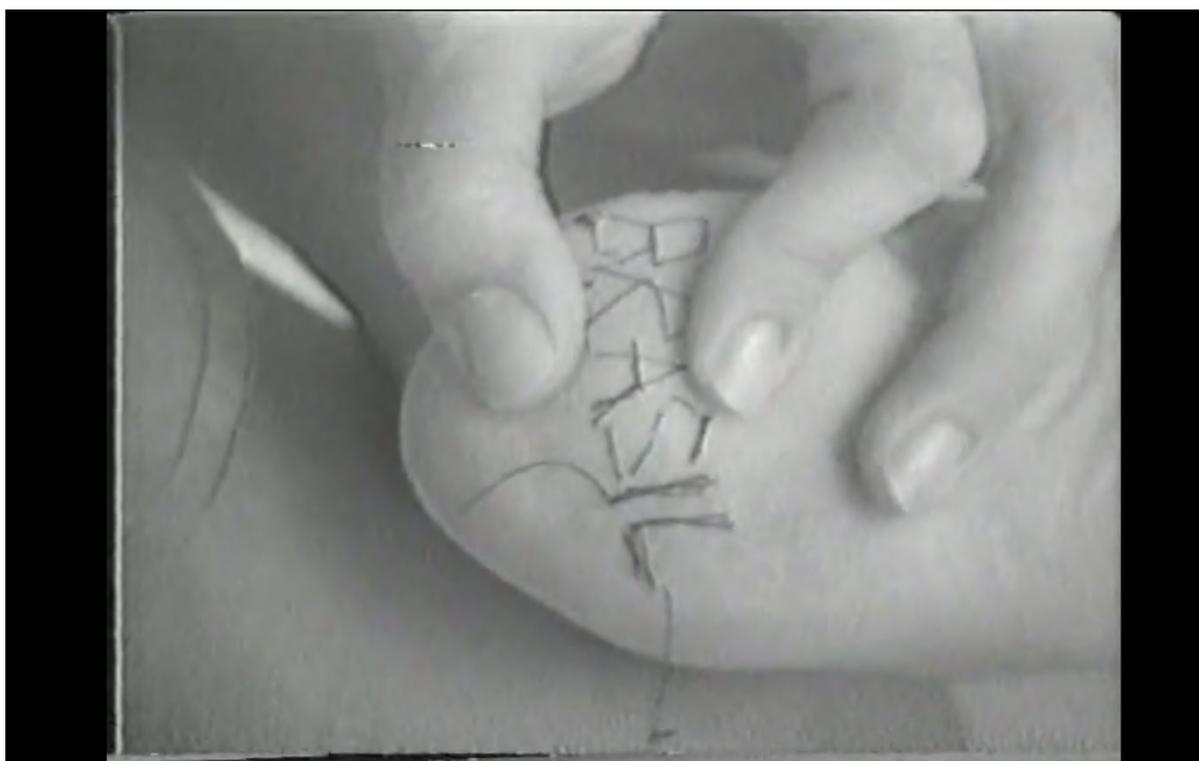
⁷⁵ MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007, p. 17.

⁷⁶ SCOVINO, Felipe (Org.). Entrevista com Anna Bella Geiger. In: *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 31.

um fio de náilon no rosto até desfigurá-lo – todas as ações fazem menção a um corpo não subordinado.

Leticia Parente e a ação de costurar “Made in Brasil” na sola de seu pé integra o conjunto de ações realizado pela artista, que está longe de ser similar ao conteúdo que era exibido nos programas de televisão. Como analisado por Felipe Scovino, diferente de outros trabalhos em videoarte, como *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Roesler, no qual ela apresenta, com apatia ou violência, os objetos da cozinha, os trabalhos de Geiger e Parente têm um caráter antiespetáculo, são regidos “por uma minimalidade de gestos, ausência de som e especialmente a ideia de performar *com* a câmera, em contraponto à produção norte-americana, sob a dinâmica de uma sociedade já bastante midiática, em que a televisão é o referente em muitas obras e o(a) artista performava *para* a câmera.”⁷⁷.

13- Fig. 14 – Frame de *Made in Brasil – Marca Registrada*, de Leticia Parente.



Fonte: Galeria Jaqueline Martins⁷⁸.

⁷⁷ SCOVINO, Felipe. Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. *Arte e Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 26, n. 39, jan.-jul. 2020, p. 30.

⁷⁸ GALERIA Jaqueline Martins. *Leticia Parente – Marca Registrada (1975)*. Disponível em: <<https://vimeo.com/106529888>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

Além disso, a diferença entre a produção artística do regime norte-americano e do brasileiro é perceptível não apenas pelos aspectos políticos. Como veremos, as instituições culturais vão ter papel fundamental nos modos emergentes de criação. Para esta primeira geração, formada por artistas que estavam experimentando as novas possibilidades da imagem em movimento, iniciativas como aquelas realizadas pelo MAC-USP serão fundamentais para o desenvolvimento e o amadurecimento da videoarte no país. Dentre os textos-manifestos do período, é sempre válido retornar mais uma vez ao célebre questionamento de Walter Zanini: “A videoarte no Brasil? Ela existe.”⁷⁹.

2.2 MAC-USP E A BIENAL DE SÃO PAULO: ENCONTROS E DESENCONTROS

Apesar de não haver um consenso, 1974 é um ano em que os eventos começam a ter melhor organização nacional, incorporando os grupos de artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, como mencionado por Walter Zanini. Da primeira exposição de videoarte do Brasil, que poderíamos chamar de primeira exposição no país que contou com a participação de vídeos, participam Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Machado, Fernando Cocchiarale e Ângelo de Aquino.

Inseridos na 8ª Jovem Arte Contemporânea (JAC), intitulada de *Prospectiva '74*, foi uma edição que valorizava as incursões artísticas nas novas mídias. Idealizada por Zanini, primeiro diretor do MAC-USP, as JACs eram realizadas no museu universitário e tiveram sua primeira edição em 1967, como exposição voltada ao mapeamento de jovens artistas.

À frente de uma nova instituição, realizando exposições de artistas que experimentavam os suportes da videoarte, do xerox, da *mail art*, não é à toa que a iniciativa de Zanini fosse incompreendida ou mesmo ignorada por parte da crítica de arte de São Paulo. Em entrevista sobre a década de 1970, ele diz que “os críticos pouco ou nada subiam a rampa desafiadora. Não raro não entenderam. Por isso não será fácil reconstituir o MAC-USP dos anos de 1970 em base de hemerotecas”⁸⁰. Como uma instituição que nasce a partir da Bienal de São Paulo, não é exagero dizer que, sem a iniciativa do “MAC do Zanini”, dificilmente a produção pioneira brasileira teria alcançado voos tão altos.

O MAC-USP da década de 1970 é o lugar que incorpora as novas linguagens, e onde a videoarte se instala na sua forma mais experimental. É importante ressaltar que o modelo da Bienal, baseado nas representações nacionais, oferecia uma visão “internacional” do que estava sendo

⁷⁹ ZANINI, Walter. Vídeo-Arte: Uma poética aberta. In: PECCININI, Daisy (Coord.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 92.

⁸⁰ PECCININI, Daisy (Coord.). Entrevista/depoimento de Walter Zanini a Daisy Peccinini. In: *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 124.

produzido, porém, devido a cada país ser o responsável economicamente pela organização e pelo envio das obras, também ficava a cargo das instituições diplomáticas o que era exibido. Pensar as exposições realizadas pela Bienal de São Paulo desde a sua criação, em 1951, é repassar uma parte da história da arte no Brasil. Observamos que essa história esteve voltada ao que estava sendo produzido na Europa e nos Estados Unidos, e que, muitas vezes, elas estavam alheias daquilo que ocorria nacionalmente⁸¹.

No tocante às novas mídias, podemos dizer que a entrada da videoarte nos anos 1970 ocorre por uma série de eventos paralelos às Bienais do período. O “MAC do Zanini” é um dos exemplos em que se dá atenção às manifestações globais, com maior porosidade no diálogo que se produzia nacional e internacionalmente.

Ainda no ano de 1974, tem início uma série de contatos de Zanini com Suzanne Delehanty, diretora do Institute of Contemporary Art (ICA) da Universidade da Pensilvânia, visando a participação de artistas brasileiros na exposição *Video Art*, que ocorreu em 1975. Apesar da mobilização de Zanini, o grupo de artistas paulistas não consegue acesso ao equipamento necessário para produzir a tempo a exposição, participando da mostra apenas o grupo de artistas cariocas, composto por Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Antonio Dias, Fernando Cocchiarale e Ivens Machado, que obteve a câmera de vídeo *portapak* por meio de Jom Tob Azulay.

Como mencionado, a dificuldade nos primeiros anos é principalmente em se conseguir um aparelho que possa servir coletivamente aos artistas. É apenas em 1976 que o MAC-USP adquire uma câmera de vídeo e inicia um núcleo de difusão e experimentação, coordenado por Cacilda Teixeira da Costa, com colaboração de Marília Saboya de Albuquerque, Fatima Berch e Hironie Ciafreis. Chamado de Espaço B, torna-se um espaço com programação dedicada à videoarte e conta com a participação crescente de artistas como Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Jonier Marin, Carmela Gross, Julio Plaza, Gastão Magalhães, Marcelo Nitsche, entre outros. O Espaço B também realiza exposições importantes em 1977: *7 artistas do vídeo, José Roberto Aguilár e Gabriel Borba*, *8 vídeos de Sonia Andrade* e o *VIDEOPOST*, projeto de Jodier Marin.

Carolina Amaral de Aguiar analisa que, mesmo com a chegada do aparelho, uma *portapak* A VC34500 da Sony, de 1/2 polegada e em preto-e-branco, tanto a equipe quanto os artistas não estavam familiarizados com o seu uso, tendo sido necessário realizarem um curso, o que chamou a atenção de artistas como Jonier Marin e Roberto Sandoval. Segundo Aguiar, a exibição era

⁸¹ Sobre o complexo processo que envolve as participações nacionais e internacionais, sugere-se a leitura da tese de Renata Cristina de Oliveira Zago. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais.) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

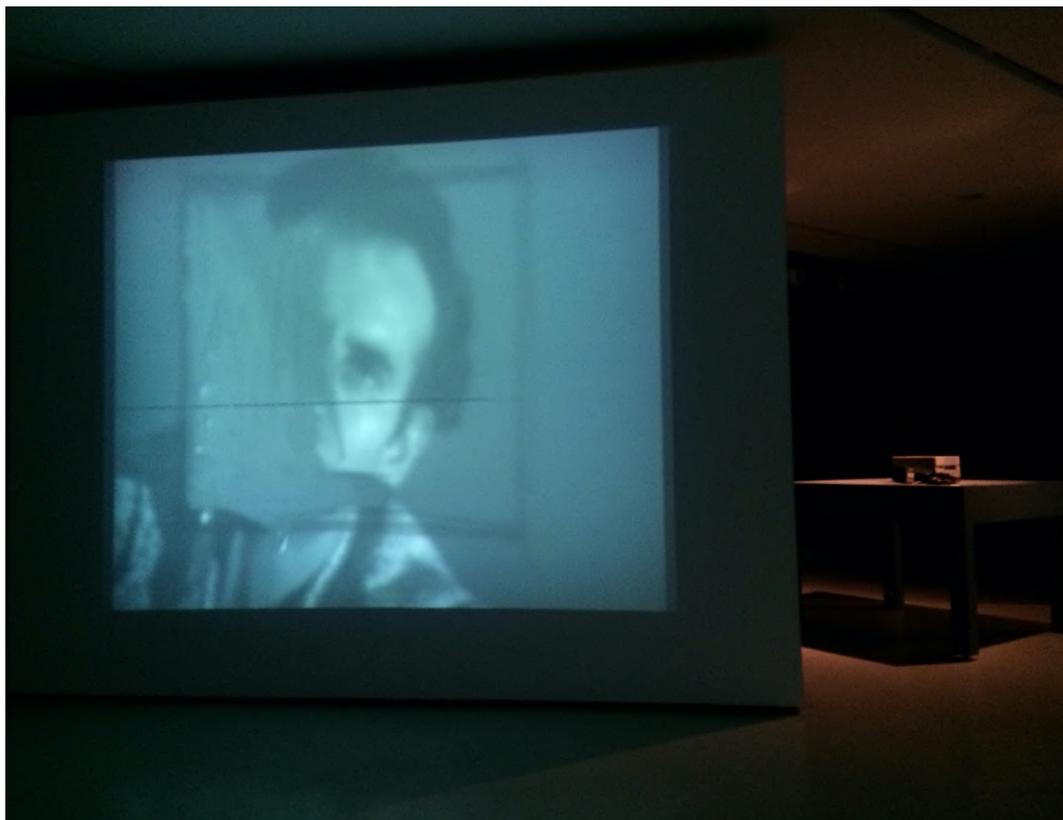
realizada com horários marcados, com os espectadores compenetrados, sentados em cadeiras ou no chão:

Em depoimento para a pesquisadora, Gabriel Borba narra que havia toda uma preparação, o que criava um “clímax” no momento em que o VT era mostrado. Como, em geral, os trabalhos tinham uma curta duração, a efemeridade do ato exigia a concentração máxima dos espectadores. Ao contrário do que ocorre hoje, quando os vídeos são veiculados repetidas vezes nas exposições, o que faz com que nem sempre o público os assista desde o começo, havia uma expectativa diante da reação posterior à transmissão. Para Borba, essa forma de passar os vídeos influenciava na criação dos mesmos⁸².

Por exemplo, o vídeo *Me*, de 1977, de Gabriel Borba, mostra o artista diante de um espelho. Ele delimita com uma caneta o espaço retangular do seu rosto para, em seguida, preencher o espaço interno com uma tinta opaca. Ao final, a imagem refletida do rosto dá lugar à representação textual, com a inserção da palavra ME, “eu”, signo verbal em língua estrangeira. Como parte considerável da geração pioneira do vídeo, Borba realiza a sua inserção pessoal na imagem do vídeo, por meio da autorepresentação. Porém, ele não insere a tinta no rosto, como Marcelo Nitsche o faz em seu *Auto-retrato*, de 1973, no qual vemos a face adquirindo contornos de uma tela de pintura. Borba modifica apenas a superfície em que ele é refletido, como se o artista conhecesse a ontologia do vídeo e, portanto, tivesse a consciência de estar diante de uma imagem distinta, reflexão de si mesmo.

14- Fig. 15 – *Me*, de Gabriel Borba, na exposição Video_MAC, em 2021.

⁸² AGUIAR, Carolina Amaral de. *Videoarte no MAC-USP: o suporte de idéias nos anos 1970*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 98.



Fonte: Arquivo particular.

Embora a década de 1970 seja um período de escassa documentação, principalmente no que concerne às exposições, e mesmo de acesso às obras, destaca-se a recente descoberta, feita por Regina Silveira e Cristina Freire, dos videoteipes que estavam perdidos e que foram produzidos no MAC-USP entre 1977 e 1978. Os trabalhos estavam no MIS, onde foram exibidos no 1º Encontro Internacional de Video Arte, realizado em 1978, tendo sido indexados erroneamente, tornando-se difícil encontrá-los desde então. Após um trabalho de recuperação e digitalização, os videoteipes estão disponíveis para serem vistos, por meio da exposição *Vídeo_MAC*, com curadoria de Roberto Moreira Cruz⁸³. O 1º Encontro teve organização de Walter Zanini e José Roberto Aguilar, e o texto do catálogo, de Zanini, já pontua as várias iniciativas que ocorrem no final da década de 1970, tanto no Brasil como no mundo.

No Brasil dos anos 1970, além da dificuldade de acesso ao equipamento por causa do custo elevado das câmeras de vídeo, e dos problemas de exibição pública de obras contrárias ao regime ditatorial, uma outra barreira é a resistência da crítica e das instituições no que diz respeito à associação dos meios de comunicação na arte. Sobre a percepção crítica da videoarte, Zanini afirma:

⁸³ A exposição, resultado da pesquisa de pós-doutorado de Roberto Moreira Cruz no MAC-USP, está disponível em: <<http://video.mac.usp.br>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

É necessário ressaltar alguns outros ângulos que caracterizam o ambiente de preconceitos em que se produz entre nós esta recente linguagem da arte. A crítica, quase sempre de atitude convencional, acolheu geralmente com desinformação ou frieza essa investigação, pouco ou nada a assimilando ou já lhe oferecendo um epitáfio deslumbrado. Conhece-se, por outro lado, a posição dos museus, onde têm sido raríssimas as oportunidades à pesquisa ou à simples manifestação dos trabalhos situados no plano da intermídia. Os comentários de que a videoarte é uma alternativa de arte “importada” ou “colonizada”, que não se plasma ou adapta à “nossa realidade”, também se fizeram ouvir falaciosamente nesta parte do mundo em que os que assim pensam pertencem igualmente a uma sociedade urbana que não pode prescindir da televisão, do telex, do computador ou dos satélites artificiais. O espírito doutrinário, centrado em preocupações ideológicas ultrarregionalistas não tem, entretanto, as mínimas condições filosóficas para impor a sua vontade à marcha irreversível da história moderna⁸⁴.

A importância das instituições em fomentar a produção experimental nos meios emergentes é decisiva para a circulação das obras no território nacional e internacional. Se considerarmos a Bienal de São Paulo, desde o início da década de 1970 instala-se o debate para a reformulação de seu regulamento, de modo a abraçar os novos meios de expressão e a dar uma sobrevida à instituição que se via cada vez mais prejudicada desde o boicote sofrido pela 10ª Bienal, em 1969⁸⁵.

Em 1973, na 12ª edição, é inaugurado, no último andar do pavilhão, o segmento Arte e Comunicação⁸⁶. A exposição se inicia ambiciosa, mas, no final, apresenta pouco do que havia proposto, devido a problemas burocráticos, financeiros ou técnicos. Apesar disso, conta com a participação da representação nacional do Canadá, dos Estados Unidos, da França e da Suíça.

A participação dos Estados Unidos, com obras em videotapes, teve diversos entraves e intensa troca de correspondência entre a Bienal e a curadora Regina Cornwell. Problemas técnicos, como a falta de equipamento necessário e a diferença dos sistemas PAL e NTSC, eram um dos maiores obstáculos à exibição dos trabalhos no pavilhão. Porém, como Paulina Pardo Gaviria destaca, as obras foram mostradas dez dias após a abertura da exposição, por meio do empréstimo de equipamentos realizados pelo MoMA⁸⁷.

⁸⁴ ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 90.

⁸⁵ A 10ª Bienal de São Paulo, realizada em 1969, e também conhecida como Bienal do Boicote, foi uma edição decisiva para a instituição. Nela, se acentua a crise da instituição com os países estrangeiros que aderem ao manifesto *Non à la Biennale*. A esse respeito, ver a pesquisa de Carolina Saut Schroeder. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. 2011. Dissertação (Mestrado Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

⁸⁶ Diante do processo de reformulação das Bienais na década de 1970, convém destacar o papel do filósofo tcheco naturalizado brasileiro Vilém Flusser. Sobre a discussão da globalização, que será comum nas Bienais a partir da década de 1990, Vinicius Spricigo afirma que Flusser antecipa as discussões pós-colonialistas. Para ele, Flusser propõe um modo de participação do Brasil e dos outros polos que fosse equivalente, segundo o qual o Sul não seria apenas receptor das informações do Norte. Sobre Flusser e a Bienal, sugere-se a leitura de Vinicius Pontes Spricigo. *Oui a la Biennale de São Paulo: Vilém Flusser’s Anti-Boycott*. Disponível em: <https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_11/spricigo.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

⁸⁷ A comunicação “Lent for Exhibition Only: TV Screens at the São Paulo Biennial”, de autoria da pesquisadora Paulina Pardo Gaviria, foi realizada na conferência online *Arts of the Screen in Latin America, 1968–1990*, organizada pelo

Essa é a primeira vez que a delegação norte-americana traz uma seleção de videoarte. Diferente do Brasil, onde a iniciativa de uso de novos meios era vista com ressalvas, o país norte-americano investia naquilo que considerava uma boa propaganda de sua produção em arte contemporânea. A segunda participação norte-americana na Bienal de São Paulo ocorre na 13ª edição, exibindo uma parte da já mencionada exposição *Video Art*, que originalmente contava com a participação de artistas brasileiros e de artistas internacionais na sessão de videoteipes, além das videoinstalações de Nam June Paik, Peter Campus, Dan Graham, Paul Kos e Les Levine.

A exposição *Video Art* itenera pelos Estados Unidos e, quando vem para o Brasil, é chamada de *Video Art USA*. Jack Boulton, que teve participação durante a mostra original, é o comissário da representação nacional dos Estados Unidos. Na exposição, ele seleciona os grandes nomes de referência do campo conceitual, da performance e da videoarte norte-americana, como Vito Acconci, Eleonor Antin, John Baldessari, Lynda Benglis, Peter Campus, Douglas Davis, Ed Emshwiller, Terry Fox, Frank Gillette, Joan Jonas, Allan Kaprow, Beryl Korot, Ira Schneider, Les Levine, Richard Serra, Keith Sonnier, Steina Vasulka, Woody Vasulka, Bill Viola e Andy Warhol.

A apresentação dos videoteipes ainda estava sendo tateada nas exposições e, para a mostra, havia duas salas: uma, que abrigava a exibição de todos os trabalhos, totalizando oito horas de duração; e outra, onde eram mostrados excertos curtos dos trabalhos, reunidos em uma fita de vídeo de uma hora de duração. A temporalidade do cinema é possivelmente uma das referências nas montagens das duas salas, isso porque, em um depoimento na época, o comissário diz que “a video-arte é como uma sinfonia, que tem que ser ouvida até o fim”⁸⁸. Assim, na impossibilidade de o público ver todos os trabalhos, foi montada uma sala contendo os fragmentos das obras em vídeo, por meio dos quais o mesmo poderia ter uma ideia do que era a videoarte norte-americana.

Apesar disso, na época da 13ª Bienal, o que chamou atenção não foi a discrepância temporal entre as duas salas, mas um problema de ordem institucional, uma vez que o júri de seleção internacional não viu os trabalhos da delegação norte-americana, o que provocou comoção nos meios de comunicação e artísticos brasileiros, que consideraram a atitude do júri uma afronta⁸⁹. Embora esta pesquisa não tenha por objetivo aprofundar esta questão, é preciso destacar que a discussão se concentrou mais em um problema diplomático do que no conteúdo apresentado nos videoteipes.

College Art Association (CAA) Annual Conference, em fevereiro de 2021. Agradeço a Paulina por disponibilizar o conteúdo do encontro.

⁸⁸ Cf. A Bienal dos vencedores e dos esquecidos. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 17 out. 1975.

⁸⁹ Mais informações sobre as questões institucionais que envolveram o júri e a representação dos Estados Unidos estão disponíveis em Cássia Hosni. O audiovisual na Bienal de São Paulo: reflexões sobre a 13ª edição. In: MENOTTI, Gabriel (Org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EDUFES, 2018, pp. 175-186.

Os artistas brasileiros que participaram da mostra inicial não estão na seleção norte-americana reunida nas oito horas de vídeo, ou em qualquer outra segmentação da 13ª Bienal. Nota-se que a Bienal, como instituição impermeável às discussões nacionais naquele momento, tem os olhos voltados para outra direção, o que nos faz pensar que, se não houvesse iniciativas como a do MAC-USP, muitos trabalhos da geração brasileira pioneira do vídeo poderiam não ter sido realizados.

Outro aspecto relevante em relação à videoarte brasileira e à norte-americana é que, enquanto a crítica brasileira parece rejeitar o que ocorre aqui, os Estados Unidos, como potência econômica, têm imenso interesse em uma arte para exportação. Em recente publicação sobre a videoarte, a curadora do MoMA Barbara London relembra o que era vivenciar a cena artística dos efervescentes anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos⁹⁰. A partir de uma perspectiva pessoal, London comenta este período definidor para a arte contemporânea, em que há, sobretudo, o esforço das instituições em abraçar os novos meios artísticos, com bolsas de estudos e residências artísticas. De certa forma, o investimento financeiro feito naquele momento reflete-se até hoje nos livros de história da arte, em que vemos os Estados Unidos como o país pioneiro na discussão envolvendo as artes do vídeo.

2.3 VIDEOINSTALAÇÕES NA REPRESENTAÇÃO NORTE-AMERICANA

Na história da videoarte, Nam June Paik é considerado um dos artistas pioneiros nas alterações realizadas pela imagem transmitida pelos televisores, assim como na criação de videoesculturas e videoinstalações. Um de seus vídeos mais conhecidos é *Global Groove*, de 1973, realizado com John Godfrey, o qual traz imagens de um mundo global, como se transmitidas por uma frenética televisão sintonizada em outra dimensão, que não é a da televisão comercial. Eduardo de Jesus, em reflexão sobre os modos de temporalidade e espacialidade que emergem das mídias, em consonância com os conceitos de aldeia global de Marshall McLuhan, diz que a videopaisagem de Paik traz para o presente aquilo que está aparentemente distante, “colocando tudo em um mesmo espaço-tempo que está a nossa espera para dar sentido, uma espécie de presentificação, como se fosse um espetacular programa de TV ao vivo que busca suas imagens em todo o mundo”⁹¹.

Global Groove pode ser considerado uma colagem eletrônica, não linear, composta de propagandas norte-americanas, programas de televisão japoneses, dança coreana, performances de artistas de vanguarda, sobrepostos, colorizados e distorcidos. O vídeo é resultado de uma bolsa

⁹⁰ Cf. LONDON, Barbara. *Video/Art*. Nova York, Londres: Phaidon Press, 2020.

⁹¹ JESUS, Eduardo Antonio de. *Timescapes: espaço e tempo na artemídia*. 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 42.

que Paik obteve da Rockefeller Foundation, em Nova Iorque. Quando se candidatou, a proposta original era “to destroy national television” (destruir a televisão nacional), pois, para ele, a televisão era excessivamente nacionalista e passiva, percepção compartilhada por muitos artistas que trabalhavam com o vídeo.

Não à toa, parte da produção de vídeo da década de 1970 esforçou-se para se desvencilhar da televisão como mídia de massa, pesquisando formas de provocar uma consciência crítica no espectador. Buscava-se provocar um atordoamento visual, como em *Vertical Roll* (Rolagem vertical, 1972), de Joan Jonas, vídeo em que uma barra de rolagem passa de baixo para cima pelas linhas de varredura da tela, como uma televisão que não está sintonizada.

É com a perspectiva de criar uma obra na qual o espectador não esteja confortavelmente em frente à televisão que, em 1975, ele exhibe *TV Garden* (Jardim de TV), primeira obra realizada com televisores em grande escala. Apresentada na exposição *Video Art*, no ICA e, no mesmo ano, na 13ª Bienal de São Paulo, a videoinstalação era composta por cerca de 20 televisores, P&B e coloridos. Nas imagens em movimento, o vídeo *Global Groove* era exibido nos aparelhos de TV inseridos entre os muitos vasos de plantas espalhados pela sala.

Em sua concepção inicial, a videoinstalação de Paik foi criada para que as pessoas pudessem circular entre os aparelhos e a vegetação, mas a forma como foi exposta no pavilhão da Bienal limitava a circulação dos espectadores. As pessoas poderiam caminhar por uma plataforma mais alta que o nível do chão, observando o jardim de televisões de cima para baixo.

Zanini afirma que o fato de o aparelho televisivo ter sido apresentado segundo uma lógica diferente da frontal, térrea, já mudava a percepção do espectador⁹². Porém, percebe-se que, se a obra era um “antídoto”⁹³ diante da passividade presente no ato de se assistir à televisão, os modos como foi concebida e apresentada mostravam apenas uma mudança no eixo do olhar. É compreensível que cabos e tomadas pudessem oferecer riscos elétricos para os espectadores, no entanto, caminhar pela videoinstalação era peça fundamental para a percepção da espacialidade das imagens.

15- Fig. 16 – *TV Garden* (Jardim de TV), de Nam June Paik.

⁹² Cf. JESUS, Eduardo de (Org.). *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, p. 213.

⁹³ Em 2019, *TV Garden* foi apresentada na retrospectiva de Paik na Tate, em Londres, porém, assim como nas versões expostas anteriormente, como na Bienal e no 11ª Festival Videobrasil, em 1996, a videoinstalação não podia ser acessada pelos espectadores. Em Londres, os espectadores olhavam os televisores através de uma abertura de porta com cordão de isolamento. Curioso observar que, no catálogo, Andrea Kutsche-Krupp fala da obra do ponto de vista de um observador engajado, que caminha pelo jardim, sentindo cada uma das nuances da instalação, como o cheiro e o som, algo que não pôde ser experimentado pelos espectadores nas edições de 1975, de 1996 e de 2019. A esse respeito, ver NITSCHKE-KRUPP, Andrea. *TV Garden*. In: *Nam June Paik*. London: Tate Publishing, 2019, pp. 98-99.



Fonte: Arquivo do Estado/Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Ao trazer a psicodelia da edição de *Global Groove*, os múltiplos televisores deitados em conjunto com as plantas ao redor, sugeria-se que os aparelhos tinham alguma camada de organicidade com a vegetação, propondo-se um outro olhar para a televisão cotidiana. Michael Rush afirma que, quando Paik deixa de lado a performance e passa para as construções frequentes em vídeo, “é como se tivesse feito do monitor um artista por seu próprio mérito. Ele injeta uma vida tão frenética em suas instalações, com imagens correndo pelas telas, que as esculturas com vídeo mais parecem organismos mecanizados do que monitores inertes.”⁹⁴.

Assim como os familiares robôs de Paik, *Aunt* (Tia) e *Uncle* (Tio), da década de 1980, o artista pensava que a tecnologia estava mais próxima quando, por exemplo, “humanizava” os aparelhos de TV. A escultura híbrida deixava de ser apenas um receptor de informação de consumo e poderia ser considerada um meio no qual era possível vislumbrar outras formas de uso. Desse modo, pode-se dizer que o jardim de Paik nasce como uma instalação provocativa em relação à televisão comercial, que é fruto do pensamento da época. O artista sugere, mesmo que de modo

⁹⁴ RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47.

restrito, uma forma de deslocamento do olhar e da percepção do espectador: não se trata apenas de uma intervenção de um artista na tela, mas de uma alteração também no espaço, que se torna outro pelas plantas e pela quantidade de aparelhos de televisão.

No artigo *Vídeo: a estética do narcisismo*, publicado em 1976, Rosalind Krauss analisa psicologicamente a capacidade do *feedback* do vídeo, que consiste em gravar e transmitir ao mesmo tempo, o que faz com que a instantaneidade seja um dos pontos fortes em relação aos outros meios de comunicação⁹⁵. Ao abordar os trabalhos nos quais há autorrepresentação, ela nos faz notar que, se o videoteipe é o lugar onde há a presença do corpo do artista, nas videoinstalações há uma solicitação maior da participação do corpo do espectador.

O corpo daquele que vê, que é visto e que toma ciência de si, por meio de um sistema de circuito fechado de vídeo (CFTV ou CCTV em inglês), é um dos interesses do artista Peter Campus, que investiga as possibilidades de inserção do espectador em suas videoinstalações. Na exposição *Video Art*, no ICA, Campus exibiu a videoinstalação *Col*, de 1974, mas na 13ª Bienal trouxe *Sev*, de 1975. Embora não existam muitas informações sobre esse trabalho, compreende-se que seu título seja a contração de *several* (muitos, vários).

Pelas descrições da época, a obra consistia em uma câmera que capturava a imagem do espectador e a projetava na parede por meio de um projetor Advent, aparelho que, se comparado aos dias de hoje, apresentava uma imagem com baixa resolução e luminosidade. Um dos relatos sobre a obra fala de uma sala escura, que, num primeiro momento, remete ao cinema, mas em cuja parede aparece uma imagem semelhante à chapa de raios X, ou a um negativo fotográfico⁹⁶. Na reportagem, é dito que a imagem do visitante era focalizada por uma câmera escondida, que transmitia para o projetor via infravermelho.

De acordo com Rosalind Krauss, as videoinstalações de Campus confirmam o narcisismo do espectador, que se move a partir do que vê representado. As duas instâncias, o real e a representação, estão na forma do corpo e da imagem que é projetada, sendo que é “nessa distinção que a superfície da parede – a superfície pictórica – é percebida como Outro absoluto, como parte do mundo dos objetos externos ao *self*.”⁹⁷.

A presença do corpo no aqui e agora é confirmada pelo retorno da imagem no circuito fechado do vídeo. Divergindo de outras videoinstalações em circuito fechado, *Sev* e outros trabalhos de Campus se diferenciam pelo uso do projetor, pois o comum, no período, era realizar videoinstalações com monitores de televisão. Em *Live-Taped Video Corridor*, por exemplo, de Bruce

⁹⁵ KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Tradução: Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA/UFRJ, jul. 2008, p. 152.

⁹⁶ Cf. A Bienal dos vencedores e dos esquecidos. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 17 out. 1975.

⁹⁷ KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo, op. cit., p. 155.

Nauman, o espectador adentrava um corredor estreito com dois aparelhos de televisão ao fundo e, quanto mais se aproximava dos monitores, menor sua imagem era exibida na tela. O corpo do espectador só era visualizado de costas, pois a câmera estava localizada na parte superior da entrada do corredor. Em *Present Continuous Past(s)*, de Dan Graham, o espectador entrava em uma sala espelhada, vendo-se primeiro a si mesmo, na imagem refletida do espelho, e, a seguir, se colocava em frente a uma câmera e a um monitor de televisão. A câmera registrava sua imagem e a exibia na tela, porém, com um atraso de 8 segundos, impossibilitando qualquer efeito de “tempo real”. Ao contrário de Nauman e Graham, Campus parece ter sido esquecido por esse momento da história do vídeo em circuito fechado, possivelmente por ter trabalhado exclusivamente com a projeção audiovisual.

Além do interesse pelo sistema de circuito fechado do vídeo, ao que tudo indica a escolha de Campus pela imagem projetada pelo Advent, mesmo que precariamente, se devia à possibilidade de o corpo estar em uma dimensão mais próxima do real, em altura e largura. Ao tomar ares de espelho, a relação entre o “eu” e o “outro” parece estar imersa em uma única imagem:

Eu entro novamente no campo. Minha imagem e eu ficamos perpendiculares uma à outra. A imagem está viva. A equação entre matéria e energia luminosa formada. Fótons de luz penetram na parede. Eu sinto o vazio ao meu redor. Eu me deixo entrar nessa extensão do eu. Por um breve momento, sou ao mesmo tempo esta imagem e este eu⁹⁸.

A falta de registros da videoinstalação nos faz apenas imaginar o que poderia ser a imagem do espectador projetada na parede. A contar pela matéria do jornal, a mesma parece ser uma chapa de raios X, ou um negativo fotográfico. Na véspera da abertura da Bienal, os jornais anunciaram que houve uma queda de voltagem elétrica, prejudicando os equipamentos que estavam em montagem no pavilhão.

Naquela época, ainda sem os avanços tecnológicos que viriam nas próximas décadas, era de se esperar que as obras enfrentassem problemas técnicos, como a diferença entre os sistemas que afetaram a 12ª edição da Bienal. Como relatado nos periódicos, além dos problemas da rede elétrica, não existiam tomadas suficientes para instalar os vídeos, algo que só foi solucionado com a entrada crescente de trabalhos em vídeo.

⁹⁸ No original: “I re-enter the field. My image and I stand perpendicular to each other. The image is alive. The equation between matter and light energy formed. Photons of light penetrate the wall. I feel the emptiness around me. I let myself go into this extension of self. For a brief moment I am at the same time this image and this self.”. VIOLA, Bill. Artist to artist: Peter Campus – Image and self – Image and self, *Art in America*, fev. 2010. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/peter-campusimage-and-self-62832/>>, Acesso em: 15 fev. 2019.

A videoinstalação *Sev* não deixa de ser audaciosa, pois, se comparado com a imagem luminosa e nítida dos monitores de televisão, o uso de projeção na década de 1970 era pouco explorado, até pelo alto valor do projetor. Mesmo com o seu ineditismo, não chega a ser surpreendente que a obra, quando exibida na 13ª Bienal de São Paulo, não tenha recebido muita atenção da crítica.

Além dos problemas técnicos, a ausência de familiaridade do público com o meio tornava-o de difícil apreensão, como já mencionado por Zanini a respeito dos preconceitos com relação à videoarte. Nos jornais da época, concernentes à 13ª Bienal, também conhecida como “Bienal dos Videomakers”, houve poucos comentários sobre as obras. Os relatos sobre as exposições voltavam-se a curiosidades, como a que o repórter ouviu de um espectador, o qual recomendava que se evitasse a parte norte-americana da exposição, pois nela só havia televisores, e televisão era para ser vista em casa⁹⁹.

De certa forma, as discussões sobre os meios de comunicação ainda eram impermeáveis para a maior parte da população, como descrito por Frederico Morais:

A reação diante da videoarte é geralmente negativa. Consideram-na monótona devido à repetição exaustiva da mesma imagem, ao seu caráter estático (contra o dinamismo da TV comercial) devido, enfim, ao desconforto que é, na verdade, mais psicológico que real, tendo em vista a maneira descontraída ou à vontade com que vemos TV em casa¹⁰⁰.

A associação do videoteipe e da videoinstalação com os televisores nas casas aponta para a característica íntima e doméstica da videoarte nesses anos iniciais. Dado o histórico da televisão, para a maior parte do público, ver as obras com outra configuração parecia ser um desafio. Sem um trabalho educativo ou pedagógico que endossasse o discurso contestador dos artistas, base de muitas obras pioneiras em vídeo, a televisão era um bem material, assim como os outros, a ser almejado.

No tocante às instalações com vídeo nas edições posteriores da Bienal, Christine Mello destaca a obra *Os caminhos, os habitantes, o espetáculo, a obra*, de 1975-1977, de Sonia Andrade. Exposta na 14ª Bienal de São Paulo, em 1977, Mello diz que foi composta de três etapas: a primeira, por um mapa antigo do Rio de Janeiro para São Paulo; a segunda, por postais antigos enviados para a produção da exposição, solicitando que as pessoas os fixassem na instalação. Já na terceira etapa,

⁹⁹ Cf. HEIN, Ronaldo. Bienal: espaço para artes e tendências. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1975.

¹⁰⁰ MORAES, Frederico. Vídeo-Arte. Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?. In: PECCININI, Daisy (Coord.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 74.

um monitor exibia um vídeo com a documentação das etapas anteriores do trabalho. Para ela, “esse conjunto interligado de ações, disponibilizado no ambiente da exposição, compõe aquilo que a artista define como a quarta etapa, ou a videoinstalação em si.”¹⁰¹.

Podemos dizer que a entrada bem-sucedida da videoarte no pavilhão ocorre apenas em 1981, a partir da 16ª Bienal de São Paulo¹⁰², com o país caminhando para o período democrático, o campo mais aberto para o acesso aos equipamentos e a aceitação do público e da crítica diante das novas mídias na arte. Apontadas como as primeiras de uma “Era dos Curadores”¹⁰³, as edições 16ª e 17ª tiveram a curadoria de Walter Zanini e, nelas, toda a sua experiência anterior como diretor do MAC-USP transparece, nas escolhas das obras em *media arte* e, mais especificamente, no âmbito da videoarte, como nos lembra Eduardo de Jesus¹⁰⁴. Com Zanini assumindo a curadoria do evento, os artistas, que antes circulavam no MAC-USP e em exposições internacionais voltadas à videoarte, passam a ser exibidos no pavilhão, permitindo um maior grau de oficialização e aceitação, quando comparado à década anterior.

Ainda assim, o que se observa é que o vídeo, nos anos 1980, apresentado nos monitores e não nas projeções, é a forma mais segura de visualização dos trabalhos. Os artistas produziam pensando que seus trabalhos seriam visualizados ao longo da sua duração. Se, por exemplo, o vídeo era uma gota d’água que demorava vinte minutos, o trabalho era para ser visualizado ao longo desse tempo. Barbara London conta que, na época em que recebia vídeos para a análise no MoMA, e eles eram de longa duração e sem grandes ações significativas, existia o desejo de poder utilizar o recurso do controle remoto para adiantar o tempo da imagem. Todavia, o controle remoto não era uma opção no espaço expositivo.

Na 16ª edição da Bienal de São Paulo foi montado o Centro de Video-Arte, com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya. Os videoteipes são apresentados em uma sala com um pequeno televisor, e as pessoas os assistem sentadas, de modo semelhante como fazem em casa. A sequência temporal dos trabalhos obedecia à razão econômica, pois ainda não era possível

¹⁰¹ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, pp. 176-177.

¹⁰² Recuperando a programação paralela dos festivais de cinema, em 1981, durante a 16ª Bienal, houve a construção de uma sala-auditório de cinema no último andar do pavilhão, destinada a sete ciclos de cinema. Com a curadoria de Agnaldo Farias e Samuel Leon, o festival teve a exibição de filmes de artistas como Antonio Manuel, Antonio Dias, Iole de Freitas, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino, entre outros. Longas-metragens, como *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, eram projetados no cinema do MAC-USP. Além dos ciclos temáticos correspondentes ao tema da exposição, como *Arte e Loucura*, essa edição teve o lançamento do livro *Quase cinema: Cinema de artista no Brasil 1970/80*, de Ligia Canongia, como pôde ser observado nos jornais da época.

¹⁰³ ALAMBERT, Francisco, CANHETE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁰⁴ Cf. JESUS, Eduardo de (Org.). *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

dispor inúmeros monitores pelo espaço expositivo. Se visualizar um trabalho em seguida de outro, ao longo de sua duração, aproximava os videoteipes da experiência do cinema, a tela pequena do monitor em nada se assemelhava ao gigantismo cinematográfico. Porém, esses são os primeiros passos de uma arte emergente, que dispõe as imagens em movimento não obrigatoriamente com um conteúdo narrativo para o grande público de uma exposição como a Bienal.

16- Fig. 17 – Centro de Vídeo-Arte, na 16ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

A exibição dos trabalhos de videoarte numa sala foi o formato adotado em algumas exposições, desde a já mencionada sala de videoteipes norte-americanos da 13ª edição até a 16ª Bienal. Com isso, esse modo de apresentação buscava deixar os espectadores mais confortáveis, com a atenção voltada para o conteúdo da tela, evitando possíveis distrações. É importante destacar que esse formato-sala era comum no período, como podemos ver nas fotografias das exposições do MAC-USP, como na 8ª JAC, de 1974, e em *7 Artistas do vídeo*, de 1977¹⁰⁵. Além da sala de exibição, observa-se que, em edições posteriores das Bienais, houve monitores de televisão com trabalhos “soltos”, espalhados no espaço expositivo. Conforme crescia a familiaridade do público e a melhora significativa na tecnologia, as salas foram aos poucos sendo abolidas, assim como as sessões específicas para a videoarte.

¹⁰⁵ Cf. FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.

Podemos dizer que as videoinstalações *TV Garden*, de Paik, e *Sev*, de Campus, são dois trabalhos importantes para a discussão da espacialização das imagens em movimento, principalmente em uma década sensível tecnologicamente, sugerindo outra inserção do espectador no espaço expositivo. O jardim de Paik antecede a tendência dos múltiplos televisores, tão comuns a partir dos anos 1980, quando é possível incorporar uma maior quantidade de aparelhos no espaço da exposição. Diante da videoinstalação reflexiva de Campus, embora muitos trabalhos de circuito fechado tenham ficado restritos ao período da década de 1970 e 1980, já existe, na projeção luminosa, a gênese das instalações futuras.

Christine Mello nota que, no início da década de 1980, Rafael França realiza uma série de vídeos, *videowalls* e videoinstalações, na qual faz uso da televisão em circuito fechado e manifesta o interesse pela geometria. Porém, a partir de 1984, como mencionado por Helouise Costa, ele abdica da geometria e vai “incorporando o uso de novas tecnologias de controle de sistemas de vídeo por computador, o que lhe permite dispor, em suas novas videoinstalações, de diferentes imagens em diversos aparelhos, que interagem segundo intervalos de tempos programados.”¹⁰⁶.

Na 18ª Bienal de São Paulo, de 1985, por exemplo, Rafael França exhibe *Tempo/Espaço Descontínuo*, composta de quatro monitores coloridos e de 25 televisores em preto e branco. Saindo da perspectiva de um único aparelho cujo conteúdo é exibido ao longo do tempo, para aquela de muitos televisores, as videoinstalações e as *videowalls* ainda podem ser vistas nas exposições atuais e, quando são exibidas em seu formato de televisão de tubo, remetem à história da videoarte, construída desde então.

Na sistematização realizada por Arlindo Machado, os anos 1980 são significativos pela produção da geração do vídeo independente, “constituída em geral 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”¹⁰⁷. Interessados nas inserções nos meios de comunicação de massa, participam desse grupo os integrantes do TVDO, composto por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli, Pedro Vieira, e do Olhar Eletrônico, composto por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas.

A terceira geração, para Machado, aparece principalmente no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, e é uma síntese da produção anterior. Há o interesse por questões pessoais, mais autorais, assim como um diálogo com a produção internacional. Destacam-se artistas como Sandra

¹⁰⁶ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 178, apud COSTA, Helouise (Org.). *Sem medo da vertigem*. Rafael França. São Paulo: Paço das Artes, 1997, p. 54.

¹⁰⁷ MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007, p. 18.

Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Carlos Nader, Lucila Meirelles, Adriana Varella, Cao Guimarães, entre outros.

Observa-se que as três gerações abordadas por Machado são movimentos naturais que mostram um amadurecimento da questão do vídeo, até chegar a um ponto no qual não exista mais sentido em fazer a sua defesa ferrenha, como mencionado por Anna Marie Duguet, sendo necessário, no entanto, a reflexão sobre a sua contribuição em meio à pluralidade da arte¹⁰⁸.

Embora, nos anos 1980, ainda ocorram as indagações quanto à linguagem da videoarte, os festivais promovidos pelo Videobrasil serão eventos importantes para que, a partir dos anos 1990, a discussão avance e possa tomar conta de outros territórios.

2.4 A CONSOLIDAÇÃO DO VIDEOBRASIL

O Festival Videobrasil teve sua primeira edição em 1983, atuando, desde então, como importante espaço para o fomento e a discussão da produção audiovisual no país. Inicialmente dedicado ao suporte vídeo, o evento era constituído de mostra competitiva, mostra de filmes e vídeos, exposição, debates e performances. Desde a sua concepção, observa-se o intuito multidisciplinar, como a apresentação da performance *Cavaleiro do Apocalipse*, de Otávio Donasci, na abertura do primeiro festival. Na ação, um ator incorpora uma das videocriaturas de Donasci, “um ser híbrido gerado a partir de máscaras eletrônicas, criadas com monitores de vídeo e acopladas ao corpo de performers por intermédio de próteses ortopédicas”¹⁰⁹, que desce a Rua Augusta montado em um cavalo até o Museu de Imagem e Som – MIS/SP.

Além de Donasci, observa-se, nos festivais, durante os anos 1980 e 1990, a presença de artistas como Eder Santos, Sandra Kogut, Artur Matuck, Lucila Meirelles, e de pioneiros como José Roberto Aguilar, apresentando vídeos ou instalações que marcam gerações e permitem o amadurecimento da mídia ao longo do tempo. Solange Farkas, responsável pela curadoria e pela direção da instituição desde a sua formação, em edição comemorativa do Videobrasil fala sobre o anamorfismo do vídeo:

Eu costumo chamar o vídeo de uma mídia camaleônica. No começo, quando a gente não sabia que ele ia chegar nesse lugar que ele está hoje, eu já via isso, claramente. Eu chamava ele de camaleônico naquele período, porque ele não

¹⁰⁸ DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia. *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 46-67.

¹⁰⁹ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, 2008, p. 92.

cabia nos lugares que a gente colocava. A gente colocava ele na sala escura, ele tendia a escapar, escorrer literalmente, em direção ao espaço aberto¹¹⁰.

Em recente revisão sobre o Videobrasil, Thamara Venâncio de Almeida divide a produção do festival pioneiro em três fases: a primeira, ocorrida entre 1983-1985, é marcada pelo tom amador dos trabalhos, destacando-se as videoperformances de Otavio Donasci e as videoinstalações da produtora TVDO; a segunda, entre 1986-1990, apresenta uma maior quantidade de obras de caráter artístico e experimental, se comparada à etapa anterior, assim como possui um maior porte, atingido, nacional e internacionalmente, por meio de parcerias; e a terceira etapa, entre 1992-2001, marca a consolidação do evento, criando-se iniciativas de fomento à pesquisa geopolítica do Sul global: as “videoinstalações assumem outras dimensões, e o festival passa a comissionar obras. A arte vai de coadjuvante a protagonista do evento.”¹¹¹.

Logo de início, o festival torna-se palco dos debates e dos interesses dos realizadores da chamada segunda geração do vídeo independente. Foi natural que o vídeo, como suporte ainda não consolidado, trouxesse trabalhos que fossem questionados pelo público e pelos artistas, assim como enviesamentos que surgiram quanto ao uso experimental ou não do vídeo e à sua aderência à televisão. Solange Farkas, na época, comenta a cisão que ocorre entre as propostas das produtoras Olhar Eletrônico e TVDO. A insatisfação ocorre porque, de um lado, defende-se a comercialização, e de outro, são propostos formatos mais experimentais, artísticos – no entanto, “um equilíbrio ofende as duas vertentes”¹¹².

É célebre o questionamento do júri, no 5º Festival, quando o vídeo *Caipira In – Local Groove*, de Roberto Sandoval, Tadeu Jungle e Walter Silveira, foi recusado pelo júri pela falta de narrativa. Silveira diz, em depoimento, que o vídeo fazia menção ao *Global Groove*, de Nam June Paik, mas trazia aspectos locais, imagens da Festa do Divino, em São Luís de Paraitinga, “com a ideia de fazer qualquer coisa, menos um documentário”¹¹³. Após a recusa, os artistas instalaram um mata-burro na abertura do evento e distribuíram o manifesto “Barco sem rumo”, em que acusavam o festival do pouco envolvimento artístico.

As discussões sobre videoarte, quando comparadas à Bienal de São Paulo nos anos 1980, são mais calorosas no Videobrasil. Percebe-se que o debate do vídeo estava concentrado no festival,

¹¹⁰ VB na TV: 30 anos. Canal Videobrasil. 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/81202383>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

¹¹¹ Sobre o histórico da instituição, recomenda-se a leitura de: ALMEIDA, Thamara Venâncio de. As manifestações artísticas com o vídeo no contexto do Festival Videobrasil (1983-2001). *Arx*, São Paulo, v. 18, n. 40, dez. 2020, p. 294.

¹¹² ALMEIDA, Thamara Venâncio de apud Polêmica marca o Videobrasil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1987, p. 27.

¹¹³ VB na TV: 30 anos. PGM2 Canal Videobrasil. 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/80087344>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

que polêmicas sobre a não narratividade, os formatos do suporte e o júri de premiação eram presentes nos eventos, principalmente na metade da década, quando ocorre a abertura econômica no país. Havia uma parte dos realizadores que estava interessada em realizar programas para a televisão, enquanto a outra parte interessava-se, sobretudo, nas possibilidades estéticas e políticas do suporte.

Se a primeira geração de artistas visuais é notadamente marcada por seu aspecto crítico à televisão, a geração dos anos 1980 explicita, nos entraves dos grupos de realizadores, a aderência ou não à televisão comercial. Porém, a convivência entre esses artistas, de modo geral, ocorre sem grandes atritos, considerando-se as novas possibilidades expressivas de trabalho entre a imagem e o som. Não à toa, muitos realizadores que participaram do festival estiveram presentes na formação da MTV no Brasil.

Em 1985, após o fim da ditadura militar no Brasil, e com as novas configurações geopolíticas mundiais após a Guerra Fria, é perceptível a busca por discussões que reflitam tanto as mudanças quanto o caráter global aos quais as tecnologias estavam sujeitas no momento. Sandra Kogut, que vinha com uma série de investigações videográficas, realiza *Parabolic People* no início dos anos 1990. Nele, é possível ver as possibilidades da edição não linear, por meio de sobreposições de imagens e sons que ressaltavam o internacionalismo da obra. Em *Parabolic People*, Kogut reúne diversas pessoas, de diferentes locais do mundo, que gravam depoimentos em uma cabine, os quais resultam na montagem digital de uma miscelânea de imagens, sons e textos. A obra é um vídeo em que não há legendas; as pessoas falam para a câmera por um curto período, que é depois fragmentado e colocado no grande caldeirão global e multicultural da obra.

Presença constante no festival, Eder Santos, artista que influencia grande parte da geração dos anos 1980 e 1990, exhibe vídeos e videoinstalações singulares, que fogem de categorizações. Ele estreia no Videobrasil em 1985, com trabalhos em que mostra os seus “defeitos especiais”, vídeos que explicitam os ruídos, apontando a perda da vitalidade das imagens, fugindo dos clichês, como citado por Arlindo Machado.

O vídeo *Rito e Expressão*, que mostra imagens da igreja barroca de Nossa Senhora do Rosário, também conhecida como Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, foi selecionado para o festival em 1989, porém, por convite da organização, o vídeo torna-se a videoinstalação *Oremos*, composta por oito monitores, dispostos nas laterais, e por três grandes telas, duas delas colocadas no teto, fazendo referência a uma igreja barroca mineira. A obra, segundo Venâncio, é a primeira a utilizar projetores de vídeo na montagem, marcando o interesse

do festival em trazer condições imersivas para os espectadores¹¹⁴. De certa forma, *Oremos*, parece anteceder a instalação *Sistine Chapel* (Capela Sistina), criada por Nam June Paik, em 1993¹¹⁵, não apenas no aspecto religioso, mas também na criação de um ambiente próprio repleto de imagens.

17- Fig. 18 – *Oremos*, de Eder Santos, em 1989, no Videobrasil.



Fonte: Videobrasil¹¹⁶.

Ao longo das décadas, o festival presenciou mudanças estéticas, políticas e sociais, adotando estratégias para o seu amadurecimento e a sua consolidação. Da sua formação, até os dias de hoje, houve a troca da terminologia, de “experimental” para “videoarte”, em 1988. O nome passa novamente por mudanças em 1994, denominando-se “arte eletrônica”. Em 2018, o festival torna-se bienal, chamando-se, atualmente, Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Com o tempo, a Associação Cultural Videobrasil, criada em 1991, passa a concentrar-se em outras frentes da discussão contemporânea, dando maior destaque às produções fora dos centros hegemônicos.

Christine Mello destaca que, para além de ser apenas um festival, existe, desde a concepção do Videobrasil, um interesse de que o evento reverberasse por outros lugares da cidade: “Eu acho

¹¹⁴ ALMEIDA, Thamara Venâncio de. “MEMÓRIA DE FERRO”: Trajetória artística e produção estética de Eder Santos. *Palíndromo*, v. 9, n. 18, mai./ago. 2017, pp. 81-105.

¹¹⁵ Criada em 1993, para o pavilhão alemão na 45ª Biennale, a instalação utilizava simultaneamente 42 projetores.

¹¹⁶ VIDEOBRASIL. “Oremos”, de Eder Santos. Disponível em:

<<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402077>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

que o principal era a ocupação do espaço para além da caixinha. E este espaço podia estar vivo na cidade, podia estar vivo no cubo branco, no cubo branco refeito a cada momento.”¹¹⁷.

Desde a primeira performance de Otavio Donasci, na abertura do Festival, em 1983, até os dias atuais, o Videobrasil irradiou para outros espaços e, por conseguinte, ocorreu o movimento natural de absorção do vídeo na arte contemporânea. Sobre essas passagens, Solange Farkas comenta que, mesmo apesar das mudanças, ainda há lugar para a predominância da caixa preta no que diz respeito às imagens em movimento:

É a passagem do cubo preto para o cubo branco, que é esse lugar do vídeo que sai da sala escura, começa a se relacionar com o espaço arquitetônico, com outras linguagens e que precisa de um lugar apropriado, ou seja, um espaço de galeria, continuamos, claro, sempre com o cubo preto, óbvio¹¹⁸.

É sob essa perspectiva que o vídeo dá continuidade às pesquisas dos artistas, do vídeo analógico, das U-Matic, da Betamax, do VHS, passando o bastão para as mídias digitais, como o DVD, o Blu-ray, etc. É, como mencionado por Giselle Beiguelman, uma mídia em transformação, “um gerúndio que não tem fim”¹¹⁹ e, por estar sempre em mudança, tem, em sua função ontológica, a possibilidade de assimilar e conjugar-se com outros meios, como as instalações.

Hoje, na segunda década dos anos 2000, podemos dizer que o vídeo já teve, em sua curta vida, diversas fases de existência. Antes, porém, da palavra “vídeo” ser quase sinônimo de imagem digital em movimento, ele teve uma vida analógica, em fitas que desmagnetizavam e que alteravam a qualidade da imagem com o uso, fazendo com que mesmo as reproduções tivessem um uso limitado, uma vida determinada. A fita magnética, objeto velado que precisava de outro aparelho para ser decodificado, nasceu sob o sistema das imagens técnicas e, com ele, emergiu uma série de questões que dizem respeito aos modos de produção e difusão das imagens. No passado, o vídeo já foi chamado de território impuro, lugar de contaminação entre outras linguagens, como a pintura

¹¹⁷ VB na TV: 30 anos. Canal Videobrasil. 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/81202383>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Idem.

e a escultura¹²⁰. Não à toa, o vídeo, uma forma que pensa¹²¹ o seu próprio meio de produção e significação, é tema ainda recorrente nos estudos da arte contemporânea e do cinema.

Vimos, no capítulo, que a entrada das imagens técnicas (Super-8, áudio-visual e vídeo) e a reflexão que estes meios instauraram são um dos pilares para a construção das instalações de imagem em movimento, que aparecem com maior frequência no final dos anos 1990. A contestação dos anos 1970, principalmente relacionada à televisão e à espetatorialidade passiva, vai lentamente dando lugar à celebração midiática do vídeo como arte, e vemos, de modo crescente, o vídeo como suporte de mediação entre as mais diferentes linguagens. Aspecto importante é notar que esse vocabulário, utilizado com os filmes e com os vídeos de artistas setentistas, será resgatado posteriormente, em uma lógica neoliberal da cultura. Observaremos, assim, que os modos de exibição audiovisual influenciam diretamente na fruição da obra pelo espectador. Muitas vezes chamada de passagem do cubo branco para a caixa preta, vê-se que as questões não são apenas de ordem estética e filosófica, mas também de ordem econômica e tecnológica.

18- Fig. 19 – *TV Garden*, na TATE, em 2020.

¹²⁰ A ideia de pureza e impureza remete aos debates cinematográficos e à sua relação com outras linguagens, como a literatura e o teatro. Um dos textos mais referenciados é *Por um cinema impuro*, de Andre Bazin. (BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991). Raymond Bellour, ao falar das contaminações entre as áreas, de certa forma, recupera tal debate para o vídeo, e é um dos primeiros autores a fazer referência ao vídeo como imagem impura, um meio de criar complexas relações entre a imagem fixa e móvel e também entre as palavras e as imagens. Em 1989, Bellour é um dos curadores da exposição *Passages de l'Image*, no Centre Georges Pompidou, juntamente com Catherine van Assche e Catherine David, a qual investigava as possibilidades do vídeo e da arte contemporânea.

¹²¹ Conceito utilizado por Philippe Dubois. Trataremos da lógica do vídeo e de seu contexto expositivo com maior atenção no próximo capítulo. Cf. DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



Fonte: Arquivo pessoal.

CAPÍTULO 3: MODOS DE VER E EXIBIR

“A pureza é um mito.”

(Helio Oiticica)¹²²

Os filmes e os vídeos produzidos por artistas permitem a investigação do tempo na imagem em movimento, e podem ser mostrados por meio de monitores de televisão, em projeções audiovisuais, tendo sempre o suporte luminoso como base. Determinados trabalhos são pensados para serem exibidos como em uma sala de cinema, com o maior isolamento e a maior imersão possíveis, enquanto outros não estipulam uma maneira específica por meio da qual devem ser expostos. Porém, nesse lugar de encontro entre o cinema e a arte contemporânea, questionamentos análogos são colocados: como o espectador recebe a obra? por que um trabalho é exibido de uma forma e não de outra?

Precursor das imagens em movimento, o cinema é o maior referencial, não apenas por sua historicidade, mas também pela capacidade de agrupar, em um meio de exibição, uma heterogeneidade de narrativas na tela. Como afirma Mark Nash, quando falamos em história do cinema, é válido nos perguntarmos de quais histórias estamos falando, e sob quais perspectivas¹²³. Dentre os vários períodos, destacamos a entrada do vídeo, sua confluência com a arte contemporânea, o que ficou conhecido, na literatura da área, como cinema de artista, de exposição ou de museu.

Nos anos 2000, quando uma profusão de instalações de imagem em movimento é exibida nos espaços de arte contemporânea, há um resgate não apenas das discussões iniciadas na década de 1970, em relação à mobilidade do espectador, ao dispositivo e às questões temporais que envolvem a obra audiovisual, mas também há a entrada da tecnologia digital, que altera os regimes da produção da imagem em movimento. Com momentos confluentes, cinema e arte se retroalimentam e, por vezes, qualquer tentativa de definição se mostra frágil. Mais do que destacar todos os incontáveis pontos de contato entre as áreas, notamos que há iniciativas singulares ao longo das décadas, que auxiliam na compreensão contemporânea da imagem em movimento.

3.1 EM MOVIMENTO E EXPANSÃO

¹²² Frase oriunda do projeto ambiental *Tropicália*, um dos penetráveis de Helio Oiticica.

¹²³ Cf. NASH, Mark. Art and cinema: some critical reflections. In: *Documenta 11*. Kassel: Hatje Cantz Publishers, 2002. [Catálogo]

É conhecida a influência da teoria da comunicação entre a geração de artistas do pós-guerra, em especial o pensamento de Marshall McLuhan, em seu seminal livro *Understanding Media: The Extension of Man*, de 1964, que reflete sobre o uso da tecnologia e o seu alcance global. No período, diante da polifônica discussão dos meios de comunicação em massa, e da produção artística, o emprego de métodos e materiais até então não utilizados buscava dar conta da emergência de sentidos, entre eles, o de uma nova consciência que pudesse manifestar o tempo presente. No ensaio *One Culture and the New Sensibility*, de 1965, Susan Sontag rebate a ideia de que há duas culturas, uma artístico-literária e outra científica. Ela destaca que a criação artística pode estar relacionada ao uso de objetos de produção em massa. Para a ensaísta, essa nova sensibilidade descreve o interesse dos artistas contemporâneos pelo desenvolvimento científico, marcado pelo uso dos meios tecnológicos, em vez de modelos literários ou musicais¹²⁴.

No que concerne à discussão sobre a apropriação de meios de comunicação para o uso artístico, Stan VanDerBeek é conhecido por ser um dos primeiros artistas a utilizar o termo cinema expandido, tanto em palestras como em seu manifesto *Culture: Intercom and Expanded Cinema – A Proposal and Manifesto*¹²⁵, de 1965. Influenciado por McLuhan e Buckminster Fuller, VanDerBeek exibe, um ano depois do seu manifesto, o *Movie-Drome*, um projeto singular em que diversas imagens são projetadas no interior de um domo geodésico, que se transforma em um lugar de experiência para o espectador.

O manifesto de VanDerBeek é reflexo das aspirações e das discussões pertinentes ao período. Para o artista, é imperativo que o homem possa criar um novo nível de entendimento, uma vez que as pesquisas e o desenvolvimento tecnológico afastaram a compreensão “emocional e sociológica”. A linguagem dos verbos e substantivos não é suficiente, e é necessário que os artistas criem uma linguagem internacional, não verbal, que seja realizada por dispositivos audiovisuais – uma máquina de experiência (Experience Machine), ou um intercomunicador de culturas (Culture-Intercom), que funcionaria como uma ferramenta educacional. Desse modo, o *Movie-Drome* é como um protótipo de um teatro, que, em seu projeto utópico, atua como centro de pesquisa em uma nova linguagem por meio da imagem em movimento.

No manifesto, VanDerBeek deixa instruções de como esses centros funcionariam, com o público deitado, com os pés voltados para o centro. Na posição escolhida, eles veriam no domo uma imensidão de imagens projetadas. Assim o artista as descreve:

¹²⁴ SONTAG, Susan. *One Culture and the New Sensibility*. 1965. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/189866321/Susan-Sontag-One-culture-and-the-new-sensibility-1965-and-Afterword-1996>>. Acesso em: 10 set. 2020.

¹²⁵ VANDERBEEK, Stan. “Culture: Intercom” and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto. In: LEIGHTON, Tanya (Org.). *Art and the Moving Image: A critical reader*. Millbank, London: Tate Publishing; Central Saint Martin’s College of Art and Design, 2008, pp. 72-74.

Este fluxo de imagem pode ser comparado com a forma de “colagem” do jornal, ou com o circo de três rodas (ambos invadem a plateia com abundância de fatos e dados). O público leva o que pode ou o que quer da apresentação, e tira as suas próprias conclusões. Cada membro do público irá construir suas próprias referências e realizações a partir do fluxo de imagens¹²⁶.

É interessante observar que, no manifesto, ele ressalta que a leitura e a interpretação da audiência são livres, cabendo ao público construir sua própria referência a partir do fluxo de imagens. Para VanDerBeek, as imagens projetadas no *Movie-Drome* fazem referência às mais diversas áreas, como ciência, matemática, geografia, arte, poesia, etc. Para tanto, ele chama o fluxo de imagens de *Velocidade Visual* (Visual Velocity). Esse grande número de imagens e sons simultâneos auxiliariam os homens a chegar a níveis inconscientes, emocionais.

Segundo Gloria Sutton, a obra de VanDerBeek, antes de ser entendida como um trabalho apenas relativo às novas mídias, fala sobre a experiência cultural dos anos 1960, em que as transformações da nova era, como a fibra ótica e as redes de comunicação por satélites, estavam no imaginário de toda uma geração do pós-guerra¹²⁷. Como analisado por Sutton, o domo teve início em 1962, na Gate Hill Co-Op, uma cooperativa que herdava os ideais do Black Mountain College¹²⁸, na máxima junção entre arte e vida.

O *Movie-Drome*, exibido pela primeira vez em 1966, como parte da programação do New York Film Festival, contou com a visita de artistas como Ed Emshwiller, Agnès Varda, Annette Michelson e Andy Warhol. O domo foi erguido sobre uma plataforma e era constituído de uma estrutura fechada de placas de alumínio fixadas a um anel central. Desde o início, a questão do acesso do público demonstrou-se um grande desafio, que foi solucionado com a entrada e a saída por baixo, sendo necessário que as pessoas subissem uma escada para acessar o interior. Ao chegarem ao espaço interno, havia, no chão de madeira, algumas almofadas para o público permanecer mais confortável.

¹²⁶ No original: “This image-flow could be compared to the ‘collage’ form of the newspaper, or the three-ring circus (both of which suffuse the audience with an abundance of facts and data). The audience takes what it can or wants from the presentation and makes its own conclusion. Each member of the audience will build his own references and realizations from the image-flow”. Cf. VANDERBEEK, Stan. “Culture: Intercom” and Expanded Cinema, op. cit., p. 73.

¹²⁷ A publicação é a maior referência sobre a trajetória de VanDerBeek, inclusive para contrapor algumas incoerências que precisaram do tempo e da extensa pesquisa de Sutton para serem desfeitas. Cf. SUTTON, Gloria. *The Experience Machine*. Stan VanDerBeek’s Movie-Drome and Expanded Cinema. Londres, Massachusetts: The MIT Press, 2015.

¹²⁸ O Black Mountain College, localizado na Carolina do Norte, Estados Unidos, foi uma instituição de ensino de grande influência na formação da maioria da vanguarda artística no período do pós-guerra. Criado em 1933, a singular instituição era adepta às práticas pedagógicas experimentais, envolvendo a multi e a interdisciplinaridade, considerando a organização não hierárquica entre professores e alunos um aspecto importante para o desenvolvimento da coletividade e da colaboração. Durante o período em que esteve em funcionamento, até 1957, o corpo docente foi composto por importantes artistas e, no quadro de assessores e convidados, contou com a participação de Norbert Wiener, Franz Kline, Carl O. Sauer, Clement Greenberg, John Cage, dentre outros.

Inicialmente planejado para ter 25 lugares, no dia da inauguração havia a presença de cerca de 40 pessoas no seu interior. Antes da apresentação, VanDerBeek explicou o projeto e, em seguida, houve a exibição, que utilizava projetores de 35mm, 16mm, 8mm e aparelhos sonoros com diferentes canais de áudio. O artista desenvolveu um controle centralizado dos projetores, do som e da iluminação, o que permitia também que ele manejasse os equipamentos em tempo real. Pela etimologia, o *Drome*, como descrito por Sutton, faz referência tanto ao formato espacial esférico quanto ao sufixo de raiz grega, que alude a um lugar de grandes estruturas destinado à corrida. Assim, o nome da obra compila a ideia de uma estrutura arredondada criada para que sejam transmitidas as imagens em movimento.

VanDerBeek tinha uma variedade de materiais que eram armazenados em grupos, como “slides de história da arte”, “slides de microscópio”, “slides coloridos”, etc. Assim, ele montava a apresentação de acordo com o tipo e o número de pessoas.

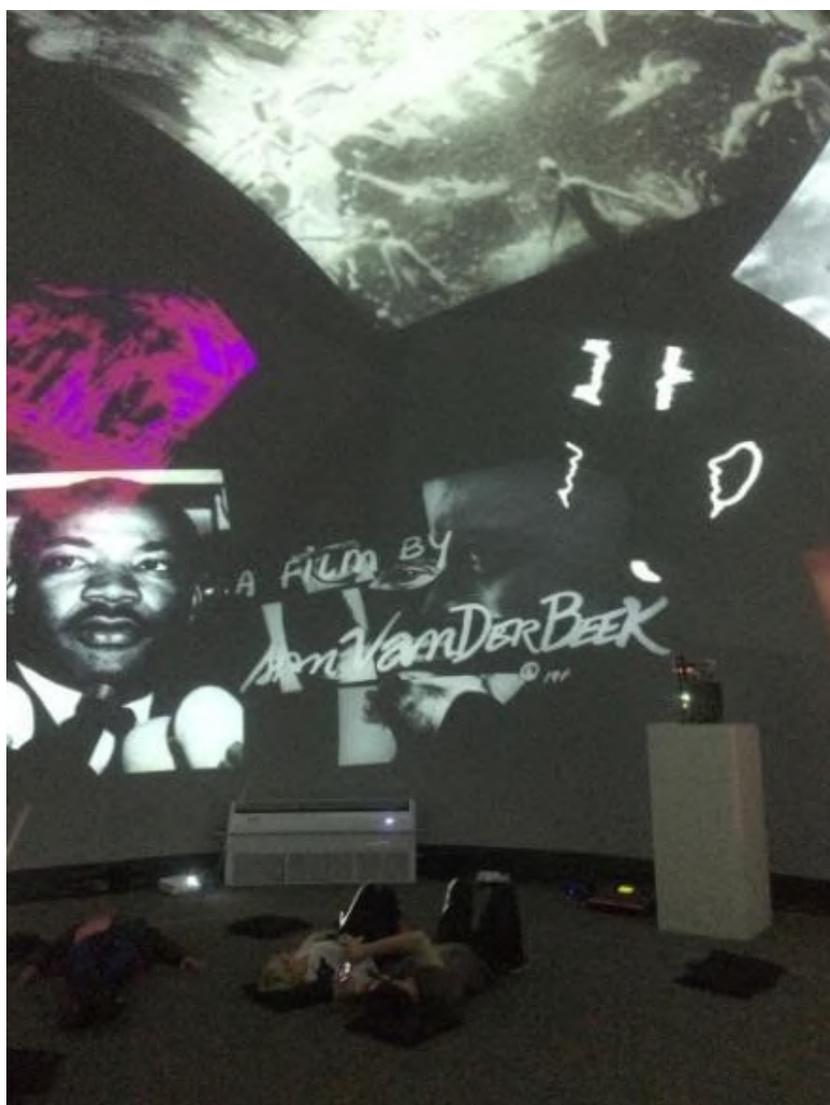
O estoque rotativo de slides e filmes usados nos eventos Movie-Drome, de VanDerBeek, foi agrupado e armazenado em categorias generalizadas, tais como “slides de história da arte”, “slides de microscópio”, “slides coloridos”, e similares. Seu estoque de imagens funcionava como um inventário rotativo de materiais usados para criar suas imagens projetadas, que frequentemente incluíam retratos de figuras políticas, atletas, recortes relativos a eventos atuais, fotografias de personalidades midiáticas, anúncios promocionais impressos, retratando slogans e modas contemporâneas, e centenas de slides históricos de arte documentando esculturas gregas, romanas e budistas, monumentos e locais históricos¹²⁹.

Além da apropriação das matérias dos jornais e da publicidade, VanDerBeek utilizava com frequência materiais como o acetato, que permitia, por meio da transparência, inserir desenhos e textos realizando interferências poéticas e críticas, fazendo menção, por exemplo, à Guerra do Vietnã. O artista tinha o desejo de que as mais diversas imagens, que faziam referência desde à plasticidade da imagem, à história da arte, até à política, fossem visualizadas em um mesmo local pelo público, que iria realizar a livre-associação a partir do conteúdo mostrado. VanDerBeek almejava que a obra fosse difundida em diversos centros de informações. Sua biblioteca de imagens teria o seu conteúdo compartilhado via satélite.

¹²⁹ No original: “VanDerBeek’s rotating stock of slides and films used in the Movie-Drome events were grouped and stored in generalized categories such as ‘art history slides’, ‘microscope slides’, ‘color slides’, and the like. His cache of images functioned as a rotating inventory of material used to create his projected imagescapes, which often included portraits of political figures, athletes, clippings of current events, photographs of media personalities, promotional print ads relaying contemporary slogans and fashions, and hundreds of art historical slides documenting Greek, Roman, and Buddhist sculptures, monuments, and historical sites”. Cf. SUTTON, Gloria. *The Experience Machine*, op. cit., p. 98.

Em muitos aspectos, o *Movie-Drome* antecedeu as formas de comunicação em rede que conhecemos hoje e, visto à luz da história, é um registro das aspirações da tecnologia e a explicitação da possibilidade de livre associação de signos não verbais. Ao exibir múltiplas e simultâneas imagens de estátuas gregas/romanas, fotografias da bomba nuclear e personalidades como Muhammad Ali e Martin Luther King, em uma arquitetura construída para esse fim, coloca o espectador em uma posição inusitada, distinta dos modos até então conhecidos de recepção da imagem em movimento.

19- Fig. 20 – *Movie-Drome*, na exposição *Illuminados – Experiências pioneiras no Cinema Expandido*, em 2017.



Fonte: Arquivo particular.

Durante a década de 1960 e 1970, tornou-se comum chamar de cinema expandido a prática audiovisual que se distinguia do cinema comercial. Além do conteúdo fílmico, eram considerados

aspectos como o espaço de exibição e os modos de recepção da imagem pelo espectador. Embora o termo cinema expandido fosse comumente utilizado por vários artistas na época, as práticas eram muito distintas.

Em 1970, Gene Youngblood publica *Expanded Cinema*, referência para pensar as expansões tecnológicas de acordo com a sensibilidade que estava nascendo no período. Para ele, mais do que a natureza, somos condicionados por uma rede de intermedialidade, como o cinema e a televisão. No livro, ele constata que a década de setenta podia ser chamada de Era Paleocibernética, uma época de transição entre a Era Industrial e a Era Cibernética. Como um dos autores que influencia toda uma geração, Youngblood analisa o cinema, o vídeo, a arte computacional e as formas de simbiose entre homem e máquina, falando principalmente da necessidade de uma consciência expandida, manifestação humana externa à mente¹³⁰.

Apesar das similitudes dos termos de VanDerBeek e Youngblood, VanDerBeek tomava o cinema expandido como um modo de comunicação global, visual e não verbal. Youngblood, ao contrário, considera-o um meio de expansão da consciência. O que aproxima os autores é que tanto VanDerBeek como Youngblood antecedem a discussão que será recorrente nas décadas seguintes, no que diz respeito à ecologia, ao meio ambiente, aos modos de produção do artista com relação à sociedade e também no que concerne à coletividade, ao anonimato e ao agenciamento.

Além disso, a utopia presente no período auxilia a compreensão do quanto se depositava de esperança na tecnologia. No texto de introdução de *Expanded Cinema*, Buckminster Fuller afirma que sua neta viu milhares de aviões antes de ver um pássaro, e que, “para as crianças nascidas em 1970, as viagens à lua serão um evento tão frequente quanto foram para mim, quando eu era um garoto, as viagens para a cidade grande”¹³¹.

Ao final dos anos 1960 e início dos 1970, com a consolidação dos Estados Unidos como potência econômica e cultural, pode-se dizer que a ideia de expansão estava no imaginário dos artistas. Apesar de contemporâneos, a aproximação de conceitos como “cinema expandido” e “campo ampliado”, em um sentido escultórico-minimalista, não costuma ser muito comum, talvez por ficarem voltados à discussão da área de pertencimento ou mesmo porque o próprio período, marcado por rupturas, já carregue certa dificuldade de compreensão. Andrew Uroskie nota que, no que tange às duas expansões correlativas à cena nova-iorquina no pós-guerra, há uma linha tênue de influência que deixa ambos os conceitos em contato. Segundo ele, o termo “expandido”,

¹³⁰ YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co., 1970.

¹³¹ No original: “To children born in 1970, trips to the moon will be as everyday an event as were trips into the big city to me when a boy.”. Cf. *Ibidem*, p. 31.

utilizado por Rosalind Krauss no célebre artigo *A escultura no campo ampliado*¹³², era de uso incomum na crítica de arte, sendo que é provável que ela o tenha empregado a partir do texto *Notes on Sculpture*, de 1966, de Robert Morris. Morris, por sua vez, é o primeiro artista a usar “a situação expandida” sobre a prática escultórica, influenciado possivelmente pelas discussões de cinema expandido que ocorriam na época. No mesmo ano do texto de Morris, é lançado o volume *Expanded Arts* na revista *Film Culture*, criada pelos irmãos Adolfas e Jonas Mekas. Nesta edição, Georges Maciunas faz um diagrama das artes expandidas, gráfico que foi inspirado no gráfico pedagógico sobre a arte moderna de Alfred Barr, para o MoMA¹³³.

Maciunas foi o fundador e um dos principais membros do grupo Fluxus, movimento internacional de artistas, músicos, cineastas e escritores. O grupo também teve aproximação com o minimalismo desde a sua formação, no início dos anos 1960, por meio de trabalhos musicais, performáticos e audiovisuais. Dentre os pouco mais de quarenta *fluxfilms*, encontramos influências de elementos da vanguarda, como o manifesto dadaísta, a música experimental de John Cage, assim como da poesia concreta. Michael Rush considera *Zen for Film*, de Nam June Paik, como o *fluxfilme* prototípico apresentado em 1962, um exemplo minimalista para os filmes que se seguiram: “O filme não era nada mais do que aproximadamente 1000 pés de película de 16mm, em branco, projetados, sem processamento, sobre a tela, durante 30 minutos.”¹³⁴. Nesse contexto, é válido dizer que, embora as linhas históricas do minimalismo e do cinema expandido pareçam não convergir, elas estão mais próximas do que se imagina.

Na segunda metade da década de 1960, Andy Warhol é uma das influências para os artistas e os cineastas de vanguarda norte-americana, principalmente pela abordagem dos meios de comunicação de massa. *Sleep*, primeiro filme de Warhol, de 1963-64, é um filme de cinco horas e 21 minutos de duração. Realizado em 16mm, silencioso e em p&b, vê-se, ao longo do tempo, o registro do sono de John Giorno, namorado de Warhol na época. Em uma época na qual o cinema comercial fazia uso das mais inovadoras técnicas de som e imagem, nesse filme não há nada que assinala grandes ações dramáticas. Trata-se de um evento ordinário: um homem que dorme. Andrew Uroskie analisa que, na época em que Warhol exibiu o filme em uma grande sala de cinema, em Los Angeles, houve demonstrações de violência e revolta, como se as pessoas tivessem sido enganadas por não terem sido entretidas, imersas em outra realidade. Na época, em carta do gerente

¹³² Originalmente intitulado *Sculpture in the Expanded Field*, foi publicado em 1970, na revista *October*. Na tradução brasileira, publicada no número 1 da revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984, e posteriormente reeditada, adotou-se “campo ampliado”, em vez de “campo expandido”.

¹³³ UROSKIE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2014.

¹³⁴ RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 19.

do cinema Mike Getz a Jonas Mekas, ele afirma que a sessão foi acompanhada por 500 pessoas, sendo que uma pequena multidão ameaçou um motim caso não houvesse o ressarcimento do valor do ingresso. Curiosamente, ele diz, no fim do filme ainda estavam presentes 50 pessoas na plateia¹³⁵.

Warhol, que tinha uma relação controversa com Hollywood, não se afetou e realizou, posteriormente, estratégia parecida em *Empire*, filme que novamente reproduz a longa duração, ao registrar o edifício do Empire State Building por mais de oito horas. Uroskie destaca que não se trata de o filme ser apenas conceitual, mas de ele transformar radicalmente os protocolos de exibição e a relação com o espectador. Ele nota que, para o público solidário, a exibição de *Sleep* tornou-se um evento social, em que se saía da sessão, conversava-se no lobby do cinema e, depois, voltava-se para a sala. Sobre a experiência do público, Warhol diz: “Normalmente, quando você vai ao cinema, você se senta em um mundo fantasioso, mas quando você vê algo que o perturba, você se envolve mais com as pessoas próxima a você.”¹³⁶.

A longa duração fílmica, a falta de narrativa e o modo ou a atitude *sui generis* dos espectadores frente àquelas imagens em movimento são fontes de inspiração frequentes para uma geração de cineastas e artistas experimentais. Diferente dos *fluxfilmes*, que, por vezes, ficavam restritos às exibições privadas nas casas dos artistas, *Sleep* tem um apelo de cultura de massa, também pelo fato de Warhol ser uma figura que apreciava estar sob os holofotes. Os filmes iniciais de Warhol são citados no seminal texto *Structural Film*, como uma das origens do cinema estrutural¹³⁷.

Precursor do experimentalismo da imagem em movimento desde os anos 1950, Peter Kubelka realiza uma série de investigações com os elementos primordiais do cinema, considerando a imagem luminosa, a sua escuridão, o silêncio e o ruído. Ao comentar sobre a sua *performance* audiovisual *Monument Film* e *Arnulf Rainer*, em que ele utiliza projetores analógicos de 16mm e 35mm, Patrícia Moran destaca a fisicalidade da obra no espectador, no qual, ao longo dos seis minutos de duração, os “(...) *flicker* desorganizam o corpo, ao tocá-lo com o som e com a luz. Aqui,

¹³⁵ UROSKIE, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2014, p. 46.

¹³⁶ No original: “Usually, when you go to the movies, you sit in a fantasy world, but when you see something that disturbs you, you get more involved with the people next to you.”. Cf. UROSKIE, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube*, op. cit., p. 48 apud Andy Warhol, interview by Gretchen Berg. In: *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. Ed. Kenneth Goldsmith. Nova Iorque: Carroll & Graf, 2004, p. 92.

¹³⁷ SITNEY, P. Adams. *Film Culture Reader*. Nova Iorque: Praeger, 1970, pp. 329-349. Segundo Theo Costa Duarte, o ensaio de Sitney tem uma série de inconsistências, ao agrupar diferentes práticas no mesmo termo cinema estrutural. Por essa razão, buscamos também evitar, dentro do possível, que as práticas estejam inseridas nesse grande guarda-chuva. Para aprofundamento dessas e de outras questões referentes ao cinema de vanguarda, recomenda-se: DUARTE, Theo Costa. *O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)*. 2017. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

a *performance* é da luz. Mesmo sendo repetição dos mesmos padrões, encontra corpos novos, mais ou menos adaptados ao fluxo intermitente.”¹³⁸.

Dentre as diversas correntes estéticas do período, cinema underground, estrutural, experimental, destaca-se a criação do Anthology Film Archives. Formado em 1970, em Nova Iorque, por Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka e Stan Brakhage, e ainda hoje em atividade, o Anthology Film Archives é um centro de preservação, pesquisa e exibição de filmes experimentais e de vanguarda, no qual há a valorização do filme como arte. A primeira sede/sala de exibição foi o *Invisible Cinema*, projetado por Peter Kubelka e construído por Giorgio Cavaglieri, o qual tinha como proposta apagar qualquer vestígio da arquitetura cinematográfica. Construído em 1970, o lugar era uma grande caixa preta, na qual o assento do espectador era semelhante a uma cabine particular, cobrindo-lhe todo o corpo, sendo que havia divisórias entre os espectadores, de modo a se evitar qualquer distração e interação entre as pessoas. Junto à arquitetura, um código restrito de conduta dos espectadores permitia a entrada apenas no início da projeção. Para Kubelka, o *Cinema Invisível* era o lugar apenas para as imagens, os sons e nada mais, uma perfeita máquina de visualização. Ele diz:

Dei a este conceito de cinema o nome de “Cinema Invisível”, para sublinhar o fato de que um cinema ideal não deve ser sentido, não deve conduzir à sua própria vida; ele praticamente não deveria estar lá. O cinema construído para o Anthology Film Archives era comparativamente pequeno em tamanho, acomodando menos de cem pessoas. O teto, as paredes e os assentos eram todos revestidos de veludo preto; o chão estava coberto com carpete preto. As portas e tudo o mais foram pintados de preto. Em toda a sala, apenas a tela em si não estava completamente preta. Consequentemente, a tela e o filme projetado na tela eram os únicos pontos visuais de referência. Em um cinema, não se deve estar atento ao espaço arquitetônico, para que o filme possa ditar completamente a sensação de espaço. Devido à escuridão da sala, não há nenhum reflexo no fundo da tela¹³⁹.

¹³⁸ Ao falar do Cinusp Paulo Emílio, no campus da Universidade de São Paulo, Patrícia Moran analisa as mudanças históricas da sala do cinema e como ela passa a ser o lugar em que é possível ter uma série de experiências. A apresentação de Kubelka no Cinusp ocorreu em 2014. Cf. MORAN, Patrícia. Cinema dos cinemas: permanência e mudança nos/dos circuitos. In: MENOTTI, Gabriel (Org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EDUFES, 2018, p. 105.

¹³⁹ No original: “I gave this concept of cinema the name “Invisible Cinema” to underline the fact that an ideal cinema should not be at all felt, should not lead its own life; it should practically not be there. The cinema as built for Anthology Film Archives was comparatively small in size, seating less than one hundred people. Ceiling, walls, seats were all covered with black velvet; the floor was covered with black carpeting. Doors and everything else were painted black. In the whole room, only the screen itself was not completely black. Consequently, the screen and the film projected on the screen were the only visual points of reference. In a cinema, one shouldn’t be aware of the architectural space, so that the film can completely dictate the sensation of space. Due to the blackness of the room, there is no back reflection whatsoever on the screen”. Cf. SITNEY, Sky. The Search for the Invisible Cinema. *Grey Room*, n. 19, 2005, p. 103.

Como espaço inicial do Anthology Film Archive, o cinema projetado por Kubelka funcionou até 1974, quando, por problemas financeiros, mudou para outra sede. Relatos recuperados por Sky Sitney notam que os assentos não funcionavam bem para todos os corpos, seja pela altura ou pela extensão da perna de cada pessoa. Havia também problemas com o ar-condicionado, que não permitia que o ar circulasse, já que, isolados em células, cada espectador formava uma massa de calor que não se dissipava. Além dos aspectos físicos da sala de cinema, Stanley Eichelbaum afirma, em conversa com Jonas Mekas, que todos os filmes eram exibidos no seu formato original, sem legendas, para não se alterar a forma e o ritmo do filme, de modo a se respeitar o cineasta como artista. Dada a austeridade da estrutura do espaço, os integrantes do Anthology Film Archive não estavam interessados no público, mas no filme como arte¹⁴⁰.

20- Fig. 21 – Andy Warhol, no *Invisible Cinema*, do Anthology Film Archive.



Fonte: *Between the black box and the white cube*¹⁴¹.

¹⁴⁰ SITNEY, Sky. *The Search for the Invisible Cinema*. *Grey Room*, n. 19, 2005.

¹⁴¹ UROSKIE, Andrew V. *Between the black box and the white cube*, op. cit.

Em um dos poucos registros do *Invisible Cinema*, Andy Warhol está sentado em uma sessão do Anthology Film Archive. A sala de cinema tinha protocolos herméticos para que a fruição do espectador se assemelhasse o máximo possível às indicações do cineasta, evitando-se toda e qualquer distração corporal do espectador. Se compararmos a exibição de *Sleep*, de Warhol, que permitia a movimentação das pessoas, as quais entravam e saíam da sala de cinema, bem como interagiam com outras pessoas, notamos que os modelos são similares, quando se considera outros agentes e formas distintas de se exibir a imagem em movimento, não associadas ao modo convencional de entretenimento. Em ambos os lugares de exibição, considera-se a estrutura espacial da sala de cinema como o lugar de fruição temporal.

A sala de cinema é o lugar de opiniões controversas, que podem suscitar um ou outro tipo de comportamento. Nos escritos de artistas do período, *A Cinematic Utopia*, de Robert Smithson, fala da experiência de um espectador imobilizado, que se deixa “derreter” na cadeira, de onde ele não distingue mais se o filme é bom ou ruim, apenas engole esse grande borrão de imagens composto de luz e sombras¹⁴². Mais do que ser um texto crítico a uma atitude passiva do espectador, Claire Bishop nos lembra que as palavras do artista podem ser lidas como um estudo sobre a entropia, grandeza física relacionada à energia dos corpos que tanto fascinou Smithson. Para ele, o cinema é o lugar onde o corpo repousa e se deixa envolver por um mundo de imagens em movimento até a indistinção, onde as barreiras entre percepção individual e o que é visto na tela são dissolvidas por um momento. O cinema é o lugar no qual o corpo descansa, com as pernas em repouso, cujas regras de funcionamento são bem definidas.

Em 1975, Roland Barthes escreve um texto para falar desse sentimento de imersão do cinema, e do ritual próprio que o envolve, desde o momento em que se tem acesso à grande sala com fileiras de poltronas confortáveis até a saída. Ele diz que, após o período de imersão, saímos da sala, por vezes reflexivos e, quem sabe, em busca de um café para melhor digerirmos as imagens. O corpo vai aos poucos retomando a consciência, pois ele se encontra como um gato adormecido, um pouco desarticulado, descreve Barthes. Ao narrar o estado letárgico de um espectador que sai do cinema, ele descreve a fascinação pela escuridão e a sua proximidade com a hipnose, que nos torna facilmente atraídos pelas imagens e sons cinematográficos, nos deixando grudados àquela forma de representação.

Para ele, essa *situação cinema*, que nos traga para dentro da tela, fazendo-nos perder qualquer elo com o mundo real, precisa ser vista com cuidado. Para sair dessa hipnose, ele diz, deveríamos

¹⁴² Cf. SMITHSON, Robert. *A Cinematic Utopia*. *Artforum*, Nova York, v. 26, set. 1971, pp. 53-55.

ter dois corpos, um que olha narcisisticamente a tela e nela se perde, e um corpo perverso que percebe o entorno, a entrada, a saída, a massa de outros corpos que também estão na sala de cinema. Mais que um posicionamento crítico do espectador, um distanciamento amoroso seria o ideal¹⁴³.

Ao falar sobre aquilo que é externo ao conteúdo fílmico, o ensaio de Barthes chama a atenção ao dar ênfase a outros aspectos, como o inebriamento dos sentidos após a imersão fílmica. Ele igualmente destaca a distinção entre um corpo que mergulha na narrativa fílmica clássica e outro que está atento ao seu redor. Afetivamente distante, o corpo, segundo ele, tem em sua percepção os aspectos arquitetônicos da sala, elementos que o posicionam no tempo presente.

Escrito no meio da década de 1970, o texto barthesiano foi produzido em um momento em que há grande profusão de correntes teóricas cinematográficas influenciadas pela psicanálise e pelo marxismo. A teoria do dispositivo, que foi amplamente analisada por Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, entre outros, aparece inicialmente nos estudos fílmicos com autores como Christian Metz, Jean-Louis Baudry e Thierry Kuntzel, os quais dão ênfase aos estados oníricos e ilusionistas do espectador no cinema.

A reflexão sobre o dispositivo-cinema – e tudo aquilo que está no universo cinematográfico e envolve o espectador, do instante em que ele decide assistir a um filme até os pós-créditos – busca analisar criticamente as funções técnicas e sociais que estão por trás do meio, tipicamente conhecido com sua configuração de massa. Ao se referir ao discurso cinematográfico conforme o aborda Ismail Xavier, Arlindo Machado afirma que “quando o ‘dispositivo’ é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de transparência. Quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de opacidade.”¹⁴⁴. Grosso modo, a visualização dos dispositivos por meio da opacidade e da transparência traz a essência do cinema como lugar construído para ser frequentada por multidões que buscam entretenimento.

Ao longo das décadas, a teoria fílmica sistematizou as formas de exibição do dispositivo. Contudo, como todo meio que, num determinado momento, se volta para si, na arte contemporânea o conceito de cubo branco também passa a ser questionado como dispositivo museográfico. O momento, propício para a crítica e para a reflexão sobre as formas de exibição e as suas conseqüentes estruturas de poder, é um dos momentos-chaves que marcam também a entrada das imagens em movimento nos espaços institucionais. Nesse sentido, a definição de

¹⁴³ BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. In: *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 1975, pp. 104-107. Disponível em : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353>. Acesso em : 5 ago. 2020.

¹⁴⁴ MACHADO, Arlindo. Prefácio. In: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 6.

dispositivo, vinculada ao aspecto teatral-cenográfico de Anne-Marie Duguet, parece propício para o diálogo entre o dispositivo-cinema e o cubo branco do museu:

A noção de dispositivo é central a esse respeito. Ao mesmo tempo máquina e maquinação (no sentido da *méchanè* grega), todo dispositivo visa a produção de efeitos específicos. De início, esse “agenciamento dos efeitos de um mecanismo” é um sistema gerador que, a cada vez, estrutura a experiência sensível de maneira específica. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciativas ou figurativas, e implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção. Apesar de o dispositivo pertencer necessariamente à ordem da cenografia, não é por essa razão apenas o resultado das instalações. Nos filmes, atualizam-se também certas regulagens do olhar ou modos particulares de implicação do espectador¹⁴⁵.

O conceito de cubo branco, *white cube*, como são chamados os espaços expositivos onde se busca uma neutralidade do espaço em relação a qualquer interferência externa, foi referenciado amplamente desde a sua criação por Brian O’Doherty, em 1976¹⁴⁶. Embora atualmente o termo cubo branco seja algumas vezes associado a aspectos expográficos em que as paredes do espaço expositivo são pintadas de cores claras, é importante destacar que o conceito, em sua gênese, problematiza um modo de exposição associado aos valores da galeria modernista do século XX. Para O’Doherty, o cubo branco isola a obra de arte em tempo e espaço próprios, tornando-a, assim, peça atemporal e sacralizada. Nesse templo que é o espaço expositivo, diz ele, evita-se qualquer aspecto externo mundano, como a presença da arquitetura e do corpo do espectador.

Nesse sentido, é possível perceber, nas formas de revisão dos modos de exibição, principalmente o que jaz por trás dos dispositivos, seja nas esferas cinematográfica ou artística. O espectador das exposições é um dos agentes que ganha maior significado, principalmente no final dos anos 1990, seja por questões estéticas, técnicas ou econômicas.

Uma anedota de Anthony McCall ilustra bem a questão das mudanças no que diz respeito à exibição de obras de imagem em movimento no contexto expositivo ao longo das décadas. No início dos anos 1970, McCall, como cineasta experimental integrante da London Film-Makers’ Co-Op¹⁴⁷, apresenta seus “filmes de luz sólida”¹⁴⁸, como *Line Describing a Cone*, em espaços como

¹⁴⁵ DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcineemas* [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017, p. 52.

¹⁴⁶ Inicialmente publicado em formato de ensaios na revista *Artforum*, entre as décadas de 1970 e 1980, os quatro textos estão compilados no livro: O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁴⁷ Cooperativa fundada em 1966, que compartilhava de conceitos da contracultura londrina. Dela participaram cineastas experimentais como Annabel Nicolson, Lis Rhodes, Malcolm Le Grice, Peter Gidal, Carolee Schneemann, Gill Eatherley, Roger Hammond, Mike Dunford, entre outros.

¹⁴⁸ Como mencionado por Hal Foster, os filmes de luz sólida de McCall são um convite à reflexão, tanto a respeito da arquitetura do lugar como do espaço e do corpo do espectador. Para um maior aprofundamento no trabalho do artista, recomenda-se a leitura de *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

armazéns e galpões fabris. O ambiente empoeirado e a fumaça do cigarro dos espectadores tornavam o ambiente propício à visibilidade luminosa do projetor, dando densidade ao espaço. Como o título diz, o trabalho trata de uma linha que desenha vagarosamente a borda de um círculo, e o fecho de luz que irradia do projetor forma um cone. Quando o círculo está completo, vê-se tanto o desenho como o espaço de luz entre o projetor e a superfície, o qual o espectador percorre e sente como se a luminosidade fosse sólida.

McCall conta que, em 1977, quando exibiu a projeção em um grande espaço expositivo na Suécia, percebeu que a obra não acontecia tridimensionalmente. Isso porque o ambiente limpo e asséptico do lugar não permitia que a projeção criasse matéria densa o suficiente para que ocorresse a obra. Ao visualizar, durante os primeiros minutos, que nada acontecia, o artista correu até a tabacaria e trouxe consigo três cigarros acesos, o que não resolveu o problema, pois o segurança estava logo atrás e não permitiu a fumaça no ambiente expositivo¹⁴⁹. No início dos anos 2000, com a recuperação de cineastas experimentais por curadores interessados na imagem em movimento e no avanço da tecnologia digital, McCall pôde exibir seus filmes de luz sólida no museu, por meio de vídeo e máquinas de neblina, que criavam a instalação de modo similar ao seu contexto original de criação. Como um cineasta-artista que acompanha as transformações tecnológicas, vemos também as profundas mudanças institucionais que ocorrem ao longo do tempo.

3.2 O DISPOSITIVO-CINEMA EM CONFLITO

Nos estudos fílmicos, se abordarmos as transformações do cinema, são oito as “mortes” que foram esquematizadas de modo ensaístico por André Gaudreault e Philippe Marion. De acordo com os autores, o primeiro obituário vem da anunciação precoce do pai dos irmãos Lumière, inventores do cinematógrafo: “O cinema é uma invenção sem futuro”, ele teria dito em tom de condenação, antes mesmo de o cinema nascer. A segunda, que ocorre entre os anos de 1907 e 1908, é parte de uma série de mudanças nas práticas até então recorrentes, como o fim do cinema ambulante e a entrada do sistema de locação, que faz com que o modelo se distancie do “cinema de origem”. A terceira morte vem em 1910, com o surgimento do cinema como ele é conhecido hoje, em sua estrutura narrativa, e com o fim do cinematógrafo. A morte número quatro, uma das mais conhecidas pelo público por filmes como *O Artista*¹⁵⁰, por exemplo, relata o fim do cinema “mudo”, com o advento do falado no final dos anos de 1920. A quinta morte se dá com a chegada

¹⁴⁹ GODFREY, Mark. Anthony McCall's Line Describing a Cone. Tatepapers. 2012. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7350>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

¹⁵⁰ Ganhador do Oscar em 2012, o filme dirigido por Michel Hazanavicius foi considerado um tributo nostálgico aos filmes silenciosos da década de 1920.

massiva da televisão, e a sexta morte com a generalização do gravador de vídeo. A morte número sete se dá com o controle remoto da televisão. Por fim, os autores encerram a reflexão com o falecimento mais recente: o surgimento do digital, período em que eles se detêm com mais atenção no livro¹⁵¹.

Ao longo de sua existência, o cinema já morreu e ressuscitou inúmeras vezes, aparentemente segundo a fórmula: “se há morte, há ressurreição”. O vídeo, que faz referência da quinta até a oitava mortes do cinema, em seu suporte analógico ou digital, tem um lugar de destaque como uma mídia que toma conta principalmente do mercado das imagens em movimento. Na década de 1980, a passagem do formato filmico para o videográfico é vista com preocupação, e Wim Wenders, no documentário *Quarto 666* (1982), tenta dar corpo e voz ao temor que se instaura com a iminência do fim do cinema. Por meio de entrevistas, cineastas como Jean-Luc Godard, Werner Herzog e Steven Spielberg respondem à pergunta: “O cinema é uma linguagem a ponto de se perder, uma arte em vias de morrer?”.

Cada um dos cineastas tem uma resposta própria de como enxerga o período, e comenta a mudança na tecnologia, o fechamento das salas de cinema, a fuga do capital financeiro da produção dos filmes e a predominância da televisão no entretenimento. No documentário de Wenders, relativamente simples, pois foi gravado durante o Festival de Cinema de Cannes, a música fatalista e a televisão ligada ao fundo, atrás dos entrevistados, sugerem temor pelo futuro da sétima arte.

Dentre as reflexões que o filme levanta, destaca-se o seu papel como um modo particularmente novo de entretenimento, relacionado à forma como parte da população consome as imagens em movimento. O formato VHS (*Video Home System*), popularizado nos anos 1980, traz uma mudança principalmente nos modos de visualização dos filmes. Diferente da televisão, que tem sua programação pré-determinada, alugar uma fita de vídeo permitia que um filme fosse assistido no horário mais conveniente, e reproduzido quantas vezes fosse necessário. A temporalidade, manuseada pelo controle remoto, morte número sete, segundo Gaudreault e Marion, permite que a imagem seja congelada, avançada ou retardada, trazendo outra percepção fílmica, distinta do fluxo contínuo do cinema.

O regime doméstico da imagem em movimento, proporcionado pelo vídeo, acolhe um tipo de infiltração pessoal nas grandes formas de representação do cinema, que até então era mais difícil, se compararmos com o suporte fílmico. Não à toa, artistas da década de 1990, que crescem com o modelo do VHS, vão se apropriar de filmes bem consolidados, como Douglas Gordon. Um exemplo não tão conhecido é o artista Tuan Andrew Nguyen, que, incomodado pela forma de

¹⁵¹ GAUDREULT, André; MARION, Philippe. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas: Editora Papirus, 2016.

representação das mulheres vietnamitas no filme *Entre o Céu e a Terra* (Heaven and Earth, 1993), de Oliver Stone, altera a legenda do filme, incluindo significado distinto para o filme de Hollywood.

O artista diz que, na época em que ainda era estudante, alugava algumas fitas do filme nas videolocadoras e alterava a fala bélica/sexual dos soldados norte-americanos, adicionando outras informações na legenda. Ao realizar o mesmo procedimento com outras fitas do mesmo título, circula sua versão editada nas locadoras, apropriando-se de um meio de distribuição próprio da época, hoje praticamente extinto¹⁵². Embora essa seja uma intervenção mais simbólica do que propriamente efetiva nos regimes de distribuição oficial, ela ilustra o desejo de mudança nos regimes de produção de imagem.

Quando falamos da migração das imagens em movimento para espaços de arte contemporânea, a partir dos anos 1990, a questão econômica é um dos principais alicerces. Para Thomas Elsaesser, a migração das imagens neste período precisa ser vista com desconfiança:

Até então, todos esses museus tinham se recusado a dar ao cinema um espaço de arte apropriado ou tinham concedido a ele apenas uma sala de projeção no piso inferior ou no subsolo. A pergunta resultante era se, naquele momento, o mundo da arte estava celebrando o cinema para enterrá-lo (...), ou o celebrava a título de uma oferta de aquisição de controle hostil amigável? Será que o cinema, em sua agonia, estava pronto para um *upgrade* cultural, com o compromisso de que os museus, sobretudo os de arte contemporânea, adquirissem como ativos futuros o apelo do grande público pelo cinema e a extraordinária memória cultural representada por sua história de cem anos?¹⁵³.

Na colocação de Elsaesser, algo chama a atenção: é como se o meio artístico fosse, até então, contrário à ideia do cinema, sendo que, na maior parte das vezes, ocorreu de o cinema ser um produto cultural distinto, exibido no formato de mostra em seu próprio dispositivo¹⁵⁴. O problema parece surgir justamente quando os lugares, antes bem delimitados, passam a se sobrepor, gerando um abalo sísmico nas estruturas.

O cinema passa por diferentes conjunturas histórico-sociais, e a questão econômica é abordada por autores como Erika Balsom e Volker Pantenburg, que entendem que o aspecto financeiro é uma das vias de acesso para a compreensão da confluência entre o cinema e a arte contemporânea, a partir da década de 1990. Pantenburg sugere uma sistematização de três formas de intersecção entre cinema e arte. A primeira faz parte de uma “teoria da emancipação do cinema”,

¹⁵² QAGOMA. APT5/“White Box, Black Box: Film in the Art Museum” panel discussion, 21 set. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zkt42YUsNrY&list=Wl&index=8&t=2336s>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

¹⁵³ ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 43.

¹⁵⁴ Quando consideramos a Bienal de São Paulo, os ciclos de cinema que eram parte da programação paralela realizavam-se, desde a década de 1950, em parceria com a FilMOTECA/CINEMATECA.

na qual é disseminada a ideia do museu como um local de liberdade em relação ao dispositivo-cinema. Esse modelo opera com a dicotomia que estabelece ilusão e passividade para o cinema *versus* quebra de ilusão e atividade para o museu, perpetuando a oposição entre cinema e arte contemporânea.

Já a segunda forma corresponde ao modelo da “teoria da fusão”, que incorpora o cinema à história da arte, tendo como exemplo as exposições no Pompidou, tal como *Le Mouvement des images*, de 2006, em que muitas das obras audiovisuais passam a ter um desdobramento a partir da curadoria. Realizado a partir de uma nova organização de obras já existentes, muitas já conhecidas do público, “esse modelo tem algumas vantagens, diante do pano de fundo de um termo mais geral e diante da união de diversas disciplinas dos Estudos Culturais”¹⁵⁵. E, enfim, à última forma de intersecção Pantenburg denomina “teoria da canibalização”, que parte da ideia de que as relações culturais não são feitas com fins pedagógicos ou pontos em comum, havendo disputa por recursos financeiros e fama. Nesse aspecto, a figura do curador tem grande importância na circulação entre os eventos.

Embora, como dito pelo autor, as relações não possam ser resumidas a um ou outro modelo simplificado, essas três formas ajudam a entender que o aspecto econômico é parte integrante do debate entre os dois dispositivos. Um caso conhecido e bem-sucedido no trânsito entre as áreas é o do cineasta Harun Farocki, que passa da direção de documentários às instalações nos museus.

No início dos anos 1990, diz Pantenburg, os atrativos financeiros da arte contemporânea eram grandes e aglutinavam outras áreas, inclusive as que se destinavam às investigações das ciências sociais. É nessa área que Farocki continua os seus trabalhos audiovisuais, assim se posicionando: “Perguntam-me com frequência por que ‘abandono’ o cinema para adentrar o espaço da arte, e minha resposta só pode ser a de que não tenho outra escolha”¹⁵⁶. No caso de Farocki, não se trata de uma simples transposição entre os meios, pois, quando ele passa a exibir suas obras no espaço expositivo, toda a sua experiência anterior no cinema e na televisão é absorvida em sua prática.

A instalação *A saída dos operários da fábrica em 11 décadas*, exibida pela primeira vez em 1995¹⁵⁷, é uma obra na qual ele articula a espacialização das imagens em movimento e investiga as relações de trabalho ao longo do tempo. Produzida com material de arquivo, no primeiro televisor vê-se *La sortie des usines Lumière* (1895), uma das primeiras imagens do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

¹⁵⁵ Cf. PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente da arte – instalações de Harun Farocki. In: MOURÃO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (Orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p. 169.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 162.

¹⁵⁷ Interessante observar que, na primeira versão da instalação, havia comentários de Farocki – a voz *off*, prática comum no campo do documentário, suprimida posteriormente na versão atualizada, de 2000, como dito por Pantenburg.

Seguindo o percurso, outros televisores mostram cenas equivalentes de outros filmes/vídeos, como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *O deserto vermelho*, (1964) de Antonioni, apresentando-se, por fim, *Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier. *A saída* de Farocki faz lembrar da autorreferência da linguagem cinematográfica, um tributo comum que os cineastas realizam aos mestres do passado.

Colabora o fato de as cenas dos filmes serem de curta duração e o espectador caminhar ao longo do corredor luminoso de televisores. O percurso de observação da esquerda para a direita, tal como na escrita ocidental, forma um conjunto de imagens cronológicas das relações de trabalho representadas ao longo das décadas. Segundo Pantenburg, a obra sugere uma sala de edição, um arquivo aberto, em que o visitante pode pensar o seu próprio trajeto¹⁵⁸.

A lógica do percurso do espectador fica mais evidente nos trabalhos posteriores de Farocki, nos quais as imagens em movimento vão ganhando cada vez mais espacialidade. As formas de representação do trabalho na sociedade capitalista também estão presentes na videoinstalação *Plano sequência sobre trabalho*, de 2011-2014. O trabalho reúne gravações de vídeos de curta duração, captadas pelos participantes dos *workshops* que Farocki e Antje Ehman realizaram em diferentes lugares do mundo.

Projetados em telas suspensas no espaço expositivo, caminhar entre os vários vídeos era acompanhar um pouco das diferentes realidades dos trabalhadores. Ao se deter em uma imagem, era comum o espectador observar, pelo canto do olhar, outra tela, que representava um lugar completamente diferente. Devido à forma como as telas estavam dispostas no espaço expositivo, era possível assistir a dois ou mais vídeos ao mesmo tempo.

Em análise sobre a instalação, Giselle Beiguelman nota que, em vez de se chamar “plano sequência”, a obra coordenada por Farocki e Ehman poderia fazer referência ao *single shot*, um fenômeno das câmeras digitais portáteis que permitiu aos participantes do *workshop* registrar as relações de trabalho em imagens. A sala, para ela, funciona como um processo de edição do olhar; o percurso do espectador possibilita uma narrativa particular que favorece diferentes combinações, já que cada vídeo tem a duração de aproximadamente dois minutos¹⁵⁹.

21- Fig. 22 – *Plano sequência sobre trabalho*, 2011-2014. Exposição Harun Farocki: Quem é responsável? – IMS Paulista.

¹⁵⁸ PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente da arte – instalações de Harun Farocki, op. cit., p. 174.

¹⁵⁹ A exposição *Harun Farocki: quem é responsável?*, com curadoria de Antje Ehmann e de Heloisa Espada, foi exibida de 17 de setembro de 2019 a 5 de janeiro de 2020, no Instituto Moreira Salles, em São Paulo. Como parte da programação, Giselle Beiguelman foi convidada a dar uma palestra sobre o trabalho de Farocki, a qual ocorreu em 30 de outubro de 2019.



Fonte: Arquivo pessoal.

A forma de intercâmbio entre o cinema e a arte contemporânea, como já mencionado anteriormente a partir do questionamento de Elsaesser, é tratada por Erika Balsom, que discorre sobre a via de mão dupla e sobre o interesse econômico entre as duas instituições. Grosso modo, ela argumenta que o cinema, depois de tantas crises tecnológicas com a entrada do vídeo e o esvaziamento das salas de exibição, precisava se reinventar. Deslocar seu sentido, associado à cultura de massa, para algo mais “seleto”, como a arte contemporânea, poderia ser promissor para a sua sobrevivência.

Já para a arte contemporânea, os novos museus, criados por arquitetos célebres, o crescimento de novas bienais no mundo e a apresentação de uma linguagem mais familiar para o público, como a memória cultural do cinema, poderiam aumentar a bilheteria das exposições¹⁶⁰. Com um pensamento próximo ao modelo “canibalizador” de Pantenburg, Balsom traz à luz uma discussão em sintonia com o modelo neoliberal da cultura.

¹⁶⁰ Cf. BALSOM, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2013.

Segundo ela, um dos primeiros cineastas a ter o seu papel transposto para os museus, ainda nos anos 1990, foi Alfred Hitchcock¹⁶¹. Nas exposições, a cenografia, documentos como os roteiros, além dos objetos que estiveram presentes nos filmes, convidam os espectadores a visitar a atmosfera cinematográfica, além de sugerirem algo a mais – as conexões entre o cineasta e a história da arte. Hitchcock, como um cineasta conhecido pela maior parte do público, traz bilheteria para o museu, enquanto o cinema passa a ter uma existência tal qual a de um mausoléu, atemporal na majestosidade do cubo branco.

Tanto o modo de Pantenburg quanto a via de mão dupla econômica de Balsom abordam o sentido financeiro que o cinema atrela à arte contemporânea. Se para alguns artistas, como Farocki, é uma opção viável para continuar a produzir, para as instituições passa a ser um lugar de disputa. Além dos aspectos econômicos, a migração do cinema para a arte contemporânea é uma das consequências da era digital, que pode ser considerada uma das últimas transformações de impacto no cinema.

Além disso, paralelamente à crise do dispositivo cinema e à sua reinvenção no espaço expositivo, há a valorização do vídeo digital. Balsom analisa que, no mercado de arte, ele passa a ser mais considerado a partir dos anos 1990, e são quatro os fatores que permitem a sua viabilidade, inclusive como item colecionável. O primeiro aspecto é econômico e diz respeito ao pouco risco financeiro de o vídeo ser incorporado e exibido nas galerias. O segundo diz respeito à consolidação do vídeo na história da arte, pois, desde as experiências pioneiras dos anos 1970, ele finalmente acumula um tipo de historicidade estética. O terceiro relaciona-se à questão da originalidade, e emerge com o nascimento da internet e da digitalização, que permitem o aumento da qualidade do vídeo, os diferentes formatos técnicos, além da queda do preço dos equipamentos. Segundo a autora, esse ponto em que os valores são colocados em xeque se compara à crise da reproduzibilidade, no final do século 19. A videoprojeção acaba por afirmar o seu lugar, ao preencher, a um custo relativamente baixo, a monumentalidade dos espaços das galerias de arte e dos grandes museus que surgem no período. Diferente do monitor alocado no canto da sala, a videoprojeção se consolida nas instituições e nas exposições de grande formato¹⁶².

Nesse sentido, os fatores econômicos, estéticos e técnicos favorecem a proliferação do vídeo, em seu formato de exibição com projetores no espaço expositivo. Exposto muitas vezes em

¹⁶¹ A autora lista as seguintes exposições em que o cineasta foi o assunto principal: *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945* (Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1996); *Spellbound* (Hayward Gallery, 1996); *Notorious: Hitchcock and Contemporary Art* (Museum of Modern Art, Oxford, 1999); *Hitchcock et l'art: Coïncidences fatales* (Montreal/Paris, 2000/2001). Vale mencionar que, em São Paulo, a exposição *Hitchcock – bastidores do suspense* foi exibida em 2018, no Museu de Imagem e Som (MIS), com a mesma premissa.

¹⁶² LOOP Barcelona. Editioning the Moving Image: Old Problems and New Possibilities – by Erika Balsom, 18 set. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g0VyIwIIVpY&t=1367s>>. Acesso em: 10 out. 2020.

uma sala escura, pintada de preto, torna-se inevitável a associação das videoprojeções com o cinema. Segundo Liz Kotz, o vídeo, antes exibido no mal desenhado monitor de televisão, associado à mídia televisiva, ao mobiliário doméstico e à videoarte dos anos 1970, se “liberta” e passa a ser exibido nas projeções luminosas. Para ela, a videoprojeção nos espaços expositivos se inspira nas décadas de teoria do cinema, inclusive em sua associação com o espaço ilusório:

Projeção – do latim *projectionem* (de *pro+jacere*), que significa “jogar para a frente, extensão, projeção” – indica distensão, deslocamento, transferência. Essencialmente, projeção é uma forma de geometria modelada nas propriedades dos raios de luz: permite-nos desenvolver, de um ponto fixo, grande quantidade de correspondências regulares entre dois planos ou entre um plano de figura bidimensional e o espaço tridimensional. Como tal, a geometria projetiva é um meio de racionalizar a visão e o espaço, dando base para a tradução perspectiva, cartografia e arquitetura. Mas o conceito de projeção pode implicar relações tanto no espaço como no tempo, e o termo carrega antigas ressonâncias figurais de mudança e transmutação, bem como de planejamento. Por sua natureza, a projeção carrega capacidades inerentes de distorção e ilusão, bem como uma correspondência racional – por extensão, o conceito psicanalítico implica uma confusão entre interno e externo, entre vida psíquica interior e realidade exterior¹⁶³.

No ensaio, Kotz cita trabalhos de Tony Oursler, Stan Douglas, Diana Thater, entre outros, mas, por meio de uma lógica cinematográfica. Observa-se que, para muitos críticos, mesmo quando o vídeo ensaia sua relação com o espaço, ele encontra o cinema como maior referencial, lugar que tem predominância no imaginário do audiovisual. Momento importante no processo de compreensão da entrada da imagem em movimento no ambiente expositivo, ressaltamos a cautela que então se observava, principalmente quanto às instalações de imagem em movimento. Atualmente, como analisado por Danilo Baraúna, busca-se uma compreensão das obras que não esteja apoiada em um modelo de cinema ou em uma lógica da imagem do vídeo como estado intermediário que vá reforçar o cânone cinematográfico¹⁶⁴.

Dentre a infinidade de autores que se debruçaram sobre o tema, destacamos alguns nomes que iniciaram a discussão e posteriormente a sua atualização. Na ala dos estudos fílmicos, teóricos como Jacques Aumont, Raymond Bellour e Fernão Pessoa Ramos voltaram-se à necessidade de afirmação da especificidade própria do cinema. Isto é, o filme deve ser visto em tela grande, com o espectador sentado no escuro, imerso por um tempo predeterminado. Para eles, o conceito de

¹⁶³ KOTZ, Liz. Videoprojeção: O espaço entre telas. In: MACIEL, Katia (Org.) *Cinema SIM*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 50.

¹⁶⁴ BARAÚNA, Danilo Nazareno Azevedo. *Modos de espacialização do vídeo na arte contemporânea*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

cinema foi tão dilatado que é necessário diferenciar aquilo que é de sua natureza e o que é da natureza de outras mídias.

Bellour foi um dos primeiros autores a analisar a intermedialidade entre a fotografia, o cinema e o vídeo. Junto a Catherine van Assche e a Catherine David, foi um dos curadores da exposição *Passages de l'Image*, de 1990, no Centre Georges Pompidou, pioneira em abordar o caráter híbrido da imagem e como os artistas trabalhavam com as mídias. No mesmo ano da exposição, ele publica *Entre-imagens*, livro que reflete sobre a situação do vídeo no período, como uma mídia que integra a pintura, a fotografia e o cinema¹⁶⁵.

A partir dos anos 2000, Bellour vê com ressalvas a homogeneização do conceito de cinema nos espaços expositivos, afirmando que o cinema tem a sua própria linguagem. As instalações de imagem em movimento, exibidas em eventos como a Documenta, de 1997 e a Biennale di Venezia, de 1999 e 2001, são, segundo ele, um *outro cinema*. No contexto brasileiro, vale destacar que há um hiato entre a tradução das obras do autor, e muitas discussões acabam não sendo acompanhadas por saírem do contexto francófono ou anglo-saxônico.

Em *A querela dos dispositivos*, artigo originalmente publicado em 2001, na revista *Artpress*, o autor lamenta o que o cinema se tornou: “passagens e incertezas na fronteira entre o que ainda se chama cinema e as mil e uma maneiras de mostrar imagens animadas no contexto, doravante vago e mal nomeado, das artes plásticas ou artes visuais”¹⁶⁶. Posteriormente, Bellour se retrata e desenvolve melhor sua reflexão, em publicação de título homônimo. Neste sentido, vale ressaltar uma recente publicação, de 2018, de Hilary Radner e Alistair Fox, que joga luz sobre a complexidade de se observar, hoje, reflexos dos debates provocados por Bellour, que presenciou as mudanças desde o final do século XX.

Os autores não têm a pretensão de realizar um resumo de suas principais teorias, mas sim de mostrar um percurso desde a perspectiva de alguém que se iniciou pela crítica cinematográfica e passou por diferentes discussões da imagem. Segundo Radner e Fox, dentre as dificuldades de se pensar o legado de Bellour, há naturalmente a barreira linguística do francês para o inglês, língua dos autores, e que torna maior o desinteresse para o público anglo-americano. Além disso, para muitos críticos, Bellour é considerado demasiado empírico, ou alguém que também não se atualizou diante das novas discussões como, por exemplo, os estudos de gênero. Dentre os vários

¹⁶⁵ BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*: Foto, cinema, vídeo. Campinas: Editora Papirus, 1997.

¹⁶⁶ BELLOUR, Raymond. *A querela dos dispositivos*. *Revista Poésis*, Dossiê Cinema de Artista, v. 9, n. 12, p. 15, 2008. O autor utiliza este título emprestado para o livro homônimo *Les querelles des dispositifs*: cinéma, installations, exposition (2012), que se trata de um texto distinto.

impedimentos citados, o que é mais evidente para os autores é a relação nostálgica de Bellour com o cinema, como uma forma artística que remete ao passado, imutável¹⁶⁷.

Assim como Bellour, tendo o cinema como maior âncora, Fernão Pessoa Ramos argumenta que a arte cinematográfica é composta principalmente por *mise-en-scène*, montagem/decupagem e duração. Para ele, quando o filme sai do dispositivo-cinema, torna-se outra coisa, razão pela qual o cinema pendurado, exibido nas galerias e nos museus, não é cinema. A única vantagem desse “cinema” exposto, segundo Ramos, é a possibilidade de uso de fones de ouvido, criando um isolamento sonoro e uma maior imersão para o espectador¹⁶⁸. Desse modo, tanto Bellour como Ramos são defensores do dispositivo-cinema, forma tradicional de exibição e recepção que, como vemos nas salas e *multiplex* dos *shopping centers*, ainda persiste.

Outro ponto de vista considera que as instalações de imagem em movimento podem ser consideradas, sim, um tipo de cinema. Diante da proliferação de telas no ambiente expositivo, Jean-Christophe Royoux cria o termo *cinema de exposição*, amplamente utilizado a partir dos anos 2000. Em ensaio para a revista *Artpress*, ele reflete sobre a duração e a imobilidade da imagem, dando destaque para o espectador:

Desde o início, portanto, a questão particularmente insistente da relação entre arte contemporânea e cinema foi mal colocada. O que está em jogo não é entender até que ponto as imagens na arte contemporânea são animadas, mesmo que sejam imagens filmadas, mas, ao contrário, o que significa a reversão do móvel para o imóvel, e como ele se manifesta; é a passagem do cinema à exposição que deve ser questionada e, portanto, a reconstrução, de múltiplas maneiras, de uma experiência indissociável da construção de um lugar para o espectador¹⁶⁹.

No artigo, obras em que a duração fílmica se transforma espacialmente, e nas quais se estabelece uma relação entre a mobilidade e a imobilidade, são as fundações do cinema de exposição. Royoux cita como exemplo trabalhos de Douglas Gordon, Jeroen de Rijke, Willem de Rooij, Dominique Gonzalez-Foerster, James Coleman, entre outros artistas. No texto, publicado em um momento em que já se confronta a última morte do cinema, segundo a acepção de

¹⁶⁷ RADNER, Hilary; FOX, Alistair. Raymond Bellour: *Cinema and the Moving Image*: With Selections from an Interview with Raymond Bellour. Edinburg: Edinburg University Press, Year, 2018.

¹⁶⁸ Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia*, São Paulo, n. 32, ago. 2016, pp. 38-51.

¹⁶⁹ No original: “Aussi, d’emblée, la question particulièrement insistante des relations entre art contemporain et cinéma fut mal posée. Ce qui est en jeu, c’est non pas de comprendre combien dans l’art contemporain les images s’animent, quand bien même il s’agirait d’images filmées, mais au contraire ce que signifie et comment se manifeste la réversion du mobile dans l’immobile; c’est le passage du cinéma à l’exposition qu’il faut interroger, et par là-même la reconstruction de multiples manières, d’une expérience indissociable de la construction d’un lieu du spectateur.”. Cf. ROYUX, Jean-Christophe. *Cinéma d’exposition: l’espacement de la durée/Cinema as Exhibition, Duration as Space*. *Artpress*, Paris, n. 262, nov. 2000, p. 38.

Gaudreault e Marion, são observados aspectos que serão amplamente discutidos nas instalações de imagem em movimento: mobilidade, duração e a figura central do espectador que vaga pelo espaço expositivo. Apesar de Royoux ter sido o primeiro a utilizar o termo, ele é popularizado, principalmente no contexto brasileiro, por Philippe Dubois.

Dubois, assim como outros autores, considera a videoarte e o cinema expandido como influências para o cinema de exposição. O autor de *Cinema, vídeo, Godard*¹⁷⁰ oferece um olhar contemporâneo e filosófico às imagens em movimento. Reflete em especial sobre o vídeo, considerando-o o “estado-vídeo”, uma forma que pensa. Dubois fala da indistinção entre imagem e dispositivo, constatando que há “instalação na imagem” e “imagem na instalação”, o que o leva a propor uma forma de interpenetração entre as fitas de vídeo (*Global Groove*, de Nam June Paik, e *Prying* e *Centers*, de Vito Acconci) e as instalações (*Suspension of Disbelief*, de Gary Hill, e *Mem*, de Peter Campus). Em um exercício de juntar o que em geral é visto separadamente – as fitas de vídeo, que são consumidas na sua extensão temporal, e as instalações, em sua dimensão espacial –, é válido pensarmos que os dois campos não estão tão distantes quanto imaginamos.

Em 2003, quando realiza a curadoria da exposição *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, Dubois afirma que estamos vivendo em um tempo no qual as imagens são cada vez mais imateriais e desterritorializadas. O espectador olha para as imagens, mas tem o sentimento de incerteza diante daquilo que vê. Para ele, a indeterminação do movimento da obra permite que o espectador se movimente pelo espaço expositivo, criando sentido a partir do senso de mobilidade¹⁷¹.

Além de *cinema de exposição*, outros termos aparecem, como *cinema exposto*, descrito por Dominique Païni como o lugar em que há um tensionamento tanto na questão da duração fílmica como no papel do espectador. Para ele, a palavra expansão é a chave, já que houve “o êxodo do cinema para os museus, sua apresentação nos espaços prestigiosos das paredes, foi subsequente à progressiva utilização pelos artistas das imagens em movimento que ampliaram, *expandiram* o cinema”¹⁷². Mesmo que ainda escorado no cinema, Païni é um dos defensores das possibilidades do cinema exposto no começo dos anos 2000, que permite ao espectador flunar pela exposição, reflexão que é pertinente nos primeiros momentos em que as obras audiovisuais aparecem nos museus e nas galerias.

¹⁷⁰ Para maior aprofundamento, recomenda-se o livro que contém a seleção dos ensaios do autor: DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

¹⁷¹ Cf. DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: O efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

¹⁷² PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: Maciel, Katia (Org.). *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 30.

Em uma perspectiva que dialoga com a arte contemporânea e o cinema, também pela produção artística de ambos, Katia Maciel e André Parente trabalham com as formas de subjetivação do cinema. Nas novas configurações sobre espaço-tempo cinematográfico, Katia Maciel utiliza o termo *transcinema* para “Definir uma imagem que gera ou cria uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do *participador* ativa a trama desenvolvida. Trata-se de imagens em metamorfose que podem se atualizar em projeção múltipla, em blocos de imagem e de som, e em ambientes interativos e imersivos.”¹⁷³. Maciel utiliza o termo participador em referência ao conceito de Hélio Oiticica, segundo o qual a obra não existe sem o espectador.

André Parente, por sua vez, diz que o cinema de artista “tem mais a ver com a espacialização da imagem e a interrupção do fluxo temporal, seja do filme, seja do espaço instalativo.”¹⁷⁴. Parente pensa o cinema de artista utilizando nomenclaturas como campo/contracampo, com o objetivo de unir o dispositivo-cinema à espacialização da imagem na exposição. Mais próximo de uma “teoria da fusão”, ele considera que formas de produção tecnológica como a televisão e o vídeo, por exemplo, fortaleceram a Forma Cinema e, quando falamos nos percursos históricos, como o cinema de atrações, o cinema expandido e o cinema de exposição, todos eles são modos pelos quais o cinema se subjetiva.

No que diz respeito à relação entre o fluxo temporal narrativo e a obra instalativa, Françoise Parfait considera que a instalação acaba por ser o dispositivo em que o espectador constrói suas próprias representações mentais. Para ela, a experiência diante da imagem em movimento se difere do cinema, sendo que o tempo da obra instalativa é estratificado, não hierárquico:

A forma circular é, portanto, parte do abandono da cronologia da narrativa clássica – marcada por um começo e um fim e uma progressão entre os dois –, mesmo que, entretanto, a cronologia diegética integre flashbacks ou sequências de antecipação. Ao repetir infinitamente uma ação, um gesto e a expressão de uma emoção em seu ápice, a instalação coloca o espectador em uma espera nunca resolvida nem aliviada, mas que lhe permite realmente investir no dispositivo e sentir as questões que já não são de ordem psicológica (projeção, identificação) como no cinema, mas de ordem estética ou cognitiva¹⁷⁵.

¹⁷³ Cf. MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2017, p. 16.

¹⁷⁴ PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poesis*, v. 9, n. 12, 2008, p. 38.

¹⁷⁵ No original: “La forme de la boucle participe donc de l’abandon de la chronologie du récit classique – marquée par un début et une fin et une progression entre les deux –, même si entre-temps la chronologie diégétique intègre des flash-backs ou des séquences d’anticipation. En répétant à l’infini une action, un geste, et l’expression d’une émotion à son acmé, l’installation laisse, elle, le spectateur dans une attente jamais résolue ni soulagée, mais qui lui permet d’investir réellement le dispositif, et d’en sentir les enjeux, qui ne sont plus d’ordre psychologique (projection, identification) comme au cinéma, mais d’ordre esthétique ou cognitif”. Cf. PARFAIT, Françoise. *Vídeo: un art contemporain*. Éditions du Regard, 2001, p. 314.

Para Parfait, assim como para Dominique Païni, o *loop* é um modo de exibição que permite uma acuidade perceptiva. Tal como na música techno, “mais do que o significado, busca-se a sensação; a sensorialidade contra o sentido; prevalece a adulação dos sentidos, mais do que a complexidade dramática”¹⁷⁶. Autores como Dubois, Maciel, Parente, Parfait e Païni criam conceitos a partir de sua filiação cinematográfica, o que aparece na escolha dos termos campo/contracampo, cronologia diegética etc.

Em publicação mais recente, Maeve Connolly utiliza o conceito de *cinema de artista*, concentrando-se em obras de artistas a partir da metade dos anos 1990. Segundo Connolly, as imagens em movimento estão relacionadas à propriedade do artista (ownership), e envolvem questões institucionais e políticas. Ao deter-se sobre conceitos como “lugar” e “paisagem”, por exemplo, ela traz para o debate questões relacionadas ao mercado e à sua relação de exibição, principalmente para um contexto europeu e do Reino Unido¹⁷⁷.

Dentre a infinidade de termos possíveis para tratar dos conceitos, é possível intuir algumas conclusões a partir da leitura das obras de referência. A primeira diz respeito à temporalidade das publicações, e remete à primeira década dos anos 2000. Enquanto para alguns autores torna-se necessário afirmar a especificidade do cinema quanto dispositivo, para outros é igualmente importante destacar que a entrada da videoprojeção e a mobilidade do espectador são características próprias de uma arte emergente, mesmo que ainda associada ao cinema. A partir de 2010, nota-se que o debate avança e outras questões são relacionadas à subjetivação do cinema e envolvem os aspectos econômicos e técnicos.

Nesse sentido, preferimos adotar *instalação de imagem em movimento* no espaço expositivo, em vez de *cinema de exposição*, *de artista* ou *de museu*. Isso porque compartilhamos da ideia de que a questão da espacialidade das obras é um dos elementos primordiais, que vai além da análise bidimensional fílmica. Nesse sentido, parece que, quando há a lógica do “cinema mais algo”, as imagens em movimento permanecem atreladas ao pertencimento a alguma coisa ainda sem forma, sem vocabulário.

Algo a ser observado na vinculação entre as áreas é a questão de o quanto a discussão tem sido atualizada no Brasil, para além do contexto francês/anglo-saxônico. Ao continuar a discussão de sim ou não ao cinema, hoje aparentemente já saturada, ou ao estabelecer uma hierarquia entre as artes ditas mais históricas ou mais nobres, a circulação fica limitada, restrita a periódicos de estudos fílmicos ou das artes visuais, além de ter a relevância para os dias atuais questionada.

¹⁷⁶ PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: MACIEL, Katia (Org.). *Cinema Sim*, op. Cit., p. 28.

¹⁷⁷ CONNOLLY, Maeve. *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. Bristol; Chicago: Intellect, 2009.

Antes, porém, de entrarmos nas considerações próprias de obras audiovisuais nas bienais, analisamos, à luz dos dias de hoje, aspectos como a mobilidade, a atenção do espectador perante a obra e suas possíveis formas de exibição. Dentre esses aspectos, ressaltamos a questão da duração da obra, o questionamento de sua temporalidade por meio da forma de exibição. Para isso, compreender o percurso do espectador ao caminhar no museu e os nomes dados a essa ação, assim como problematizar o *loop*, nos auxilia nos desdobramentos das imagens em movimento no espaço expositivo.

3.3 MOBILIDADE E CONTROLE DA TEMPORALIDADE: O LOOP

“Somos prisioneiros do círculo. A gente acredita ter-se evadido do aço e anda, finalmente solto, um pouco estranho em seu árbitro, e sente que o faz como no ar. Falta um apoio, e chão de todos os dias. E o apoio é, de novo, a clausura.”

(Óscar Cerruto)¹⁷⁸

O espectador recebe especial atenção nas instalações de imagens em movimento. Chamado muitas vezes de espectador ativo, emancipado, como na primeira teoria de Pantenburg, ou *flâneur*, por Dominique Païni, ele se configura como alguém que caminha e que vê as imagens muitas vezes de pé no espaço expositivo. Nessa tendência, Chrissie Iles é uma das primeiras curadoras a apontar o caráter “libertador” do espectador que se movimenta entre as obras nos museus e nas galerias. Na exposição *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*, realizada em 2001, ela resgata trabalhos audiovisuais das décadas de 1960 e 1970, colocando o espectador em destaque. No catálogo da exposição, Iles reflete sobre a posição do espectador, ao dizer que o cinema “se torna um casulo, dentro do qual se fixa uma multidão de corpos relaxados e ociosos, hipnotizados por simulações da realidade projetadas em uma única tela. Este modelo é desfeito pelo desdobramento do espaço escuro do cinema no cubo branco da galeria”¹⁷⁹.

A oposição entre o imobilizante dispositivo-cinema *versus* o espaço móvel e consciente do cubo branco é uma das primeiras tentativas de autonomia das instalações de imagem em

¹⁷⁸ CERRUTO, Óscar. O Círculo. In: *16 contos latino-americanos*. São Paulo: Editora Ática, 1992, pp. 40-41.

¹⁷⁹ No original: “The cinema becomes a cocoon, inside which a crowd of relaxed, idle bodies is fixed, hypnotized by simulations of reality projected onto a single screen. This model is broken apart by the folding of the dark space of cinema into the white cube of the gallery”. Cf. ILES, Chrissie (Org). *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964 – 1977*. Nova York: Whitney Museum, 2001, p. 34.

movimento que perpassam a primeira década dos anos 2000. De certa forma, concordamos que existe a percepção diferente dos dispositivos, porém, talvez um dos maiores problemas em relação a essa abordagem é a associação da movimentação do corpo diretamente com a tomada de consciência do espectador, cujo ato de caminhar se torna obrigatoriamente uma ação emancipatória.

Associado a essa relação de mobilidade e autonomia, o espectador do museu também foi comparado à figura do *flâneur*, personagem da modernidade que caminha distraidamente pela multidão. Sobre essa *flânerie*, Erika Balsom argumenta que é necessário considerar a ambivalência do conceito, uma vez que a ideia de mobilidade do espectador se faz acompanhar da ideia de um consumidor de mercadorias que olha as vitrines e consome as imagens, uma após a outra, em um ciclo sem fim, em que nada é absorvido.

Ao exemplificar com a exposição *Le Mouvement des images*, de Philippe-Alain Michaud, em que o corredor central do Centre Pompidou recebeu um grande número de trabalhos projetados um ao lado do outro, ela diz que o senso de unidade das obras era perdido, com o risco de se tornarem apenas um pano de fundo, como uma decoração. Diante disso, Balsom sugere que, em vez da contraposição entre mobilidade e *stasis*, o que está em jogo é a relação do espectador com o tempo e como ele dispense a sua atenção.

O tempo, subjetivamente, varia de espectador para espectador diante da obra. Quando se trata das instalações de imagem em movimento, em que há uma relação espaço-temporal, parece válido se pensar nos modos de exibição que favoreçam um comportamento do espectador. Nesse sentido, há dois aspectos importantes que se confundem na análise das obras e dizem respeito à postura do espectador. O primeiro trata de como o trabalho foi criado e pensado para que as imagens sejam vistas, partindo do ponto de vista do artista, que decide se o trabalho é exibido com maior eficácia em *loop* ou de outra maneira que permita maior controle sobre a fruição do espectador.

Na instalação *The Clock*, por exemplo, Christian Marclay exhibe, como um relógio em tempo real, as horas por meio de fragmentos de filmes existentes. Diante da possibilidade de permanência do espectador por toda essa duração, o artista diz a Lucia Ramos Monteiro: "Por favor, não fique lá 24 horas. Volte quantas vezes quiser. Não se trata de uma maratona, não sou Marina Abramovic", disse. 'É seu tempo, use-o como achar melhor.'¹⁸⁰

¹⁸⁰ Ganhadora do Leão de Ouro na Biennale di Venezia em 2011, *The Clock* foi exibida em 2017 no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, em uma estrutura segundo a qual o espaço expositivo estava aberto durante as 24 horas. Sobre a experiência da duração desta obra no espaço expositivo, recomenda-se o artigo de Lucia Ramos Monteiro. Uma avalanche de minutos, Folha de S. Paulo, Ilustríssima, São Paulo, mar. 2017.

O segundo aspecto diz respeito a como o trabalho é exibido no espaço expositivo. São, geralmente, leituras e interpretações de uma equipe curatorial que busca dar outra interpretação para um material fílmico ou videográfico já existente, como, por exemplo, a já mencionada exposição *Les Mouvement des Images*.

O *loop*, como ciclo temporal fechado em si e que permite certa agudeza na sua forma de exibição, surge pela melhora significativa da tecnologia, ao possibilitar que o projetor esteja ligado pelo tempo diário da exposição, sem a necessidade de se organizar sessões com hora e lugar determinados para que o filme seja exibido. Outro aspecto que favorece sua forma na exposição é a presença de trabalhos com conteúdo não narrativo, que permitem ao espectador ter uma compreensão da obra em qualquer momento de sua duração.

Por esse ângulo, entendemos que não é só no movimento do espectador e na duração do *loop* que se dá a instalação das imagens em movimento. Tais instalações problematizam a relação do corpo no espaço, e a mera movimentação, aproximação e distanciamento não dão conta da complexidade inerente a essas obras. Existe uma razão para elas serem instalações e não apenas projeções em um espaço escuro.

Se, a partir da década de 1990, a mobilidade do espectador e o *loop* pareciam ser os grandes aliados das instalações de imagem em movimento, a partir de 2010, tudo começa a apresentar certo desgaste. Arlindo Machado comenta que há casos e casos que tangem à apreciação da imagem em movimento no espaço expositivo. Segundo ele, assim como há artistas visuais que vão ao cinema, e cineastas que vão ao espaço expositivo, é necessário ponderar sobre o uso excessivo de instalações de imagem em movimento na arte contemporânea.

O autor argumenta que nem todo trabalho audiovisual é adequado ao ambiente da exposição, ou porque é demasiado longo ou porque não há um local para as pessoas se acomodarem. Além disso, há a movimentação dos espectadores, o barulho que vaza em certas exposições (como as bienais), entre outras questões que ultrapassam a da expografia:

O problema maior é que muitos trabalhos audiovisuais exibidos (em geral documentários) são trabalhos argumentativos, discursivos, têm começo, meio e fim e só podem ser devidamente apreciados se vistos por inteiro. Mas nas condições do espaço instalativo isso é quase impossível. Não se sabe quando começam os programas, sempre chegamos no meio da exibição e precisamos depois ficar esperando recomeçar para ver a parte que perdemos. A maioria das pessoas não vê os trabalhos inteiros, até porque as bienais são muito grandes e não dá para dedicar meia hora ou uma hora de atenção para cada trabalho. Uma boa parte desses trabalhos poderiam ser muito melhor apreciados e entendidos numa sala de cinema tradicional, com cadeiras confortáveis e com encosto, com horário para começar e acabar. Não vejo porque eles precisam ser exibidos em

forma de instalação se eles não exigem nenhum tipo de interação com o espectador. Para funcionar num espaço instalativo a obra precisa ser curta, de preferência sem desenvolvimento linear (podendo, portanto, começar a ser vista a partir de qualquer ponto e ser interrompida também em qualquer ponto) e estruturada em forma de loop¹⁸¹.

Segundo Machado, os documentários, ou qualquer produção audiovisual *single-channel* de longa duração, deveriam ser apresentados em sessões como as de cinema; já os trabalhos curtos, não narrativos, no espaço expositivo. Essa tentativa de diferenciar os lugares de exibição ocorreu em 2002, na 11ª Documenta. Mark Nash, um dos curadores da edição, diz que uma parte dos trabalhos selecionados foi colocada em uma programação no cinema, e no museu foram exibidas obras que permitiam a “passagem”, a visualização rápida e, caso despertassem o interesse do espectador, havia um banco para ele se sentar e assistir. As soluções, segundo Nash, foram bem desenvolvidas em alguns casos no espaço expositivo. Já os filmes escolhidos para serem apresentados no cinema tiveram recepção pouco acolhedora por parte do público, seja pelo aspecto econômico, que exigia outro bilhete de entrada, seja pela falta de adesão a tudo aquilo que não correspondia à mostra principal¹⁸².

Na necessidade de controle sobre como a obra deve ser vista – e fora da lógica do *loop* –, alguns artistas adotam outras estratégias para que a obra não se perca em sua própria temporalidade. Em algumas exposições didáticas recentes, nas quais há exibição audiovisual, é comum se visualizar, nas laterais do monitor ou da projeção, um pequeno círculo que mostra a duração do vídeo, como um *timer* que sinaliza em que parte do conteúdo o espectador está quando ele se aproxima da tela. É uma estratégia válida quando a curadoria busca situar o momento do *loop*, bem como o ponto em que está a obra quando o espectador entra, oferecendo-se, por meio de uma indicação simbólica, o momento da narrativa.

Em uma exposição de arte contemporânea, na qual se busca oferecer uma multiplicidade de visões para o espectador, mantendo-se, no entanto, o mínimo de controle temporal da fugidia imagem em movimento, muitos artistas optam por instalar a caixa preta, o que lhes possibilita ter ou não sessões predeterminadas. Uma instalação famosa pela sua arquitetura imersiva de cinema foi *The Paradise Institute*, de Janet Cardiff e George Bures Miller. Apresentada em 2001, no pavilhão canadense da Biennale di Venezia, os artistas construíram uma pequena sala de cinema. O espectador sentava-se em uma poltrona, colocava os fones de ouvido e, à sua frente, uma tela projetava a visão de um antigo cinema vazio em perspectiva. O espectador olhava a partir da visão

¹⁸¹ MACHADO, Arlindo. Cinema e arte contemporânea. *Z Cultural*, Revista do programa avançado de cultura contemporânea, Rio de Janeiro, Ano VIII, 2015.

¹⁸² Cf. NASH, Mark. Questions of Practice. In: MARINCOLA, Paula. *What Makes a Great Exhibition?*. Londres: Reaktion Book, 2007, pp. 142-153.

da galeria superior da sala de cinema, como se as poltronas estivessem posicionadas acima da plateia.

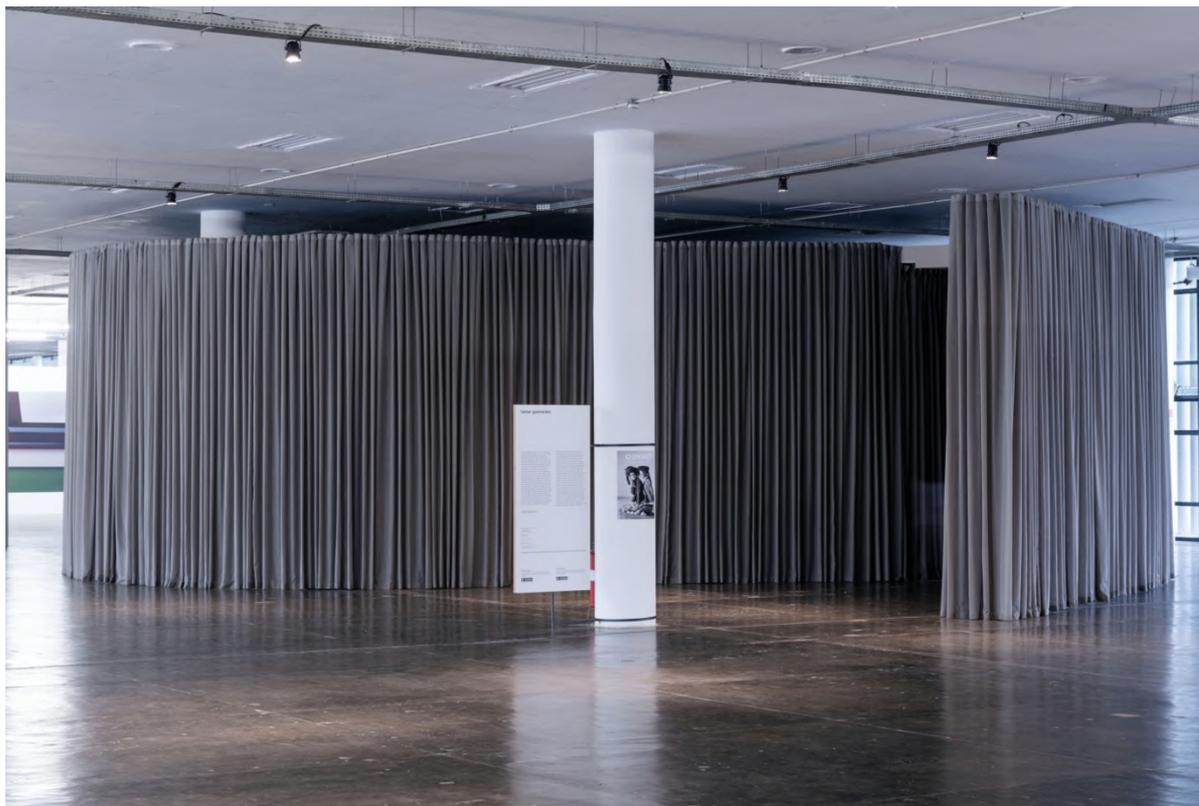
Cardiff e Miller são conhecidos por criarem diferentes espacialidades a partir do som, utilizando gravações binaurais para as suas obras. Ao longo da narrativa de 13 minutos, sons de uma plateia imaginária – como tosse, alguém que atende o celular e outros sons que parecem sair da tela do filme projetado – mesclam-se à sensação interna/externa do cinema, possibilitando certa desorientação do espectador em relação ao que é visto/ouvido. O som ultrarrealista, a imagem em perspectiva e a arquitetura de uma sala fechada, composta de poltronas como as de um cinema, criam uma instalação imersiva, cujas interferências do mundo externo são bem controladas.

A arquitetura própria, que emula o cinema dentro do espaço expositivo, assim se coloca para Andrew Uroskie: “A cena é eminentemente teatral. A galeria de arte – e por extensão, o mundo da arte – tornou-se um lugar para encenar a experiência cinematográfica¹⁸³. Porém, numa lógica mais pessoal, talvez *The Paradise Institute* tenha se tornado essa obra de referência por apresentar as diversas camadas sonoras que permitem uma forma de imersão imaginativa que possa trazer o repertório cultural do cinema para o espectador. Mais do que representar o cinema, é como se a instalação prestasse um tributo, uma homenagem, que é o primeiro degrau da apreciação do trabalho.

A construção de uma pequena plateia, como a de um cinema ou de um teatro, diante de uma projeção, também ocorre com a instalação *O ensaio*, de Tamar Guimarães, obra criada para a 33ª Bienal de São Paulo, em 2018. Entrar e sair da sala era permitido a qualquer momento, mas havia um breve intervalo entre o fim e o início do filme, indicando a próxima sessão, até pela sua duração de 54 minutos. Antes de entrar e de se sentar em uma das poltronas, percorria-se a instalação, semelhante à forma de caracol, que era revestida de um tecido aveludado, como as cortinas que, antigamente, abriam as sessões de cinema. Ao passar por um breve corredor côncavo que diminuía a intensidade da luz do pavilhão e abafava o som do filme, o espectador poderia se sentar nas duas fileiras de poltronas ou sobre o carpete.

22- Fig. 23 – *O ensaio*, de Tamar Guimarães, na 33ª Bienal de São Paulo.

¹⁸³ No original: “The scene is eminently theatrical. The art gallery – and by extension, the art world – has become a place to stage the cinematic experience”. Cf. UROSKIE, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube*. Expanded Cinema and Postwar Art. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2014, p. 5.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

O filme foi realizado com atores profissionais e não profissionais – dentre eles, muitos que trabalham na própria Fundação Bienal. De estrutura ficcional, o roteiro baseou-se em um ensaio de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, para criar uma narrativa que refletisse sobre a sociedade brasileira. A criação de uma estrutura própria que parece abraçar a tela, dialogando com a arquitetura e o conteúdo audiovisual, permite isolar a projeção, tanto em relação à luminosidade quanto ao som. Assim como na obra de Cardiff e Miller, Guimarães segue o diálogo entre o interno e o externo. O local onde as imagens foram gravadas – uma parte do pavilhão do Ibirapuera – é o mesmo onde as pessoas que se encontram no espaço expositivo assistem à cena.

O que torna as duas instalações interessantes para a nossa pesquisa é que ambas prestam uma homenagem ao dispositivo-cinema, e o modo como são exibidas busca uma estratégia de fuga do *loop*. Em *O ensaio*, pela duração do filme, torna-se imprescindível a disposição de cadeiras para os espectadores. Quando a exposição termina, no caso a 33ª Bienal de São Paulo, assim como em um espetáculo, o cenário é desmontado e o filme de Guimarães pode ser exibido noutras partes do mundo, de outras formas, distintas daquela do pavilhão do Ibirapuera.

3.4 DENTRO DA CAIXA PRETA

O termo “caixa preta”, *black box*, possui diversos significados, dependendo do campo semântico de pertencimento. Uma primeira referência faz menção ao teatro experimental, ao qual se atrelou durante a década de 1960, quando as paredes pintadas de preto e a iluminação simples faziam prevalecer a relação de proximidade entre os atores e o público, tornando a peça – geralmente pequenas produções – mais intimista¹⁸⁴.

Uma segunda referência à caixa preta é de caráter técnico, aludindo às caixas dos aviões, que carregam informações de *input/output* as quais só podem ser acessadas em uma dada circunstância. É no funcionamento deste aparelho que o filósofo Vilém Flusser, no livro *A filosofia da caixa preta*¹⁸⁵, inspira-se para a reflexão sobre os modos de produção da imagem a partir da indústria fotográfica. Já a terceira referência, que é a que nos interessa, diz respeito ao uso expográfico de uma sala fechada, geralmente pintada de preto, construída nas exposições de arte contemporânea, a qual remete às salas de cinema. O espaço, ao realizar o controle de luz e som, pressupõe que a imagem projetada seja exibida com certo isolamento em relação às outras obras da exposição.

Em todas as três referências, vale dizer que a caixa preta é vista como um lugar escuro, como uma caverna que permite a imersão do espectador, seja através de um conteúdo narrativo ou não. O controle da iluminação no espaço, para que a atenção seja direcionada a um foco de luz, permite que a visão do espectador se concentre na tela, evitando as possíveis distrações do entorno.

Cubo branco e caixa preta, atenção e distração, mobilidade e imobilidade, parecem ser antônimos quando colocados um ao lado do outro. No entanto, vemos que, quando se trata das relações entre espectador, a obra e o espaço expositivo, há uma linha tênue, o que demonstra a fragilidade de qualquer definição totalizadora. Busca-se um modo de ver que parta do artista, e uma maneira de exhibir, seja da instituição ou da curadoria, mas não há qualquer regra que garanta o sucesso dessa empreitada, isso porque os agentes externos mudam consideravelmente de acordo com a época, os interesses e as questões financeiras.

No início dos anos 2000, a “passagem do cubo branco para a caixa preta” foi uma expressão utilizada por críticos e curadores como referência ao espaço dos museus, das galerias e das bienais, os quais, de repente, se viram inundados por ambientes fechados atravessados pela luz artificial dos projetores, como pequenas salas de cinema inseridas no âmbito expositivo. Se de um lado havia os defensores da entrada da imagem em movimento no espaço expositivo, de outro houve resistência. E houve, também, casos de opiniões que mudaram com o tempo. Na virada do milênio, parece

¹⁸⁴ Para um panorama sobre as discussões do cubo branco e as suas maneiras de expor, recomenda-se o livro de Sonia Salcedo del Castillo. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.

¹⁸⁵ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio Para uma Filosofia da Fotografia*. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.

significativo que esse debate apresente tensões entre a arte contemporânea e o cinema, o que torna essa “passagem” ambígua, se pensarmos que a criação em uma mídia alavancada pela tecnologia e a sua forma de exibição se confundem com os conceitos e os discursos curatoriais.

Quando falamos de migração de imagens, é importante considerarmos aspectos como a lógica expográfica e os modos como o espectador percebe a obra, a partir da intenção do artista. Trata-se, *grosso modo*, de como a obra é exibida, o que leva em consideração diversas questões. Sabe-se que a massiva entrada da imagem projetada nos museus é heterogênea por natureza, convergindo, no ambiente expositivo, diferentes trajetórias de artistas e cineastas.

Em relação à forma de exibição da obra para o espectador, talvez o consenso seja de que ambos os modelos, o cubo branco e a caixa preta, procuram uma maneira de controlar, indicar certa percepção para quem vê. Claire Bishop argumenta que os dois modos correspondem ao modelo burguês disciplinador de monitoramento:

Tanto o cubo branco quanto a caixa preta são estruturas supostamente neutras que orientam e hierarquizam a atenção e, portanto, constroem objetos de visualização. Ambos se baseiam em convenções comportamentais tácitas e estabelecidas há muito tempo: tanto em ambientes de caixa preta quanto do cubo branco, as interrupções tendem a ser auditivas em vez de ópticas – tossir, sussurrar, comer ou falar muito alto¹⁸⁶.

Nos lugares de exibição, o corpo ou a interação entre os próprios espectadores voltam a ser uma possível medida de incômodo no espaço. Se, na galeria modernista, qualquer conversa ou ruído poderia interromper o momento sublime diante da arte, o mesmo ocorre com o barulho, por exemplo, da embalagem da bala, que parece estalar no ouvido daquele que está no escuro, sentado na cadeira ao lado.

Não à toa, em exposições que concentram um número elevado de obras audiovisuais, o componente sonoro que vaza é um dos elementos que mais aborrecem os artistas, a equipe curatorial e os espectadores. Ainda que remeta às características do cinema – a sala escura com seu fecho de luz projetado sobre uma parede ou outra superfície, como uma tela suspensa –, o espaço expositivo não possui a mesma competência técnica do dispositivo-cinema.

A caixa preta emula o dispositivo-cinema, e um dos pontos em comum entre eles é a escuridão das instalações em imagem em movimento, que envolve todo o espectador, o que Claire Bishop chama de “engolfamento mimético”. Se pensarmos no percurso em uma exposição, saímos

¹⁸⁶ No original: “Both the white cube and the black box are purportedly neutral frames that steer and hierarchize attention, and thus construct viewing subjects. Both are founded on long-established, unspoken behavioral conventions: in both black box and white cube environments, disruptions tend to be auditory rather than optical – coughing, rustling, eating, or talking too loud”. Cf. BISHOP, Claire. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. Project MUSE. *TDR: The Drama Review*, vol. 62, n. 2, 2018, pp. 30-31.

de um espaço claro, luminoso, e somos engolidos, aos poucos, por uma sala escura, onde tropeços desajeitados muitas vezes tornam a lanterna do celular a primeira opção, dada à insegurança ao caminharmos. Ao mergulharmos na escuridão, perdemos o senso de localização, até os olhos se acostumarem e percebermos se há, ou não, outras pessoas na sala.

Para Bishop, é nesse ambiente que ocorre certo mimetismo, um desejo de fusão entre o espaço e o espectador, favorecendo um tipo de experiência temporária na escuridão. Ao contrário das esculturas minimalistas e das instalações pós-minimalistas, que são espaços de luz por natureza, ela diz que, “em vez de aumentar a consciência de nosso corpo perceptivo e de seus limites físicos, essas instalações escuras sugerem nossa dissolução”¹⁸⁷. Tal como o espectador entrópico de Smithson, envolto nesse grande manto de invisibilidade, o espectador permanece muitas vezes sentado, imóvel, absorvendo a grande massa de imagens, e isso, para nós, independe de se dar no cinema ou no museu.

O senso de descoberta ocorre muitas vezes no espaço expositivo e, às vezes, de forma inevitável, porque não se sabe muito bem o que será visto, o que vai ser projetado. É como comprar um ingresso para ver algo que não se sabe o que é e que já está em curso. Uma instalação como *Kodak*, de Tacita Dean, tem um espaço intermediário entre a luminosidade do museu e a sala escura. Um corredor, com uma luz vermelha, como a luz de segurança de laboratórios fotográficos, é o espaço intersticial da instalação, permitindo que os olhos do espectador se acomodem à escuridão¹⁸⁸.

O corredor leva a uma sala onde se ouve um projetor de filme rodando imagens granuladas, opacas, de lugares vazios, com pessoas trabalhando em uma fábrica. Quem não observou antes a legenda não poderá saber o que o filme registra. No entanto, a imagem projetada é intimista, de tonalidade pouco contrastante. A instalação tem dois sofás confortáveis, o indicativo dos 44 minutos do filme e, quem se aproxima da superfície na qual ocorre a projeção, percebe que ela está emoldurada por um espaço de poucos centímetros afundado na parede. Filmado e exibido em 16mm, *Kodak* mostra as imagens de um dos últimos dias da fabricação de filme da empresa, em Chalon-sur-Saône, na França.

Dean faz parte de um grupo de artistas que trabalha com a matéria fílmica e que considera a qualidade e as cores do meio analógico únicos, impossíveis de serem substituídos pela tecnologia

¹⁸⁷ No original: “rather than heightening awareness of our perceiving body and its physical boundaries, these dark installations suggest our dissolution”. BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2005, p. 82.

¹⁸⁸ Uma abordagem fenomenológica queer sobre instalações de imagem em movimento foi realizada por Danilo Baraúna, segundo a qual o autor analisa como esses corredores escuros que precedem as instalações de imagem em movimento podem ser lugares de afeto, que emergem a partir de momentos de desorientação. A apresentação foi realizada online, no European Network for Cinema and Media Studies – NECS, em 8 de junho de 2021.

digital. A instalação é como um manifesto contra a digitalização, que a tudo engole, tornando o filme um produto obsoleto. Como é sabido, exibir em película é algo cada vez mais raro, pela dificuldade de se conseguir equipamento e de se realizar a revelação. Apesar disto, artistas como Dean e Rosa Barba insistem na materialidade fílmica de suas obras – sem ela, suas instalações perdem o sentido.

Instalações realizadas no formato fílmico não consideram apenas a imagem projetada, mas todo o processo de exibição. Em vez de esconderem o projetor, dão especial atenção a ele, como em *Ão*, instalação de Tunga, que foi exibida em 1981, na 16ª Bienal de São Paulo. Nela, o artista apresentava o percurso interno em *loop* de um túnel, um caminho sem entrada ou saída, onde se ouvia um pedaço da música *Night and Day*, de Cole Porter, cantada por Frank Sinatra. Na instalação, a película de 16 mm foi alocada ao redor da projeção, com emendas nas pontas, de modo que as imagens do túnel sem fim circundavam todo o espaço, juntamente com a voz de Sinatra, enfatizando o caráter sem começo, nem fim. O círculo, símbolo frequente na produção de Tunga, é abordado neste trabalho a partir da espacialização da imagem em movimento.

23- Fig. 24 – *Ão*, de Tunga, em seu pavilhão em Inhotim, 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Tunga, ao acolher o *loop* na estrutura fílmica ao redor da imagem, no dia e na noite mencionados pela música, na projeção do túnel que não tem fim, traz para o círculo sem fim uma indagação filosófica que cabe a muitas instalações de imagem em movimento: a que “fresta” desse círculo sem fim o espectador tem acesso? Quanto tempo se permanece e qual o sentido que é possível estabelecer quando saio desse círculo e me encontro no espaço expositivo? Ao nos depararmos com as instalações de imagem em movimento em um contexto expositivo, na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia, questões referentes às obras são levantadas, diante de suas possibilidades espaciais. Esses lugares de grande público, que mais parecem um misto de cubo branco com caixa preta, nos quais se dão relações por vezes ambíguas, analisaremos sob a perspectiva da *zona cinza*.

24- Fig. 25 – *Tunga*, na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

CAPÍTULO 4: ZONA CINZA

“Fisicamente, habitamos um espaço, mas sentimentalmente, somos habitados por uma memória.”

(José Saramago)¹⁸⁹

Em uma escala de pigmentos, o branco é a ausência de cor, o que significa que, quando uma fonte luminosa incide sobre a superfície, tudo é refletido. O preto, por sua vez, está localizado do lado oposto ao branco e é constituído da sobreposição de várias tonalidades, uma mistura densa de cores que absorve a luz. No centro dessa escala, o cinza se constitui tanto da cor que nada retém, quanto daquela que se concentra, em um modo de existência simultânea. Do ponto de vista pictórico, Paul Klee lhe dá o nome de ponto cinza, um lugar intermediário em que tanto a cor branca quanto a preta estão presentes:

Se o expressarmos em termos do perceptível (como se estivéssemos fazendo um balanço do caos), chegamos ao conceito cinza, ao ponto fatal entre o vir a ser e o falecer: o ponto cinza. O ponto é cinza porque não é branco nem preto ou porque é branco e preto ao mesmo tempo. É cinza porque não está nem para cima nem para baixo ou porque está tanto para cima quanto para baixo. É cinza porque não é nem quente nem frio; é cinza porque é um ponto não dimensional, um ponto entre as dimensões¹⁹⁰.

Considerando-se que o cinza se localiza no meio da escala cromática, evitando qualquer forma de oposição, gostaria de propor o termo *zona cinza* para analisar as instalações de imagem em movimento no espaço expositivo das exposições de grande formato, como a Bienal de São Paulo e a Biennale di Venezia. O termo é uma alternativa para a expressão “passagem do cubo branco para a caixa preta”, em referência à entrada de instalações audiovisuais em museus, galerias e bienais de arte contemporânea, comum a partir da década de 1990. Consideramos, assim, que as bienais são exposições de naturezas distintas, pois atuam em um regime próprio, quando se trata das relações entre a obra, o espaço expográfico e o espectador.

¹⁸⁹ SARAMAGO, José. *Palavras para uma cidade*. Outros Cadernos de Saramago, 17 set. 2008. Disponível em: <<https://caderno.josesaramago.org/1253.html>>. Acesso em: 19 out. 2019.

¹⁹⁰ No original: “If we express it in terms of the perceptible (as though drawing up a balance sheet of chaos), we arrive at the concept grey, at the fateful point between coming-into-being and passing-away: the grey point. The point is grey because it is neither white nor black or because it is white and black at the same time. It is grey because it is neither up nor down or because it is both up and down. It is grey because it is neither hot nor cold; it is grey because it is a non-dimensional point, a point between the dimensions”. Cf. KLEE, Paul. *Paul Klee*. Nova York: Parkstone International, 2015, p. 150.

O cubo branco e a caixa preta possuem diferentes naturezas conceituais, ideológicas e expográficas, mas ambos se interseccionam na busca por controle no seu modo de exibição. Observamos anteriormente que tanto a lógica modernista do cubo branco, higienista, atemporal, quanto a da sala de cinema, em sua escuridão imersiva, são dispositivos nos quais se busca um determinado comportamento do espectador, havendo protocolos bem estabelecidos. A imagem em movimento, nesse contexto expositivo, tem seu espaço e temporalidade bem definidos, e interessa-nos, sobretudo, esse ponto de contato, fricção, que é móvel, flexível, suscitado por diversos agentes. Assim, partimos do pressuposto de que a *zona cinza* é, por natureza, um lugar de conflito, no qual existe um tensionamento entre os modos de espacialização do audiovisual.

Zona cinza também é o conceito utilizado por Claire Bishop para analisar a mudança do caráter transgressor da performance e da dança nos espaços expositivos de arte contemporânea. Bishop diz que a entrada das artes performativas nos museus pode ser vista não apenas como um modo de atrair o público, mas como consequência direta da mudança do cubo branco para a caixa preta, principalmente em seu sentido cênico, numa tentativa de criar um dispositivo híbrido. Para ela, a zona cinzenta é “um aparato no qual as convenções comportamentais ainda não foram estabelecidas e estão abertas a negociação”¹⁹¹. Bishop diz que no museu é possível estabelecer uma forma de atenção, quando o espectador fotografa um performer durante a apresentação e posta o registro nas redes sociais. Essa relação híbrida entre a ação real e os dispositivos móveis gera uma virtualização da percepção, em que a interface tecnológica cria um espaço de mediação.

Nesse sentido, livremente inspirado em Klee, na ideia de coexistência cromática, e em Bishop, no sentido da influência do dispositivo, a *zona cinza* busca aproximar duas grandezas: bienais, se detendo na revisão de exposições realizadas no passado; e instalações de imagem em movimento, considerando os aspectos expositivos e curatoriais. A emergência desse tipo de instalação, a partir dos anos 1990, aparece em um contexto específico e é associada tanto à melhora significativa da tecnologia digital quanto aos aspectos da globalização e à valorização das experiências locais.

As bienais de arte contemporânea diferem de outras exposições em museus e galerias, pela quantidade e heterogeneidade do público, pelos fatores econômicos e pela inexistência de um acervo, de uma reserva física de obras de arte. Há, no geral, uma bibliografia extensa que aponta para os problemas dessas exposições, como se relacionam ao mercado de arte ou como a criação desse tipo de evento em cidades pode ser um chamariz para o turismo predatório. Em geral, as críticas acadêmicas a esse tipo de evento de larga escala destacam o quão problemático é esse

¹⁹¹ No original: “An apparatus in which behavioral conventions are not yet established and up for negotiation”. Cf. BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone*, op. cit. p. 38.

modelo, ao mesmo tempo em que revelam a impossibilidade de ignorá-lo, dada a importância que esses eventos desempenham no local. Títulos de publicações, em tom satírico, como o recente *Biennials: The Exhibitions We Love to Hate* (Bienais: As Exposições Que Amamos Odiar)¹⁹², parecem dar conta dessa contradição.

Paul O'Neill apresenta uma definição das bienais que nos é pertinente, considerando o internacionalismo um dos aspectos identitários do evento:

O termo “bienal” ou “biennale” (dependendo de sua formação cultural) passou a significar uma exposição coletiva internacional de grande escala que ocorre de cada dois a cinco anos. (...) o termo “bienal” é usado para descrever um gênero específico de exibição em grande escala, representado por uma propensão para um grande número de obras, um amplo orçamento e uma ambição de fazer parte de um vínculo internacional do mundo da arte¹⁹³.

Segundo ele, as bienais se apoiam em ideias como a integração da consciência global, cujos indicadores como lugar/espço/cidade/tempo incorporam as esferas de poder. As relações entre o local, o nome da cidade que é colocada junto ao título da exposição, e o global, o mercado de arte internacional, estabelecem uma rede “glocal”, conceito emprestado da sociologia, que fala sobre a influência na escolha dos artistas, do tipo de arte que será exibido e dos modos de recepção do público na exposição. Outro conceito importante associado ao glocal é o de contemporaneidade, que denota a necessidade de as exposições se reinventarem continuamente, propondo uma descontinuidade com o passado, em um esforço de que uma bienal seja ainda mais global e contemporânea que as outras¹⁹⁴.

Voltado à crítica institucional a esse tipo de exposição, Vinicius Spricigo nota que os debates ficam divididos entre a defesa da cultura globalizada e democrática e, do lado oposto, a crítica a uma nova forma de vínculo colonial entre a indústria e o turismo cultural¹⁹⁵. Segundo ele, a bienal, em definição de Marieke van Hal, se trata de um tipo de evento que tem uma estrutura constante, tanto no compartilhamento das práticas quanto nos modos de operação, “integrando práticas artísticas conhecidas como *site-specific*, nas quais artistas desenvolvem projetos *in situ*,

¹⁹² NIEMOJEWSKI, Rafal. *Biennials: The Exhibitions We Love to Hate*. Londres: Lund Humphries, 2021.

¹⁹³ No original: “The term ‘biennial’ or ‘biennale’ (depending on one’s cultural background) has come to signify a large scale, international group exhibition that recurs every two to five years. (...) the term ‘biennial’ is used to describe a specific genre of large-scale exhibition, typified by a propensity for a large number of works, an ample budget, and an ambition to be part of an international art world nexus.”. Cf. O’NEILL, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 52.

¹⁹⁴ O’NEILL, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s)*, op. cit.

¹⁹⁵ SPRICIGO, Vinicius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra, 2011.

integrando comunidades e contexto locais, com plataformas ditas ‘horizontais’ para a produção de conhecimento.”¹⁹⁶.

Por ser uma área relativamente recente, Spricigo comenta que, dentre as tipologias utilizadas para a definição da bienal, é comum contrapor-la à lógica modernista do cubo branco. Segundo ele, autores como Elena Filipovic e Hans Belting¹⁹⁷ entendem que o paradigma universalista do cubo branco, proposto por Brian O’Doherty, em 1976, e que tem o MoMA como o maior modelo, não dá conta da diversidade artística, assim como de questões do mundo global.

Em *The White Global Cube*, Elena Filipovic analisa que, apesar de cada bienal ocorrer em uma cidade específica, que geralmente é elucidada no título, como a Bienal de Berlim, de Dakar, de Pittsburgh, etc., elas passam por um processo de homogeneização em seus modos de exibição¹⁹⁸. Ela se questiona por que razão o cubo branco, em seu modelo ideológico e modernista, ainda é predominante, inclusive para as exposições de grande formato que deveriam propor uma nova ordem, condizente com as rupturas do discurso pós-colonial. Mais do que uma crise das bienais, ela nota um problema na *forma*, em como as exposições exibem. No texto, Filipovic traz uma citação de Hito Steyerl que faz eco a essa questão:

Como uma exposição é articulada? Que nova gramática do espaço devemos inventar para as mostras internacionais, que pretendem representar uma produção de arte globalizante, a fim de transcender os confinamentos eurocêtricos do cubo branco? Estas são questões relevantes, mas vamos levá-las um passo adiante. Que tipo de nova linguagem espacial estamos procurando? É uma linguagem que universaliza seus significados por meio da subsequente inclusão de novas formas, conteúdos, públicos, produtores, processos? Consiste em mais e mais espaços diferentes combinados? Esta erosão dos limites do cubo branco funciona nos dois sentidos. Estamos diante de uma demanda cada vez mais rápida por novas matérias-primas de produção artística: contextos sociais, especificidades locais, diferenças culturais, até mesmo novos modelos de resistência. O cubo branco é apenas parcialmente desmontado na busca de novos palcos e fóruns para a arte. Isso porque seus mecanismos também se estendem às novas áreas que ele pretende incluir. (...) O apelo a outra forma de exibição continua, no entanto, urgente. Mas, e se uma exposição não for um meio para um fim? E se ela não for para transmitir, comunicar, traduzir ou mesmo reformar, mas para confundir, alienar, deslumbrar ou suspender a instrumentalidade dos significados¹⁹⁹?

¹⁹⁶ HAL, Marieke van. *The Effectiveness of the Biennial and the Biennial Effect*, Londres, nov. 2007, texto inédito apud SPRICIGO, Vinicius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 120.

¹⁹⁷ Na palestra “Contemporary Art and the Museum in the Global Age”, Hans Belting discorre sobre o fim de um modelo moderno e sobre as consequências da globalização nos museus. Disponível em: <<https://zkm.de/de/hans-belting-contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

¹⁹⁸ FILIPOVIC, Elena. *The Global White Cube*. *On Curating*, Politics of Display, n. 22, abr. 2014, pp. 45-60.

¹⁹⁹ No original: “How is an exhibition articulated? What new grammar of space should we invent for international shows, which claim to represent a globalizing art production, in order to transcend the Eurocentric confinements of the white cube? These are relevant questions, but let’s push them one step further. What sort of new spatial language are we looking for? Is it a language that universalizes its meanings through the subsequent inclusion of new forms,

Steyerl, como artista que exibe suas obras com frequência em bienais no mundo, sinaliza que, mais do que um fim, é hora dessas exposições reavaliarem seus meios e sua relevância como lugares de contestação.

Nesse sentido, se as bienais, para Filipovic, se apresentam como um grande cubo branco global, higienista e uniformizador dos modos de exibição, um dos aspectos importantes para compor um quadro de análise é a discussão do *site specificity*, a especificidade do local e as relações que são estabelecidas com a obra. Miwon Kwon diz que, mais do que um gênero artístico, trata-se de uma ideia-problema, em que estão imbricados os aspectos econômicos, os processos políticos e as problemáticas do espaço urbano. Para ela, a questão pode ser sistematizada por meio da análise dos paradigmas fenomenológico, social/institucional e discursivo²⁰⁰.

Diante dessa ideia-problema, nos é relevante como a autora aborda a transformação de algo que nasce como um modo contestador da experiência artística, baseado no minimalismo, e passa a ser rapidamente absorvido, apreciado por um sistema neoliberal da cultura. Nos anos 1990, não interessa mais tanto o objeto de arte, mas determinados lugares que oferecem certa experiência autêntica, já que a originalidade, a autenticidade e a singularidade são interesses do mercado. Nesse sentido, o artista viajante/nômade, aquele que se desloca por diferentes países para produzir um trabalho único em um evento, passa a ser extremamente valorizado.

O ponto importante aqui é a rapidez com que essa estética da administração, desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970, se converteu em administração da estética nas décadas de 1980 e 1990. De modo geral, o artista costumava ser um criador de objetos estéticos; agora, ele/ela é facilitador, educador, coordenador e burocrata. Além disso, como os artistas adotaram funções gerenciais de instituições de arte (curadoria, educacional, arquivística) como parte integrante de seu processo criativo, gestores de arte dentro de instituições de arte (curadores, educadores, diretores de programas públicos), que muitas vezes se inspiram nesses artistas, agora se veem como figuras autorais com direitos próprios²⁰¹.

contents, audiences, producers, processes? Does it consist of more and more different spaces combined together? This erosion of the white cube's boundaries works both ways. We are faced with an increasingly rapid demand for new raw materials of art production: social contexts, local specificities, cultural differences, even new models of resistance. The white cube is only partly dismantled in the search for new stages and forums for art. This is because its mechanisms are also extended into the new areas it aims to include. (...) The call for another form of exhibiting remains, nevertheless, urgent. But what if an exhibition is not a means to an end? What if it is not meant to transmit, to communicate, to translate, or even to reform, but to bewilder, alienate, dazzle, or suspend the instrumentality of meanings? Cf. FILIPOVIC, Elena. *The Global White Cube*, op. cit. p. 59.

²⁰⁰ KWON, Miwon. *One place after another*. Site specific art and locational identity. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

²⁰¹ No original: "The salient point here is how quickly this aesthetics of administration, developed in the 1960s and 1970s, has converted to the administration of aesthetics in the 1980s and 1990s. Generally speaking, the artist used to be a maker of aesthetic objects; now he/she is a facilitator, educator, coordinator, and bureaucrat. Additionally, as artists have adopted managerial functions of art institutions (curatorial, educational, archival) as an integral part of their creative process, managers of art within art institutions (curators, educators, public program directors), who often take

Kwon destaca as mudanças metodológicas nas formas organizacionais, que transformam o serviço do artista como mercadoria cultural, ao mesmo tempo em que valorizam a unicidade de sua autoria. Apesar disso, obras *site specific* não são apenas produtos de um sistema maior que tira proveito dessas condições. Muitos trabalhos trazem à tona histórias reprimidas, assim como dão visibilidade a comunidades marginalizadas e a lugares que geralmente são ignorados pela cultura dominante. Segundo a autora, é necessário olhar com ressalva cada projeto e situação, que pode se beneficiar do marketing enviesado para tornar o turismo, ou o consumo, dentro de uma ordem global, mais palatável. Nesse regime, obras em *site specificity* caracterizam-se pelo seu aspecto transitório e impermanente, que atrai o público para a consolidação das exposições. Valorizam-se, em vez de objetos possivelmente reproduzíveis, obras que só estarão disponíveis para o visionamento do espectador durante o período da exposição, obrigando-o a estar *in situ* para que possa acessá-la.

A criação de uma obra original em uma bienal passa pela figura do curador, profissão cada vez mais reconhecida no mundo global, que realiza a negociação financeira, processual e estética dos trabalhos, e define os seus locais de exibição. Gabriel Menotti constata que o processo curatorial e as práticas artísticas ocorreram paralelamente, em um processo de retroalimentação visível na história da arte. Ele propõe a ideia de *arranjo expositivo*, para melhor compreensão da obra em um contexto expositivo. Neste sentido, a exposição seria apenas um dos elementos articulantes, dentre outros aspectos, como a instituição e a audiência. Ao resgatar os princípios do design, de Bruno Latour, ele diz: “que um arranjo ‘nunca é um processo a partir do zero: arranjar é sempre rearranjar’. Além disso, ele não imprime nenhum valor ou sentido absoluto aos elementos nele reunidos, mas essencialmente ‘se dá a interpretações’”²⁰².

Kate Fowler destaca, a partir da etimologia da palavra latina *curare*, que o curador é aquele que estabelece uma relação de cuidado e controle, alguém que exerce uma função hierárquica²⁰³. A autora cita curadores como Harald Szeemann e Walter Hopps, que estabelecem, a partir dos anos 1960, novos valores institucionais e experimentais para a profissão, passando a inserir suas exposições na história da arte.

their cues from these artists, now see themselves as authorial figures in their own right.”. Cf. KWON, Miwon. *One place after another: Site specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, p. 51.

²⁰² MENOTTI, Gabriel. Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. *Arx*, São Paulo, 11(22), 2013, p. 72.

²⁰³ FOWLE, Kate. Who cares? Understanding the Role of a Curator Today. In: RAND, Steven; KOURIS, Heather (Eds.). *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart, 2007, pp. 26-35.

Szeemann é o autor da célebre exposição *When Attitudes Become Form*, de 1969, considerada por muitos críticos o início de uma era em que o curador é visto também como criador. Sobre essa histórica exposição, Bruce Altshuler nota que, além de temática, ela tomava o processo artístico como estratégia, tornando-se também um espaço de interação cultural na Suíça. Para ele, Szeemann criava um modo de apresentação que permitia ao público uma maior compreensão sobre os aspectos artísticos inerentes às obras exibidas²⁰⁴.

Ao sistematizarem as bienais de São Paulo em três períodos – a era do Museu, a era Matarazzo e a era dos curadores –, Francisco Alambert e Poliana Canhête colocam a 16ª edição, de 1981, como o primeiro evento dessa terceira era, em que Walter Zanini realiza uma série de alterações no espaço expositivo, agrupando as obras por linguagens e técnicas²⁰⁵. Nota-se que é no catálogo dessa edição que aparece a ideia de “curador geral” – já que, nas edições anteriores, era comum a menção ao “diretor geral” ou à “direção artística”, para a figura central da exposição – e de “comissário”, para aqueles que assinavam as escolhas dos artistas da representação nacional. Nesse sentido, embora a curadoria estivesse sempre presente, ela ganha mais relevância em um período relativamente recente.

Pode-se dizer que o curador e as suas criações expositivas são duas faces da mesma moeda, sendo que ambos os lados se alimentam reciprocamente e criam, muitas vezes, visibilidade internacional. No que diz respeito à escolha do curador nas bienais, Paul O’Neill afirma que, por serem instituições regidas por questões ideológicas e econômicas, a estrutura atrás das bienais ajuda a criar a ilusão da genialidade do curador. Ao ser responsável pela produção e pela mediação, o curador, “incluído nos mecanismos institucionais, passa a ser o produtor de mostras de arte como enunciados da cultura global”²⁰⁶. Ele nota que a importância das bienais de arte se deve principalmente ao reposicionamento do curador, que abraça o multiculturalismo e o coloca em evidência nas práticas artísticas. Não à toa, o anúncio dos curadores de uma bienal é realizado pelos meios de comunicação com antecedência e com pompa, sendo que as escolhas estéticas do curador são inevitavelmente vinculadas à edição do evento.

O estudo e a valorização de exposições em que se busca eleger edições que foram importantes dentro de um determinado período da história da arte é algo atual, e que geralmente

²⁰⁴ ALTSHULER, Bruce. *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. Nova York: Phaidon, 2013.

²⁰⁵ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

²⁰⁶ No original: “Embedded in the institutional mechanisms, the curator becomes the producer of exhibitions of art as statements on global cultural.”. O’NEILL, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 62.

concentra-se em uma genealogia europeia e norte-americana. Mesmo quando há a crítica dos modelos hegemônicos, realizada pelos próprios centros de poder, a perspectiva, na maior parte das vezes, subjulga ou apresenta uma visão parcial dos outros países. Mirtes de Oliveira nota que a história das exposições é um campo disciplinar que “ainda está em plena construção de seus objetos de estudo, abordagens dimensões e inter-relações com outras disciplinas”²⁰⁷.

Nesse sentido, as publicações de Bruce Altshuler *Salon to Biennial: Exhibition that Make Art History: 1863 – 1959*²⁰⁸ e *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*²⁰⁹ são consideradas um marco importante para a bibliografia que pensa a trajetória das exposições temporárias. No segundo livro, dedicado também às bienais, Altshuler nota, no período por ele analisado, o crescente número de exposições que são organizadas por eixos temáticos, assim como as influências das reflexões sobre a desmaterialização da arte, de Lucy Lippard, e da estética relacional, de Nicolas Bourriaud, que inferem diretamente nas práticas curatoriais durante as décadas de 1980 e 1990. Segundo o autor, as exposições escolhidas para análise, como a 24ª Bienal de São Paulo e a Documenta 11, o foram pela possibilidade de introdução de novos artistas, assim como pelas inovações curatoriais e pelos pontos de intersecção entre a história cultural, social e política.

Contudo, destacamos que, se por um lado as exposições são os lugares onde há o encontro do público com as obras – ficando visível o esforço da curadoria no que tange a aspectos como a expografia –, por outro lado também há a necessidade de se ver com ressalvas as edições que foram selecionadas, que correm o risco de serem fetichizadas. O risco de estabelecer um *ranking* de importância nos leva à recorrente questão: o que determina que uma exposição vá ser lembrada, analisada ao longo da história?

Nessa perspectiva, em vez de uma história, uma arqueologia das exposições é sugerida por Vinicius Spricigo, pois “é algo diverso da história das exposições tanto em seu objeto quanto em seus fundamentos teóricos. No lugar de estudar exposições paradigmáticas para a história da arte, busca analisar as bases ideológicas da exposição.”²¹⁰. Uma arqueologia das exposições, segundo Spricigo, permite concentrar a atenção diante de tudo aquilo que passou despercebido, ou que, em determinado momento histórico, não teve relevância.

²⁰⁷ OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. *Histórias das exposições. Casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2016, p. 39.

²⁰⁸ ALTSHULER, Bruce. *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History: 1863-1959*. Nova York: Phaidon, 2008.

²⁰⁹ ALTSHULER, Bruce. *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History*, op. cit.

²¹⁰ SPRICIGO, Vinicius. Rumo a uma arqueologia das exposições. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. *Histórias das exposições – Casos exemplares*, op. cit. p. 64.

Baseando-se nessas reflexões, uma das grandes contradições dos estudos sobre as bienais é que, se por um lado os eventos estão em um eterno presente, na valorização extrema da edição atual, ou da que está por vir, o olhar para o passado recai, muitas vezes, nas edições passadas, já consolidadas, principalmente em uma crítica que não renova seus objetos já escolhidos. Dentre os motivos estão o fato de serem realizadas por grandes curadores, ou de marcarem o início de uma tendência, ou porque provocaram alguma situação crítica perturbadora. Em um pódio em que poucas exposições permanecem na história, é sempre válido questionar-se sobre o porquê de essas exposições terem permanecido, revisitando, assim, o passado, no intuito de ver o que é possível extrair dele para o momento presente.

O caso da Documenta, exposição realizada pela primeira vez em 1955, na cidade de Kassel, Alemanha, é frequentemente citado, por ser uma instituição que nasce no pós-guerra, com proximidade temporal com a Bienal de São Paulo. Uma das razões para a criação do evento diz respeito ao fato de a cidade ser um lugar que era uma “folha em branco”, em termos de arte moderna e contemporânea, despida de museus ou galerias significativas, como mencionado por Klaus Siebenhaar. Assim como Ciccillo Matarazzo, no que diz respeito à Bienal de São Paulo, a ideia da exposição foi uma iniciativa de uma pessoa, Arnold Bode, que escolhe o nome da exposição em referência “a termos latinos como ‘documentação’ ou ‘documentar’, revelando possíveis significados como ‘inventário’, ‘prova’, ‘exibição’, ‘professar’, ‘manifestar’ ou ‘atestar’.”²¹¹.

Kassel foi uma das cidades que teve grande parte do seu centro bombardeado durante a Segunda Guerra, e a iniciativa de Bode trazia para a Alemanha discussões pertinentes ao modernismo, em especial o abstracionismo, que havia sido abolido durante o período nazista. Segundo Altschuler, uma atenção especial às condições geopolíticas do pós-guerra possibilitou que as exposições não ocorressem sob o regime das representações nacionais, como a Biennale di Venezia e a Bienal de São Paulo, já que, no caso alemão, qualquer demonstração ou competitividade entre nações era desencorajada²¹².

Atualmente, a exposição ocorre a cada cinco anos. Uma sistematização realizada por Siebenhaar compreende suas diferentes fases: a primeira, ocorrida de 1955 a 1964, engloba as três edições iniciais da Documenta e se estrutura segundo o eixo “reconstrução”, prevalecendo o gosto pessoal do fundador; a segunda, ocorrida de 1968 a 1977, é estruturada segundo o eixo “transformação”, caracterizando-se por novas diretrizes e abordagens de curadores, como

²¹¹ No original: “The reference to Latin terms like ‘documentation’ or ‘to document’ reveals possible meanings such as ‘inventory’, ‘proof’, ‘exhibit’, ‘profess’, ‘manifest’ or ‘attest’?”. Cf. SIEBENHAAR, Klaus. *Documenta: A Brief History of an Exhibition and its Contexts*. Berlin; Kassel: B&S Siebenhaar Verlag, 2017, p. 12.

²¹² ALTSCHULER, Bruce. *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, op. cit.

Szeemann, que é o diretor artístico da quinta edição, de 1972; a fase seguinte, de 1982 a 1992, ocorre sem grandes alardes, mas já demonstra o apelo da instituição ao grande público e às grandes bilheterias; e, por fim, a quarta fase, denominada “o discurso global”, abrange os anos de 1997 a 2012 e traz para o evento questões sobre a geopolítica atual²¹³.

No final da década de 1990, com a entrada de novas bienais no radar das grandes exposições temporárias, a Documenta 10, de 1997, com curadoria de Catherine David, se destaca pelo seu viés político e conceitual. A edição abrangeu, além da exposição no museu Friedericianum, um programa de 100 dias, com 100 convidados, o qual contou com palestras, exibições de filme, leituras públicas, tendo influenciado indiretamente outros eventos, como a 24ª Bienal de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff, em 1998, e a 48ª Biennale di Venezia, de Harald Szeemann, em 1999.

A edição seguinte da Documenta, de 2002, traz considerações significativas acerca da estrutura das bienais, ao abordar o evento por um viés pós-colonial. Com a direção artística de Okwui Enwezor e a co-curadoria de Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya, a edição tinha no programa cinco plataformas e descentralizava os eventos de Kassel, passando por cidades como Vienna, Berlim, Nova Delhi, St. Lucia e Lagos. Para Enwezor, o pós-colonialismo não é um discurso de distinção entre “outros” e “nós”, mas uma nova maneira de leitura da rede global²¹⁴. O caráter colaborativo da curadoria dava ênfase a essa multiplicidade de olhares, em vez da centralização em um único curador.

A Documenta 11 é uma edição em que há um grande número de obras audiovisuais, de instalações a documentários, nos quais a imagem em movimento entra como mídia que busca evitar qualquer sentido de fetichização do objeto artístico, principalmente no que diz respeito a produções que não pertencem ao eixo hegemônico, como aquelas oriundas de artistas do continente africano. É comum que essa edição de Enwezor seja contraposta à exposição francesa *Les Magiciens de la Terre*, de 1989, cuja abordagem da curadoria, de cunho transcultural, foi criticada por seu uso colonial e imperialista²¹⁵.

Embora a discussão da Documenta seja pertinente para as exposições de grande formato, e, ocasionalmente apareça nas discussões críticas da pesquisa, o debate a seguir concentrou-se na Biennale di Venezia na Bienal de São Paulo, pela possibilidade de acesso a documentação nos

²¹³ SIEBENHAAR, Klaus. *Documenta: A Brief History of an Exhibition and its Contexts*. Berlim; Kassel: B&S Siebenhaar Verlag, 2017.

²¹⁴ O'NEILL, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2012.

²¹⁵ *Les Magiciens de la Terre* foi exibida em 1989 no Centre Pompidou, com curadoria de Jean-Hubert Martin. É considerada uma das primeiras exposições a discutir sobre a figura do curador enquanto instância que realiza leituras e arranjos de obras de culturas das quais não faz parte. Sobre o ponto de vista eurocêntrico/ocidental, sugere-se a leitura de: ENWEZOR, Okwui; OGUIBE, Olu. *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*. Massachusetts: The MIT Press, 1999.

arquivos das instituições.²¹⁶ Em todo caso, é evidente a influência do modelo alemão, mesmo que indiretamente nessas exposições. Nessa breve apresentação das bienais, observamos que o conceito de mobilidade não diz respeito apenas ao espectador, que abordamos no capítulo anterior, mas também ao artista e ao curador que se inserem nessa nova ordem global. Como vimos a partir da análise de Miwon Kwon, o artista-nômade vai se deslocar para diferentes cidades, para a criação de obras específicas, como forma de valorização da autoria e da experiência. Já o curador-estrela encarna a figura do *jet-set flâneur*, que percorre o mundo atrás de novas descobertas a serem apresentadas nas bienais, como mencionado por Paul O'Neill. Dessa forma, é válido o questionamento de quanto as instalações de imagem em movimento foram encorajadas a criar a experiência singular do espectador, neste lugar único e de temporalidade bem definida que é a exposição.

4.1 PRIMEIRO PERCURSO: NO ARQUIVO DA BIENNALE DI VENEZIA

Ao analisar o período de uma década da Biennale di Venezia, de 1999 a 2009, vemos que a mídia audiovisual, pela facilidade de acesso, uso e exibição, favorece a multiplicidade de vozes de diferentes artistas, algo que é perceptível pela frequência com que as obras estão dispostas no espaço expositivo, de modo que documentários, instalações e projeções *single-channel* proliferam no grande guarda-chuva das imagens em movimento. Artistas que tratam da questão da alteridade, do colonialismo e da globalização passam a ser frequentes na mostra, como Fiona Tan, Yang Fudong, Maurício Dias e Walter Riedweg, entre outros, que veremos com mais atenção na segunda parte da pesquisa.

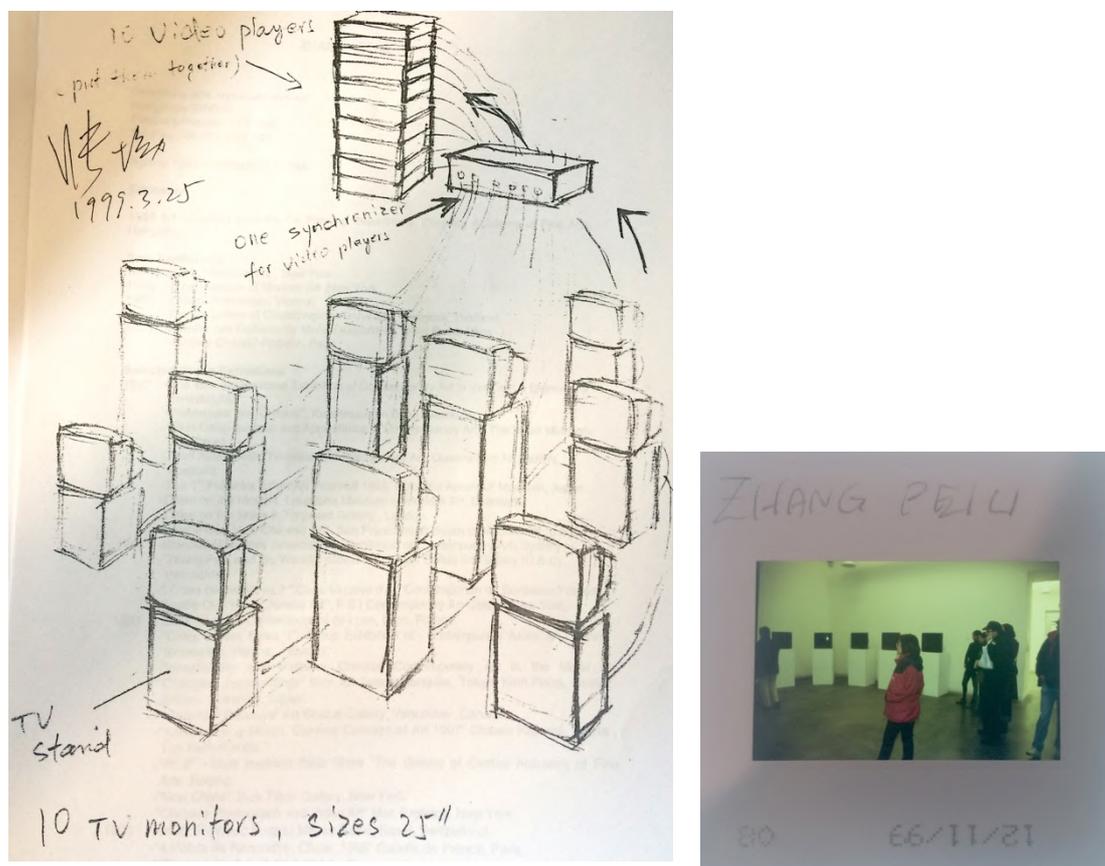
Há, nesse sentido, um esforço em apresentar artistas que saiam do eixo norte-americano e europeu, e ainda aqueles cujos trabalhos sejam realizados em *time-based media*²¹⁷. A ampliação dos espaços expositivos da Biennale, como vimos no primeiro capítulo, busca dar conta de uma maior diversidade, agregando cada vez mais artistas que possam lidar com essa pluralidade global. Observa-se, por exemplo, que, no momento em que a China parece ser promissora do ponto de

²¹⁶ Em fevereiro de 2020, foi realizada uma pesquisa no arquivo da Documenta, porém, dadas as limitações de acesso, devido às leis autorais do estado de Hesse, e de segurança, o material consultado ficou restrito ao catálogo da 11ª edição e às revistas de arte contemporânea do período.

²¹⁷ O termo *mídia baseada no tempo*, como definido pela TATE: “refere-se à arte que depende de tecnologia e tem uma dimensão duracional.” Ele é utilizado, muitas vezes, para fazer referência às obras em filmes, vídeo, áudios e às obras de net arte. In: Art Term. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/time-based-media>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

vista econômico²¹⁸, Zhang Peili, um dos pioneiros da videoarte chinesa, apresenta sua instalação pela primeira vez na Biennale, utilizando múltiplos televisores, em 1999.

25- Fig. 26 e 27 – Estudo e a obra *Uncertain Pleasure*, de Zhang Peili, na 48ª Biennale.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

Embora muitas instalações apresentadas nos eventos da Biennale não sejam inéditas, destaca-se que a quantidade de público e a visibilidade são sempre atrativas para galerias e instituições que financiam as obras dos artistas. Além disso, a premiação, eleita por um júri internacionalmente respeitado, aponta nomes de artistas promissores. Em 1999, a 48ª Biennale, por exemplo, é um momento importante para a consolidação mundial das instalações de imagem em movimento. Nessa edição, os prêmios internacionais foram para o norte-americano Doug Aitken, com a instalação *Electric Earth*, em que ele exibiu um ambiente multitelas com oito projeções; e para Shirin Neshat, premiada pela instalação *Turbulent*, composta por duas projeções

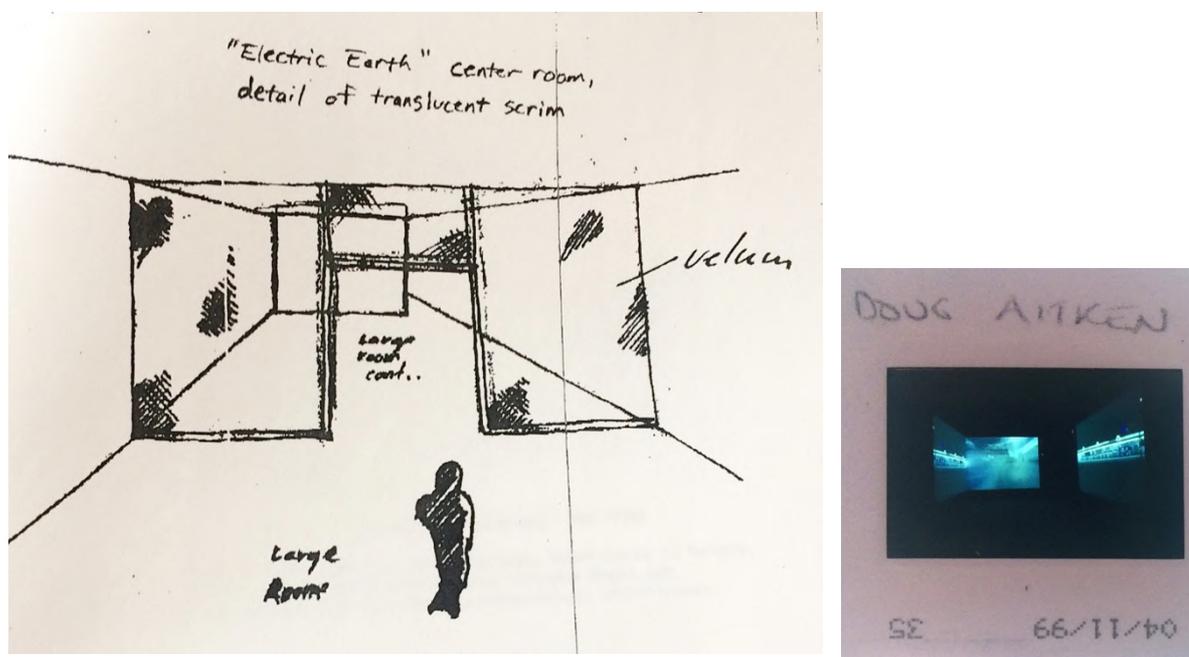
²¹⁸ Como curadora do MoMA, Barbara London nota o interesse dos curadores, entre eles Szeemann, no final dos anos 1990, por práticas em mídia e performance que estavam sendo desenvolvidas clandestinamente na China. LONDON, Barbara. *Video/Art*. Nova York, Londres: Phaidon Press, 2020.

que tratavam das questões de gênero no Irã – mais adiante, durante os estudos de caso, nos deteremos na obra da artista.

Em *Electric Earth*, Aitken estava interessado nas relações de subjetividade estabelecidas com o tempo e com o espaço, quando estamos em trânsito por lugares comuns²¹⁹. Para o artista, a realidade é percebida com mais atenção nesses locais onde o tempo parece se contrair ou se dilatar, dependendo de onde se está. A sensação de um tempo intermitente, possibilitado pelo mundo global, no qual a movimentação é imperativa, era vista na obra exibida em uma sala do Arsenale. A instalação de imagem em movimento cobria o ambiente expositivo do chão ao teto, junto a uma trilha sonora que dava ênfase ao ruído de máquinas, à música eletrônica ou, pontualmente, à narração dos pensamentos do único personagem.

Nas imagens, acompanhávamos a caminhada e a dança de um homem por ruas desoladas, como se ele fosse o último homem a vagar pela Terra. Junto a ele, os objetos parecem tomar vida, a janela de um carro que sobe e desce, a espuma que vaza de um cano, um carrinho de supermercado que corre no estacionamento. As múltiplas projeções de tela reforçam a questão temporal/espacial da obra, cujo personagem deriva como se o tempo linear fosse dividido em lâminas espaciais e pudéssemos ver o seu solitário percurso urbano.

26- Fig. 28 e 29 – Estudo e obra *Electric Earth*, de Doug Aitken, na 48ª Biennale.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

²¹⁹ Um conceito amplamente difundido na época foi o de *não-lugar*, neologismo criado por Marc Augé, o qual, grosso modo, diz respeito a locais que não têm identidade e são desprovidos de historicidade. Para maior aprofundamento no conceito, recomenda-se a leitura de: AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Ed. Papyrus, 2020.

No veredito do júri internacional, composto de Okwui Enwezor, Zdenka Banovinic, Ida Gianelli, Yuko Hasegawa e Rosa Martinez, a justificativa da escolha apontava que a instalação “recupera a forma narrativa e a pesquisa experimental do cinema, anuladas pelos valores econômicos da indústria cinematográfica comercial. Sua instalação é perfeita e articulada com clareza intelectual”²²⁰. Percebe-se, nesse comentário do júri, que, embora *Electric Earth* se relacione ao cinema, sua possibilidade investigativa se associa às questões espaciais. Aitken realiza uma instalação sobre outras possibilidades subjetivas de sentir e observar o tempo de forma não linear, algo que parece ser o tema da vez em um mundo que se prepara para a virada do milênio.

Se, na 48ª edição, a instalação de imagem em movimento foi coroada, na exposição seguinte, de 2001, novamente com curadoria de Szeemann, o evento causou desconforto pelo modo como as obras audiovisuais foram exibidas. Intitulada *Platea dell’umanità/Plateau of Humankind* (Platô da Humanidade), uma das críticas foi o grande volume de instalações audiovisuais de artistas e cineastas como Anri Sala, Bill Viola, Abbas Kiarostami, Chantal Akerman, Atom Egoyan e Julião Sarmento, Fiona Tan, Gary Hill e Stan Douglas. Porém, um dos maiores problemas concentrava-se não só no número de obras, mas no modo como elas foram exibidas. A expografia, principalmente no Arsenale, fechou os trabalhos em pequenas salas escuras, com uma única entrada e saída. O espectador era rebatido de uma sala a outra, sem respiro e sem que houvesse diálogo entre os trabalhos.

Na época, o debate de um audiovisual que deve ser visto enquanto o espectador caminha pelo espaço aparece nas seguintes considerações de Szeemann: “O filme tem seu próprio tempo. Para viver a experiência de um filme, é preciso uma sala escura, o cinema, a poltrona. Ao contrário, a exposição deve ser experimentada a pé”²²¹. Como vimos no capítulo anterior, quando o audiovisual surgiu no espaço expositivo, era comum que o simples ato de se caminhar neste espaço se confundisse com uma contraposição à atitude “passiva” do cinema.

Sabe-se hoje com mais discernimento que as instalações de imagem em movimento têm algumas particularidades que não se limitam à exibição das imagens na sala escura e fechada. Aspectos técnicos, como a duração da obra e a possibilidade de exibição em espaço aberto, criando maior diálogo com outras obras, são importantes para a fruição do espectador. Na época, Mark

²²⁰ No original: “recovers the cinema’s narrative form and experimental research, annulled by the economic values of the commercial cinematographic industry. His installation is perfect and articulated with intellectual clarity”. Cf. Documentação textual do dossiê Doug Aitken, Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

²²¹ No original: “Film has its own time. In order to live the experience of a film, one needs a dark room, the cinema, the fauteuil. On the contrary, the exhibition is to be experienced walking”. LA BIENNALE DI VENEZIA. 49. Esposizione Internazionale D’Arte: Platea dell’umanità = plateau of humankind = Plateau der Menschheit = plateau de l’humanité. Veneza: La Biennale di Venezia, 2001, p. XVIII [Catálogo da exposição]

Nash constata que a sequência de pequenas salas no Arsenale isolou e afastou o diálogo espacial com o espectador:

A instalação do Arsenale de Harald Szeemann, na Bienal de Veneza de 2001, me fornece um contraexemplo mais problemático e menos bem-sucedido na apresentação de trabalhos de imagens em movimento. O visitante se lembrará de uma sequência de salas escuras de visualização de vídeo em ambos os lados de uma seção central do Corderie no Arsenale. Szeemann tomou uma decisão corajosa ao convidar cineastas como Atom Egoyan, Abbas Kiarostami e Chantal Akerman a fazer novas peças para a exposição. Como sempre, em Veneza, isso foi feito com atraso e com pouco orçamento, questões sobre as quais Szeemann tinha pouco controle. A apresentação final, com uma série de salas de visualização imersivas em um corredor central, não funcionou – as salas eram muito pequenas, o uso de cortinas pretas tornava a entrada e a saída confusas. A desigual qualidade formal e artística das contribuições dos cineastas também dificultava o diálogo entre as peças²²².

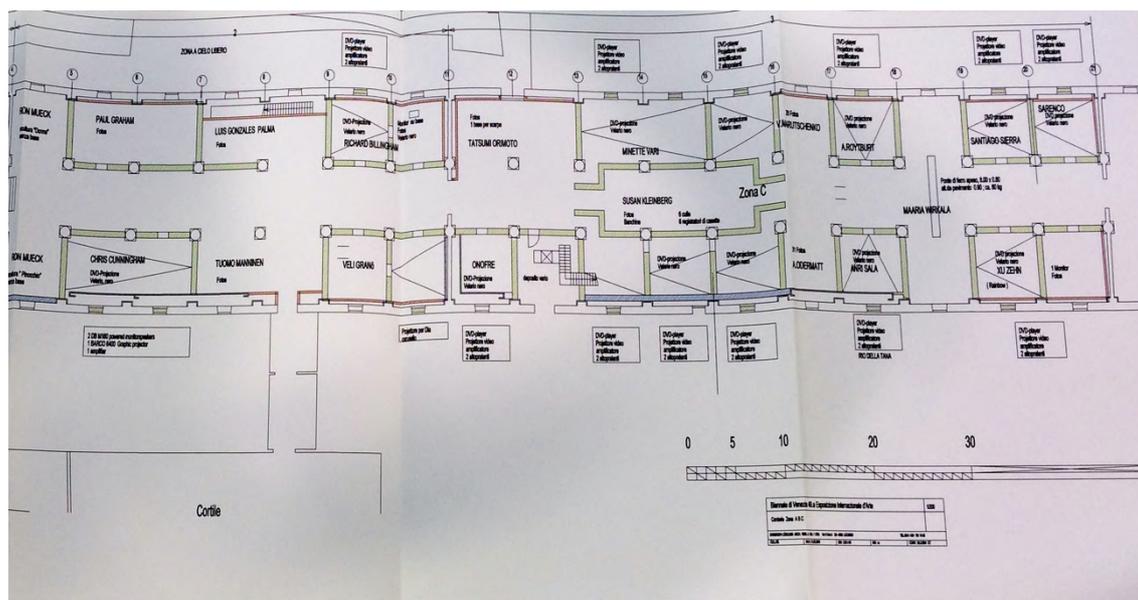
Como analisado por Nash, a falta de orçamento e de tempo para articular a expografia refletiu em cada artista sendo fechado nas pequenas caixas. Comparada à edição anterior, de 1999, a segunda exposição de Harald Szeemann apresenta maior fadiga. A impressão é a de que se adotou uma estrutura expográfica simples, sem variações, que não criasse atritos técnicos com os artistas e cineastas, a qual gerou, no entanto, prejuízo para o espectador e para a crítica, em especial àqueles filiados a uma tradição cinematográfica.

Na época, a revista *Frieze* comenta que a experiência da exposição equivale àquela das salas *multiplex* dos cinemas, porém, com imagens de baixa qualidade, sem pipoca e sem cadeira. Para eles, o cubo branco transformado em caixa preta é sempre vazio e austero, correndo o risco de o vídeo oferecer alguns atalhos como a câmera lenta, a imagem projetada em grande escala e a câmera instável como se fossem sinônimo de “profundidade” da obra²²³. No comentário, percebe-se que a expografia prejudicou diretamente a análise das obras, misturando tanto o conteúdo dos trabalhos quanto os modos como eles foram exibidos.

27- Fig. 30 – Espaço expositivo da 49ª Biennale, Arsenale.

²²² No original: “Harald Szeemann’s installation of the Arsenale in the 2001 Venice Biennale provides me with a more problematic, less successful counter-example on the presentation of moving image works. Visitor will remember a sequence of dark, video-viewing rooms on either side of a central section of the Corderie in the Arsenale. Szeemann had made a courageous decision to invite filmmakers such as Atom Egoyan, Abbas Kiarostami, and Chantal Akerman to make new pieces for the exhibition. As usual with Venice, this was at late notice and on a shoestring budget, issues which Szeemann had little control over. The resulting presentation as a series of immersive viewing rooms off a central corridor did not work – the rooms were too small, the use of black-drape curtains made entry and exiting confusing. The uneven formal and artistic quality of the filmmakers’ contributions also made it difficult to establish dialogue between the pieces.” NASH, Mark. Questions of Practice. In: MARINCOLA, Paula. *What Makes a Great Exhibition?*. Londres: Reaktion Book, 2007, pp. 142-153.

²²³ FOX, Dan; HEISER, Jorg. Venice in Peril: The 49th Venice Biennale. *Frieze Magazine*, 09 set. 2001.



Fonte: Arquivo Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

É comum, nas instalações de imagem em movimento, que problemas ocorram, já que o modo como a obra é concebida a pensa inicialmente isolada no espaço. Em um trabalho como o de Bill Viola – que apresenta desde as especificações das cores das tintas com as quais devem ser pintados o teto e a parede, até a marca e a potência do projetor e dos alto-falantes –, observa-se, nas correspondências entre a galeria e a equipe curatorial, a mobilização de um técnico especialmente para a montagem e a manutenção da obra. Mesmo assim, não é raro se observar, nos documentos, o desgosto do artista pelo vazamento sonoro de outras obras que influem diretamente na apreciação do trabalho.

Na 49ª edição, apesar das negociações, *The Quintet of the Unseen* não foi exibido na edição, pois exigia um ambiente totalmente silencioso, algo dificilmente garantido na Biennale. Em seu lugar, como pôde ser visto em registros fotográficos da exposição, foi colocado o díptico *Surrender*, trabalho em que dois monitores de plasma foram dispostos um sobre o outro. A obra faz parte da série de obras influenciadas pela iconografia católica, e o vídeo espelhado mostra uma pessoa que tem seu corpo mergulhado na água, em menção ao ritual de purificação do batismo. *Surrender* foi apresentado em uma sala fechada, com um banco à sua frente, próximo à videoinstalação de Chantal Akerman.

O incômodo e a repercussão das “caixas pretas”, em 2001, fizeram com que a curadoria da edição seguinte – da 50ª exposição, ocorrida em 2003 – optasse por evitar os vídeos de longa duração, assim como a pintura das paredes de preto e a colocação de obras audiovisuais em salas fechadas. Como uma resposta à repercussão negativa da edição anterior, criou-se um protocolo não oficial de que a edição deveria apresentar vídeos de menos de dez minutos.

A 50ª edição, conhecida por ser a primeira exposição da Biennale com curadoria coletiva, elegeu Francesco Bonami como diretor, e como tema, *Sonhos e Conflitos – A ditadura do Espectador* (Dreams and Conflicts – The dictatorship of the Viewer). Cada curador convidado desenvolveu um bloco/segmento próprio: Massimiliano Gioni (The Zone); Gilane Tawadros (Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes); Igor Zabel (Individual Systems); Hou Hanru (Z.O.U. Zone of Urgency); Carlos Basualdo (The Structure of Survival); Catherine David (Contemporary Arab Representations); Francesco Bonami (Clandestine); Francesco Bonami e Daniel Birnbaum (Delays and Revolutions); Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija (Utopia Station); Gabriel Orozco (The Everyday Altered). Com essa forma de criação múltipla, Bonami buscava se opor ao modelo do curador-estrela de Szeemann. Segundo ele, a “era dourada” que começou com ele, no final dos anos 1960, chegou ao fim.

Um ano antes da Biennale, a busca por uma curadoria coletiva que propusesse outras visões ocorreu na já mencionada 11ª Documenta. Essa edição da Biennale e da Documenta foram os primeiros eventos depois do atentado ao World Trade Center, de 11 de setembro de 2001, deixando claro que as novas configurações geopolíticas afetam diretamente as formas de representação artística.

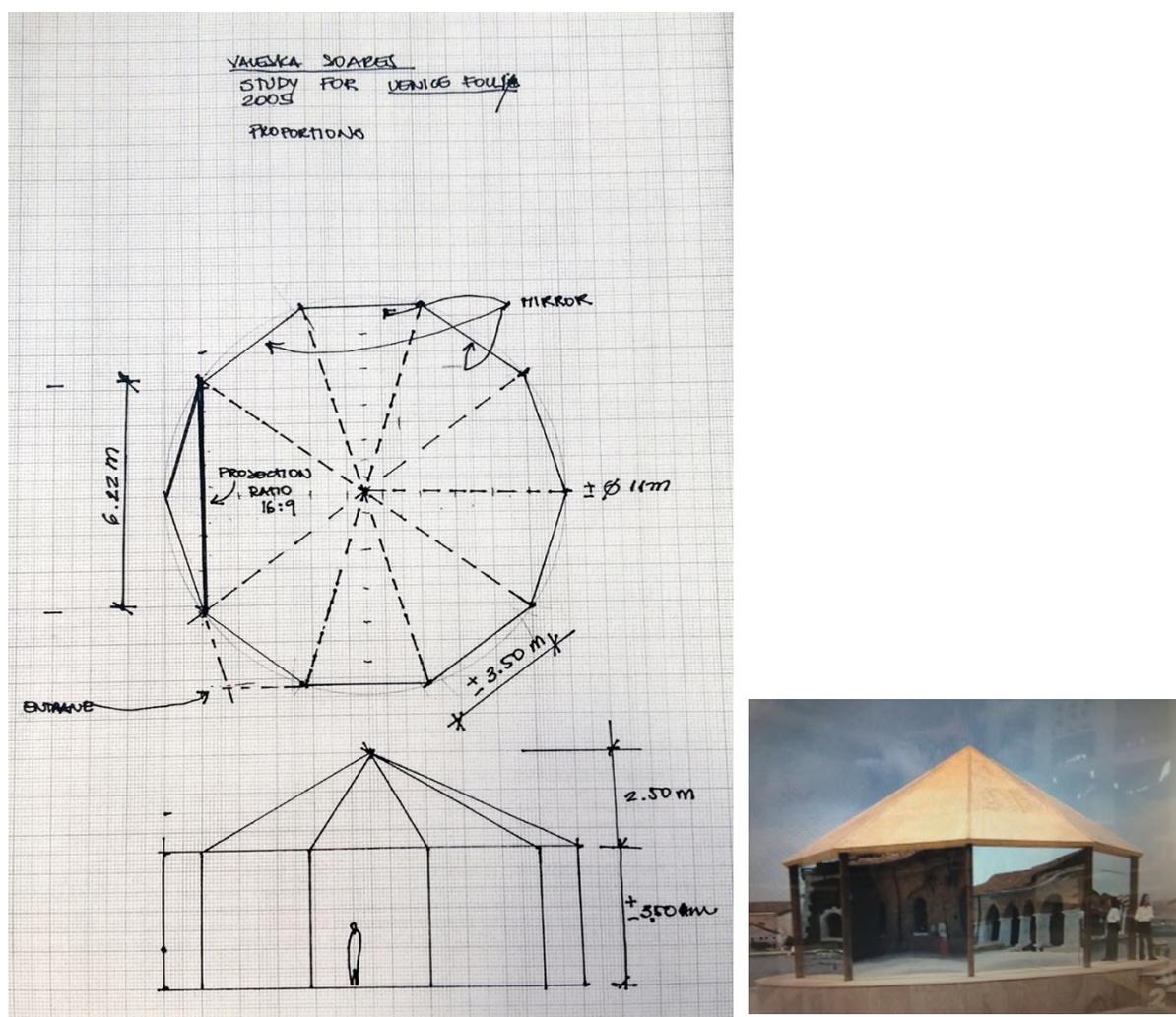
A curadoria da 51ª Biennale, de 2005, ficou a cargo de María de Corral, responsável pela exposição *The Experience of Art*, no Giardini, e Rosa Martínez, responsável pela exposição *Always a Little Further*, no Arsenale. Ambas as curadoras espanholas foram indicações de Robert Storr, e chama a atenção, nessa edição, o quanto foi ressaltado o gênero das curadoras e como elas eram pertencentes a gerações distintas. Storr comenta que as sugestões buscavam quebrar a barreira histórica da falta de curadoras e que, mesmo assim, Davide Croff, presidente da Biennale, se referencia publicamente a Corral e a Martínez como as “garotas espanholas”²²⁴. Nota-se que a entrada das curadoras na Biennale só ocorre devido a uma ação externa da instituição, ou seja, a indicação de Storr, e que, embora as exposições buscassem tratar de artistas feministas, como a participação do grupo Guerrilla Girls, a própria estrutura da instituição foi desfavorável a isso.

Na mídia, a falta de tempo e o orçamento precário foram questões pouco discutidas. Internamente, observou-se a negociação da equipe curatorial para que os artistas apresentassem trabalhos já realizados/exibidos, como o caso dos vídeos de Runa Islam e Mona Hatoum. Nessa edição, o vídeo já realizado anteriormente se torna uma estratégia econômica, uma opção mais em conta do que se subsidiar um novo trabalho. Questionada pela alta incidência de vídeo, Rosa Martínez afirma em entrevista: “o vídeo é uma tecnologia contemporânea, comemos com a

²²⁴ VENICE Revisited. *Artforum*, vol. 46, n. 5, jan. 2008. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200801/letters-78937>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

televisão e até dormimos com a televisão, então é normal que o artista use as tecnologias com mais confiança. Eu creio que o vídeo tem mais proximidade com a pintura”²²⁵. Martinez ainda complementa o seu relato comentando que “o artista usa a técnica do momento que vivemos, por isso, a forte presença do vídeo”²²⁶. Por meio dessa entrevista, nota-se que, mesmo sendo uma mídia já consolidada nos meios artísticos, há ainda, nessa primeira metade dos anos 2000, certa desconfiança do suporte e um *continuum* da crítica que insiste no excesso audiovisual. Nesse contexto, é relevante notar como o vídeo, pela sua natureza reproduzível, torna-se uma opção econômica viável para o baixo orçamento da exposição.

28- Fig. 31 e 32 – Estudo e obra *Folly*, de Valeska Soares, na 51ª Biennale.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

²²⁵ ORLANDINI, Maria Paola. Cantiere Biennale. DVD Trato da n.2. Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

²²⁶ Idem.

Na edição, as instalações ocorrem principalmente quando a galeria comissiona a obra, como é o caso de Valeska Soares, que apresenta *Folly*, com financiamento da galeria Fortes Vilaça. Composta pelo vídeo *Tonight*, gravado no antigo cassino e hoje Museu de Arte da Pampulha, a instalação envolveu a construção de um pavilhão, disposto no Arsenale. Nas imagens, ao som de uma versão de *The Look of Love*, pessoas dançam sozinhas no centro de uma plateia vazia, lembrando com um tom nostálgico os tempos passados. A projeção do vídeo reflete nos espelhos que estão espalhados pela estrutura octogonal do pavilhão. O espectador, em pé, vê tanto as figuras fantasmagóricas dançando como a sua própria imagem. A instalação hoje faz parte do acervo do Instituto Inhotim e pode ser vista em Brumadinho, Minas Gerais.

No final de 2005, Robert Storr, curador da 52ª Biennale, organizou um simpósio internacional intitulado *Where Art World Meet: Multiple Modernities in the Global Salon* (Onde o Mundo da Arte se Encontra: Múltiplas Modernidades no Salão Global), apresentando a relevância e as problemáticas das exposições de grande porte, propondo encontros entre especialistas e artistas.

Steve McQueen, ao participar do simpósio e ao comentar a estrutura do evento, ressalta a importância do curador ao fazer a ponte entre os artistas, ocupando uma função próxima à de um coreógrafo ou um maestro. Segundo ele, por mais importante que seja o papel do curador, não há exposição sem arte e sem os artistas, e o pouco tempo de preparação e entrega das obras pode influenciar diretamente na qualidade dos trabalhos:

O trabalho baseado no tempo, como é o meu, é muito caro e complicado de instalar; trata-se basicamente de logística, preparação, planejamento e perícia técnica. Essas coisas são necessárias para progredir; é preciso ser muito detalhado, porque tudo está nos detalhes, no que me diz respeito, e imagino que seja assim para todos aqui, de uma forma ou de outra. O idioma, claro, é sempre um problema, então, deve haver uma melhor comunicação entre os artistas e os curadores em qualquer país que você esteja trabalhando e exibindo. § Acho que dar dinheiro para produzir novos trabalhos nessas grandes exposições é muito importante, porque, para muitos artistas, é a única forma de fazer novos trabalhos. Isso é extremamente importante. Acho que, ao invés de dar recompensas financeiras ao artista, pode-se lhe dar dinheiro para que ele traga de volta à próxima bienal, por exemplo, um pouco como o que o festival de cinema faz, para criar uma continuação e esse tipo de relação. Estou falando apenas como artista; parece que tudo o que os artistas podem fazer é gritar muito sobre isso e talvez nunca serem ouvidos²²⁷.

²²⁷ No original: “Time-based work such as mine is very expensive and complicated to install; it is basically all about logistics, preparation, planning, and technical expertise. These things are necessary in order to progress; one has to be very detailed because it is all in the details, as far as I am concerned, and I imagine this is so for everyone here in one form or other. Language is, of course, always a problem, so there has to be better communication between the artists and the curators in whatever country you are working and showing in. § I think that providing money to produce new work in these large exhibitions is very important, because for many artists it is the only way to make new work. This is extraordinarily important. I think that rather than give financial rewards to artists, one could give them money to bring back to the next biennial, for example, a little bit like what the film festival does, to create a continuation and that sort of relationship. I am speaking only as an artist; it seems that all artists can do is shout about this a whole lot and perhaps

A crítica de McQueen ressalta dois aspectos desse tipo de exposição. O primeiro baseia-se na problemática estrutura do evento, cujo formato (a presença de um único curador e de sua equipe de assistência), para os muitos artistas, torna inexistente o diálogo entre os próprios agentes que participam do evento. A centralidade das decisões na figura do curador faz com que os trabalhos sejam prejudicados nos modos de visualização, sendo o aspecto sonoro uma das maiores reclamações. Uma segunda questão trata da inexistência de qualquer senso de continuidade entre uma edição e outra. Programada para que cada edição seja independente, a problemática da Biennale e de outros eventos similares recai sobre a estrutura temporária, que não permite que uma iniciativa continue no próximo evento.

De fato, como comentado por McQueen, o simpósio não chega a mudar nenhuma das estruturas pré-existentes. Em 2007, Storr exhibe *Think with the Senses – Feel with the Mind: Art in the Present Tense*, exposição elogiada pela crítica, que se destacou por acontecer no mesmo período do Grand Tour europeu – uma iniciativa de unir as exposições de Veneza às de outras localidades, como Kassel, Munster e Basel. Nesse sentido, o aparente discurso global das exposições de grande porte temporário cai por terra quando a própria estrutura desses eventos evidencia a sua disposição como centro hegemônico. O próprio Storr constata, no que diz respeito ao Grand Tour, que “o mundo da arte não tem mais um único centro, ou mesmo dois ou três. É verdadeiramente internacional agora.”²²⁸. Se o internacional se restringe aos quatro centros europeus, é inevitável pensar que, por mais que simpósios e exposições busquem trazer questões referentes ao mundo global, são os centros econômicos que ditam as regras, dificilmente alteradas.

A edição seguinte – a 53ª Biennale – tem curadoria de Daniel Birnbaum, que já havia feito parceria anteriormente com Francesco Bonami, na 50ª edição. Na exposição de 2009, intitulada *Making Worlds* (Criando Mundos), Birnbaum dá ênfase à dicotomia global/local, mas já destaca o quanto essa relação pode ser homogeneizadora.

Como um ciclo vicioso, o que a Biennale di Veneza nos ensina, na análise dos documentos de suas edições, é que o “seja eterno enquanto dure” tem sua duração bem delimitada no período do evento. Isso certamente influencia na apreensão das obras, principalmente daquelas que exigem melhores condições de exposição. Nessa *zona cinza*, fica nítida a mercantilização entre as áreas: de um lado, as obras de imagem em movimento podem ser vistas como escolhas econômicas, pela

never be heard.”. O relato completo está em: STORR, Robert (Org.). *Where Art Worlds Meet, Multiple Modernities and the Global Salon*. Veneza: Biennale di Venezia, 2005.

²²⁸ An Artsy Spin on the Grand Tour. *The New York Times*, 27 mai. 2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/05/27/travel/27journeys.html>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

facilidade e pela característica própria da mídia; do outro, oferecem uma série de problemáticas, como a influência sonora de outras obras.

No que tange a essas reflexões sobre a *zona cinza*, observamos que, em 2019, durante a 58ª edição, intitulada *May you live in interesting times* (Que você viva em tempos interessantes), o trabalho curatorial de Ralph Rugoff evidenciou essa área de conflito. No edifício do Giardini, após passar o átrio central, o espectador entrava na instalação *Spectra III*, de Ryoji Ikeda, um corredor extremamente luminoso composto de lâmpadas fluorescentes. A superfície lisa refletia a estridência das luzes fluorescentes e tornava difícil a orientação no espaço, porque a tendência natural era fechar os olhos devido à claridade.

Sair do corredor de Ikeda, colocado logo na entrada da exposição, era um alívio, em virtude do instante de desorientação. Era nesse estado, ainda luminoso, em que os olhos apresentavam quase uma imagem residual, que o espectador entrava, à direita, em uma pequena sala escura, fechada com uma cortina grossa para isolar a luz e o som. Ao adentrarem a sala, muitos espectadores tropeçavam nos bancos de madeira que estavam à frente. Sem a dimensão da profundidade, alguns pegavam a lanterna dos celulares, mas eram poucas pessoas que permaneciam na sala.

Na escuridão, o espectador podia ver *Chimera*, de Harris Epaminondas, no qual imagens capturadas em Super-8 mostravam o mar, estátuas gregas, símbolos e lugares de outras eras que eram preenchidos pela atmosfera sonora da instalação. As imagens em fluxo sugeriam uma viagem intimista, háptica, por meio da granulação da película. Em *loop*, e com duração de 34 minutos, o vídeo de Epaminondas parecia indicar o oposto da sensação esfuziante do corredor de Ikeda. O diálogo entre as duas obras, zona de luz e zona de escuridão, criava uma percepção física no espectador, certo deslumbramento que era carregado para o resto da exposição.

4.2 SEGUNDO CAMINHO: NO ARQUIVO DA BIENAL DE SÃO PAULO

Desde a sua primeira edição, em 1951, a Bienal de São Paulo tem relação de proximidade com a Biennale di Venezia, seja como referência de exposição no modelo das representações nacionais, no regulamento, ou mesmo na ambição de participar do debate internacional, como vimos no primeiro capítulo. Na década de 1990, como reflexo da política cultural do governo de Fernando Henrique Cardoso, a entrada de novos capitais financeiros e o modelo neoliberal da cultural se refletem diretamente na estrutura da Bienal de São Paulo.

A presença do banqueiro e mecenas Edemar Cid Ferreira na organização da Fundação Bienal leva a instituição aos grandes empreendimentos de público e de obras, mas também à

internacionalização, tão almejada por esse tipo de evento. Cid Ferreira considerava importante promover a cultura do país em outras bienais, para garantir a respeitabilidade do evento²²⁹, o que leva, por exemplo, à interlocução dos curadores Nelson Aguilar e Agnaldo Farias, para além da Bienal de São Paulo, como quando ambos participam da 1ª Bienal de Johannesburgo, em 1995. Apesar do intercâmbio curatorial para a exibição de artistas brasileiros no circuito internacional, nota-se que o diálogo mais visível é com a Biennale, principalmente devido ao pavilhão brasileiro, que garante constância nas exposições por meio da representação nacional.

As mostras no pavilhão de Veneza são obra de curadores com mobilidade internacional, os quais realizam – ou irão realizar – as edições futuras da Bienal de São Paulo, como Paulo Herkenhoff (1997 em Veneza, 1998 em São Paulo), Ivo Mesquita (1999 e 2009 em Veneza, 2008 em SP), Jacopo Crivelli (2007 em Veneza, 2019 em SP), Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias (2011 em Veneza, 2010 em SP), entre outros, que circulam com naturalidade nas exposições internacionais do período. Quando se trata de aspectos curatoriais concernentes à Bienal de São Paulo, a mobilidade curatorial é uma das características mais almejadas, já que faz parte do processo tornar visível o diálogo com os outros países, dando relevância ao evento. Contudo, pela distância geográfica, dificilmente o público norte-americano/europeu visitava o evento brasileiro com a mesma facilidade com que ia às exposições no eixo norte²³⁰.

Junto à internacionalização e ao esforço de se competir em condições de igualdade com outras bienais, vem uma série de problemas que perduram até hoje, sendo o primeiro deles a questão do financiamento. A partir dos anos 2000, a Fundação Bienal entra em um período no qual a acentuação da crise vem principalmente com a Mostra do Redescobrimento. Para essa megaexposição, foi criada a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, por Edemar Cid Ferreira, porém, os escândalos quanto ao repasse de verba foram notícia constante nos meios de comunicação. Poliana Canhête e Francisco Alambert afirmam que “essa exposição não apenas marcou uma efeméride simbólica no país, como também consagrou a massificação publicitária que se estruturava nas grandes exposições de arte.”²³¹.

Após a Mostra do Redescobrimento e o desfalque financeiro na instituição, Alfons Hug assume a curadoria das 25ª e 26ª edições. Primeiro estrangeiro a assumir o cargo, é um nome pouco conhecido no cenário nacional. Por conta disso, a edição de 2002 conta, no Núcleo Brasileiro, com

²²⁹ FARIAS, Agnaldo. *Agnaldo Farias*: depoimento [ago. 2018]. Entrevista concedida a Cássia Hosni.

²³⁰ Em recente *podcast* comemorativo aos 70 anos da Bienal de São Paulo, Julio Landmann comenta que, ao participar da Biennale de 1997, diz ao curador Germano Celant que não há, na área central, nenhum artista representante da América Latina. Celant, por sua vez, se desculpa e afirma que “não teve tempo para estar nessa parte do mundo”. Cf. Globalização, internet e antropofagia influenciaram a arte nos anos 90 | Bienal, 70 anos #5. UOL, 31 jul. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZQfxV77--o&ab_channel=UOL>. Acesso em: 6 ago. 2021.

²³¹ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo*: da era do museu à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 222.

a curadoria de Agnaldo Farias. A 25ª Bienal teve como tema *Iconografias Metropolitanas*. Na edição, destaca-se a aposta numa área destinada à Net Art, com curadoria de Christina Mello, da qual participaram os artistas Ricardo Barreto, Lucas Bambozzi, Giselle Beiguelman, Enrica Bernardelli, Diana Domingues, Lúcia Leão, Artur Matuck, Kiko Goifman, Jurandir Müller e Gilberto Prado.

29- Fig. 33 – Registro da 25ª Bienal de São Paulo, em 2002.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Nas fotografias dessa exposição, observa-se a presença de obras concentradas em pequenas salas fechadas, disposição semelhante àquela da 49ª Biennale di Venezia, de 2001. A expografia, como nota Anna Villela, retoma uma sala por artista ou por representação nacional, o que havia sido eliminado no evento anterior. Deste modo, “as salas foram construídas junto aos caixilhos, no primeiro e terceiro pavimentos, interferindo na leitura das obras junto ao pavilhão, assim como sua relação com o parque”.²³² As edições de Alfons Hug são consideradas pouco expressivas para a inserção da Bienal de São Paulo no mercado competitivo das exposições do período. Porém, como veremos nos estudos de caso, foi essa a edição que trouxe as instalações de artistas que circulavam com frequência nas bienais, como Shirin Neshat, Maurício Dias e Walter Riedweg.

No mesmo ano da 25ª edição da Bienal, 2002, os debates sobre as bienais estavam centrados nos conceitos pós-coloniais suscitados pela 11ª Documenta – e, em 2003, ainda se comentava a curadoria coletiva de Francesco Bonami, na Biennale. Outro fator que pode explicar a falta de visibilidade internacional das duas bienais é a não abordagem de assuntos que estavam em pauta

²³² VILLELA, Anna Helena de Assis Meirelles. *Expografia na 27ª Bienal de São Paulo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 48.

no momento, como as próprias problematizações entre o local-global e o nacional-internacional, típicas do evento.

A 27ª edição foi realizada a partir de um concurso de propostas curatoriais que escolheu o projeto de Lisette Lagnado, cujo tema era *Como viver junto*, inspirado nos seminários de Roland Barthes. Lagnado convida como co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez, e como curador convidado, Jochen Volz. Primeira edição que aboliu o modelo das representações nacionais, a equipe organiza a exposição com maior diálogo com o modelo internacionalizante de outras bienais. Segundo Anna Villela, a bienal de Lagnado retoma os valores da 24ª edição de Herkenhoff, de 1998, assim como se aproxima do modelo da Documenta. Para ela, a expografia proposta por Marta Bogéa foi essencial para o diálogo entre as obras, criando fluidez entre os diferentes espaços. Porém, como Villela nota, o audiovisual da segunda parte do segundo pavimento apresentou problemas, principalmente pela quantidade de vídeos no espaço expositivo:

Havia uma contradição entre os conceitos defendidos pela curadoria de *porosidade/contaminação* e a seleção de obras que exigia muitas salas de vídeos e pequenas retrospectivas de todos os artistas. A exposição do percurso individual de cada artista favoreceu a defesa da construção de espaços isolados, salientando a relação entre as obras de um mesmo autor. Em muitas situações as narrativas individuais, em grande parte setorizadas, dificultaram a leitura das relações entre as obras e a grande narrativa da mostra. Nesses casos, as *partes exclusivas* ofuscaram o *comum compartilhado*. O excesso de salas de vídeos, apesar da mostra de filmes que ocorreu em um cinema, também foi um problema para a expografia, gerando um loteamento do espaço e, por consequência, prejudicando o acesso do público²³³.

Embora não exista um modelo, a quantidade de salas de vídeos isoladas na *zona cinza*, como ocorreu na Biennale em 2001, e na Bienal de São Paulo, em 2002 e 2006, aparece sempre como um problema, principalmente pela disposição e pela proximidade entre as salas. Os vídeos são desafios pertinentes às exposições de grande formato. Colocados um ao lado do outro, diferem da expografia do museu, principalmente pela quantidade e pela necessidade de se exibir um conjunto de obras em harmonia com a escala do espaço expositivo. Algo observado é que a possibilidade de o espectador ignorar os grandes “blocos audiovisuais” aumenta exponencialmente quando a massa de imagens em movimento está concentrada em um único local.

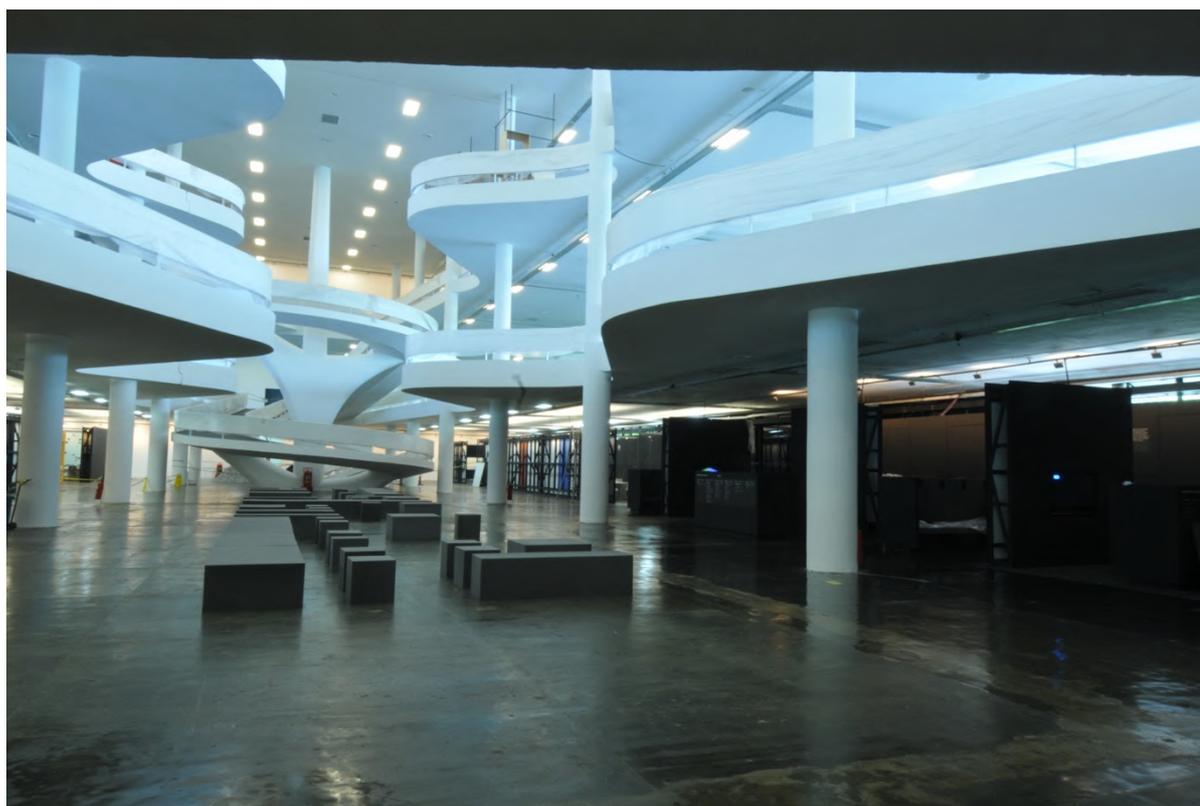
Em 2008, a 28ª Bienal teve curadoria de Ivo Mesquita e apresentou a proposta radical de esvaziar o segundo andar do pavilhão. Intitulada *Em vivo contato*, e conhecida como Bienal do Vazio, um de seus intuitos era a fomentação de uma experiência diferente das outras edições, a exemplo

²³³ Ibidem, p. 230.

da visualização dos aspectos da planta livre do edifício de Niemeyer. O vazio também podia ser visto como uma metáfora da crise conceitual que o sistema das artes enfrentava nesse tipo de exposição de grande formato. Segundo Agnaldo Farias, a opção de Mesquita propôs uma solução estética para um problema eminentemente político da Fundação Bienal²³⁴.

Se comparada às edições anteriores, esta Bienal contou com um número expressivamente menor de obras, mas, mesmo assim, foram realizadas performances, exposições de filmes e instalações no Parque do Ibirapuera. Além disso, o primeiro andar teve um *video lounge*, com apresentações de vídeos e performances, com curadoria de Wagner Morales. No catálogo, o espaço foi definido como um lugar que apresentava os registros dos eventos da edição e uma programação temática de filmes e vídeos que funcionava em conjunto com o terceiro andar, onde havia o auditório e a videoteca.

30- Fig. 34 – *Video-lounge*, no 1º andar da 28ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

²³⁴ FARIAS, Agnaldo. Entrevista concedida a Cássia Hosni [ago. 2018].

Nas reportagens da época, pouco se noticiou sobre a programação do lugar²³⁵. Porém, em fotografias do espaço expositivo, nota-se, no programa, os curtas-metragens dos cineastas Agnès Varda, Aurora Reinhard e Jonas Mekas, nos monitores televisivos inseridos entre os paredões temporários. Glauber Rocha, Jean-Luc Godard e Günter Brus também foram exibidos no *lounge*, embora, como destacado na época, muitos dos trabalhos foram mostrados no formato 16:9, para preenchimento da tela de televisão, em vez da opção 4:3, condizente aos trabalhos históricos²³⁶. O modo como foi realizada a montagem dava a possibilidade de o público ver as obras em um banco, em frente à tela, ou em pé, apoiado nas muretas, reforçando o caráter da passagem do público pelo *vídeo lounge*.

31- Fig. 35 – Video-lounge, na 28ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Na primeira década do novo milênio os recursos de exibição do audiovisual ainda estavam sendo tateados, mas o modelo predominante ainda era o isolamento da caixa preta. Identificamos,

²³⁵ Na reportagem, de autoria de Camila Molina, ao se reportar ao encerramento da exposição, ela afirma: “Vale também conferir o Video Lounge, curado por Wagner Morales, seção de vídeos que ficou de certa forma ‘invisível’ durante o evento.”. In: Chega hoje ao fim a “Bienal do Vazio”. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 2008, n.p.

²³⁶ NOBRE, Ligia. Taggers get into “living contact” with vacant São Paulo Biennial. *ArtReview.com*, 4 nov. 2008. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/nobre_ligia_taggers_bienal.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.

nessa primeira década dos anos 2000, que o processo expográfico para o audiovisual ainda estava em fase de adaptação. Os trabalhos eram predominantemente vistos de forma isolada, em salas separadas de outros trabalhos. Percebe-se que, a partir de 2010, até pelo cansaço deste formato de exibição, começam a surgir formas diferentes para a expografia.

Marta Bogéa, que havia realizado a expografia da 27ª Bienal de São Paulo, na 29ª edição atua no espaço expositivo de forma poética, em conjunto com a curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. Os curadores elegeram como tema um verso do poeta Jorge de Lima: “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”. Para essa edição, de 2010, Bogéa ofereceu uma expografia dinâmica, que pensou o pavilhão da Bienal como metáfora de um arquipélago. Utilizando o conceito de planta livre de Niemeyer, ela considerou que o espaço expositivo do pavilhão poderia ser traçado como uma malha diagonal, criando percursos não lineares para o espectador. Para Bogéa, no arquipélago, as salas eram as pedras colocadas no espaço, de modo a se criar instabilidade e uma variedade de caminhos. Colocadas diagonalmente, elas criavam um tensionamento, buscando reconfigurar o espaço do espectador²³⁷.

Nas salas fechadas, diferentes alturas criavam elevações que interferiam diretamente na luminosidade do espaço. Bogéa conta que, ao apresentar a planta para os bombeiros, a luz natural frente à luz controlada é que serviu como guia de saída do espaço labiríntico, a qual ela chama de seu “fio de Ariadne”. Se alguém passasse mal e os bombeiros tivessem que acessar a saída, pelas diferentes alturas das salas seria possível entrever a luz natural e ir em direção ao local de grande circulação, onde haveria um direcionamento para a saída²³⁸.

32- Fig. 36 – Expografia da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010.

²³⁷ BOGÉA, Marta. Sobre a construção de um arquipélago. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2010, pp. 412-421. [Catálogo da exposição].

²³⁸ BOGÉA, Marta. Entrevista concedida a Cássia Hosni [ago. 2019].



Fonte: Eder Chiodetto/Arquivo Marta Bogéa.

Segundo Bogéa, a questão da luminosidade e o escurecimento de determinados setores não foram um problema significativo quanto aos trabalhos audiovisuais. A potência do projetor resolvia quando o espaço era aberto, e os artistas que não abriam mão do controle acústico e luminoso foram colocados em salas fechadas. Para ela, a sala escura fechada ganha no que diz respeito ao isolamento sonoro e luminoso, porém, perde quando não há a permeabilidade do contato de uma obra com a outra. O desafio de pensar uma grande exposição é orquestrar as questões técnicas e os desejos do artista visando à criação da melhor leitura para o espectador. Bogéa diz que, embora isso não seja restrito à Bienal, nenhuma instalação audiovisual tem a mesma competência técnica da sala de cinema.

Já o problema do som, e de como ele reverbera no espaço, foi algo que pediu uma orquestração espacial e maior atenção na expografia, segundo ela. Arquiteticamente, era possível evitar que o som vazasse, alternando os espaços e o direcionamento acústico. Para as salas fechadas, a cortina antes da sala também era uma maneira de conter o som, assim como o uso de rebatedores em locais estratégicos. Mesmo assim, percebia-se que, na dimensão sonora, determinadas obras reverberavam involuntariamente em outras.

Bogéa menciona a necessidade de comunicação entre o curador, o arquiteto que desenvolve a expografia e o artista, como elementos fundamentais para que as exposições de grande porte tenham um bom fluxo para o público. Ela cita como bom exemplo dessa relação a instalação *Tornado*, de Francis Alys, na 29ª Bienal de São Paulo. O vídeo, de 40 minutos, mostra um tornado no deserto do México, permitindo que o espectador observe tanto do lado de fora quanto de dentro da tempestade. Sobre a obra, nas palavras de Guilherme Wisnik, “o artista persegue esses ciclones em seus momentos de formação, mergulhando na opacidade dos seus interiores turvos com a câmera na mão, expondo-se corporalmente a essas forças desestabilizantes.”²³⁹. Essa sensação de desorientação é dada na construção da instalação, cujas imagens, conjugadas ao modo como são dispostas no recinto, potencializam a percepção do artista.

Alys, após conhecer o espaço expositivo, desenhou as possibilidades da construção da obra audiovisual no pavilhão. Ela consistia em uma instalação cuja estrutura era similar a um triângulo aberto, contendo, em frente, uma arquibancada para os espectadores. Bogéa, ao comentar o trabalho em conjunto com o artista, diz:

Ele pede além do triângulo, a cobertura tem uma ligeira tensão, como se ela fosse também derivar para uma declividade. Como se fosse um cone, na verdade, e quando eu pergunto, ele diz que o tornado nada mais é do que esse enfrentamento que te joga e te arrasta por um único ponto que é o ponto da tela, lugar de convergência. Então, dobrar o teto sobre a sua cabeça te impulsiona a apertar o seu corpo, o seu olho em direção ao turbilhão. É como se a gente, junto com o Francis Alys, se jogasse naquele chão empoeirado atrás de caçar tornados. Essa relação é muito bonita e veio da parte dele, que conhece arquitetura, se diverte de alguma maneira, e porque encontrou ali uma oportunidade para o próprio trabalho²⁴⁰.

O diálogo entre as necessidades técnicas do artista – que dizem respeito à cor das paredes, do teto, à distância entre o projetor e a tela – e o modo como isso é orquestrado com a equipe curatorial varia de caso a caso. Contudo, nos é perceptível que o diálogo de Bogéa com Alys se atém a uma questão primordial da exposição: à forma como as instalações de imagem em movimento são percebidas pelos espectadores.

Assim, são observados, em exposições recentes, desdobramentos interessantes na *zona cinza*. Em 2016, durante a 32ª Bienal de São Paulo, intitulada *Incerteza Viva*, com curadoria de Jochen Volz, no último andar do pavilhão estava instalada a obra *Everything and More* (Tudo e Mais um Pouco, 2015), de Rachel Rose. Nas imagens e nos sons, aparecia um centro de treinamento de um

²³⁹ WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 265.

²⁴⁰ BOGÉA, Marta. Entrevista concedida a Cássia Hosni [ago. 2019].

astronauta a caminho do espaço, assim como detalhes hiper-realistas de formas orgânicas que se sobrepunham, aproximavam-se e se distanciavam, em uma montagem que remetia a uma viagem sensorial.

A imagem era projetada em uma grande tela translúcida que ocupava toda a altura do pé direito, em frente ao vidro do pavilhão, enquanto ao fundo via-se o Parque do Ibirapuera. No caso dessa instalação, dependendo da luminosidade do dia, era possível ver com maior ou menor intensidade as folhagens das árvores, o que tornava a experiência de assistir às imagens em um dia nublado totalmente diferente daquela de vê-las sentado sobre o carpete à luz da manhã. A instalação de Rose, que prefere trabalhar com a luz natural e não em lugares fechados, conseguia grande impacto em unir as características próprias da imagem em movimento com a arquitetura do prédio.

33- Fig. 37 – Vista da instalação *Everything and More*, de Rachel Rose, na 32ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Nessa perspectiva, independente do momento do vídeo em que o espectador chegasse, era como se ele fosse fisgado pelas imagens, acomodando-se sobre o carpete cinza da sala. Era recorrente a presença de pessoas assistindo ao vídeo deitadas, mexendo no celular, em uma forma de atenção/distração muito próxima da relação com a televisão. Essa sala, zona acarpetada, localizada ao lado da rampa, também oferecia um descanso para quem fosse percorrer a extensão do último andar do pavilhão.

Eduardo de Jesus nota que a expografia da 32ª Bienal de São Paulo, realizada por Álvaro Razuk, se inspira, junto com a curadoria, no conceito de um jardim para criar âmbitos fluídos entre as obras e o espaço expositivo. Ao analisar as relações do cubo branco e da caixa preta, ele propõe o conceito de dupla heterotopia, baseado nos escritos Michel Foucault. Segundo ele:

A sobreposição que a heterotopia promove, no caso da caixa preta no cubo branco, também sobrepõe as distintas forças que organizam cada um desses espaços. A sobreposição típica da heterotopia agora ganha novos contornos porque não se trata de apenas representar um espaço e criar uma ilusão de tridimensionalidade, mas também de inserir a própria forma espacial e junto com ela todos os seus processos de fruição. Uma heterotopia duplicada, tal qual uma matrioska russa. Nesse contexto o próprio espaço expositivo, a depender de seus arranjos, torna-se uma heterotopia que tanto justapõe vários lugares em um só quanto maneja de forma expressiva o paradoxo entre passagem e acumulação, com todas as questões trazidas pela duração das imagens em movimento²⁴¹.

Em sua análise, ele aborda as obras *Cantos de trabalho*, de Leon Hirszman, *O peixe*, de Jonathas de Andrade e *O Brasil dos índios: um arquivo aberto*, do projeto Vídeo nas Aldeias (Ana Carvalho, Tita e Vincent Carelli), e como os trabalhos se comunicam com o contexto expositivo. Para Eduardo de Jesus, a justaposição espaço-temporal das instalações de imagem em movimento cria novos sentidos, principalmente quando articulam outras formas de visualização para o espectador. No caso dos três trabalhos abordados, o modo como foram expostos dava especial atenção à instalação da imagem em movimento, respeitando o grande fluxo de pessoas da Bienal.

“Em tempo de crise, fique do lado dos artistas”. A frase, atribuída a Mario Pedrosa, resgatada pelo curador Gabriel Pérez-Barreiro para a 33ª Bienal de São Paulo, de 2018, é relevante para nos dar uma orientação no tenso universo das exposições de grande formato. Embora as configurações institucionais, geopolíticas e curatoriais sejam importantes para a análise, as obras de instalação de imagem em movimento não se restringem apenas a esses aspectos; o diálogo com os artistas é fundamental para que a exposição seja bem-sucedida.

Desse modo, longe de ser um local com definições rígidas, a *zona cinza* apresenta uma série de problematizações. No entanto, como observamos, tais problematizações passam a ser mais bem resolvidas a partir de 2010, quando o público está, inclusive, mais familiarizado com as instalações de imagem em movimento. Muitos dos exemplos abordados neste capítulo levam em consideração que, a partir desse período, arrisca-se na direção de outras formas de exposição, buscando maneiras mais orgânicas de comunicação entre as obras e o contexto expositivo. Observamos que o estudo

²⁴¹ JESUS, Eduardo Antonio de. A imagem em movimento e os espaços da arte contemporânea: outras formulações do audiovisual. *Revista FAMECOS*, v. 26, n. 3, 2019, pp. 14-15.

de uma história das exposições elege certos ícones para a sua representação, e isso varia de acordo com os interesses em jogo. Olhar para o arquivo dessas exposições passadas é desafiador, principalmente porque a sua análise se faz a partir do momento presente, no qual as relações que antes estavam em conflito parecem estar normalizadas.

Uns parênteses podem ser incluídos nessa relação. É preciso se pensar nas características próprias que envolvem a Bienal de São Paulo. Neste sentido, devem ser levados em consideração outros elementos que regem o evento, permitindo o contato e a mediação com o público, como, por exemplo, o setor Educativo. Uma bienal não é realizada apenas pelo seu Conselho, pelos curadores e pelos patrocinadores, que estão interessados nos números de bilheteria. O Educativo da instituição se comunica com uma rede de escolas, públicas e privadas, permitindo o seu acesso à exposição, além de lhes fornecer cursos de formação de professores e outras iniciativas pedagógicas. A gratuidade da exposição, que ocorre desde 2004, também difere do bilhete pago de muitas outras bienais. Na realidade brasileira, isso é relevante, principalmente por termos uma exposição que está inserida em um parque público.

Outra particularidade é a possibilidade de acesso ao passado da instituição, por meio do Arquivo Histórico Wanda Svevo. Buscar aquilo que muitas vezes passou despercebido arqueologicamente, no sentido dado por Vinicius Spricigo, abre portas para outras narrativas do passado. Uma das questões mais pungentes quanto à Bienal de São Paulo talvez diga respeito ao esforço e à necessidade de muitas edições do evento de se posicionarem diante das exposições internacionais. Além de representatividade de artistas brasileiros, é válido descentralizar a exposição de São Paulo, através de iniciativas como a 27ª edição, ou mesmo de outras formas de intercâmbio com instituições culturais no país.

Hoje, a internacionalização da arte brasileira tem um cenário diferente daquele que foi traçado nas primeiras décadas da Bienal, nas quais o evento era uma das poucas entradas para a compreensão do que se ocorria na arte contemporânea mundial. A pergunta sobre como exibir imagens em movimento em bienais, embora pareça simples, perpassa todo esse histórico de enfrentamentos entre os territórios, em que as disputas temporárias são portadoras de uma série de reflexões a respeito do porvir. Por mais importante que sejam os aspectos institucionais, principalmente quando o assunto é a bienal, procuramos, na segunda parte da pesquisa, compreender quais as escolhas e as razões para a criação de obras de imagem em movimento em que a espacialidade esteja presente.

34- Fig. 38 – Vista da instalação *Everything and More*, na 32ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

PARTE II: À LUZ DO VÍDEO, DO CINEMA E DA INSTALAÇÃO (1998-2010)

“There exist countless theories of globalization, but the ways in which these historical processes affect the psyche of imagination are less explored.”

(Isaac Julien)²⁴²

A segunda parte da pesquisa se destina aos estudos de caso de obras de artistas que realizaram instalações de imagem em movimento exibidas na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia. O foco da análise será a importância do espectador na constituição de novas espacialidades no contexto expositivo. Compreendemos que o intervalo de 1998 a 2010 é um período-chave, no qual se percebe a emergência tanto de obras nesse suporte como de artistas que fazem o seu uso. Apesar disso, não há uma corrente que os una; os trabalhos são heterogêneos e não apresentam uma temática em comum, a não ser o uso da mídia audiovisual.

Pela natureza diversificada das obras, foi necessário que se analisasse os trabalhos de cada artista independentemente, buscando, na sua trajetória, aspectos que auxiliem na compreensão de suas escolhas espaciais. Para isso, escolhemos para a investigação as instalações audiovisuais de Douglas Gordon, Shirin Neshat, Maurício Dias, Walter Riedweg, Steve McQueen, Chantal Akerman e Raquel Garbelotti. Com exceção de Garbelotti, analisamos duas instalações de cada artista, que foram exibidas em ambos os eventos analisados.

Sabe-se que outros artistas relevantes poderiam ser abordados, a exemplo de Eija-Elisa Ahtila, Bill Viola, Fiona Tan, Stan Douglas, Dominique Gonzales-Foerster, Pipilotti Rist, entre outros nomes igualmente importantes para a consolidação das instalações de imagem em movimento. Porém, a seleção recaiu na possibilidade de se localizar, nos respectivos arquivos das instituições, informações, documentos e imagens que pudessem nos dar um vislumbre dos processos de realização das obras nos eventos. Observou-se, ao longo da pesquisa, uma série de desvios, pois havia material farto concernente a alguns artistas, todavia, dossiês praticamente vazios no que dizia respeito a outros – daí a necessidade de complementarmos essas informações com a investigação de outras fontes.

²⁴² Em livre tradução: “Existem inúmeras teorias da globalização, mas as maneiras pelas quais esses processos históricos afetam a psique da imaginação são menos exploradas”. JULIEN, Isaac. Paradise Omeros. In: *DOCUMENTA 11. Platform 5*. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 2002. [Catálogo da exposição]

Os artistas que escolhemos abordar já estão consolidados quando expõem nas duas bienais, como nos casos de Douglas Gordon e Steve McQueen, que receberam o Turner Prize, importante premiação britânica, na década de 1990. Isto nos fez, num primeiro instante, questionar por quais razões eles eram pioneiros no campo das instalações da imagem em movimento. Do mesmo modo, indagamos como foi a construção das duas projeções de Shirin Neshat; o porquê de Dias e Rieweg desenvolverem o âmbito audiovisual de forma similar à lógica do documentário; o motivo de Chantal Akerman ser sempre referência na espacialização das imagens em movimento; e a relação entre arquitetura e audiovisual na obra de Raquel Garbelotti. As razões são distintas para os artistas, mas todas se voltam à preocupação de oferecer ao espectador um meio que possa indicar a percepção de seu corpo no espaço expositivo.

Vemos, assim, que Maurício Dias e Walter Riedweg participam da 24ª Bienal de São Paulo, de 1998, com a instalação *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, no ano seguinte, na 48ª Biennale di Venezia, Douglas Gordon, com *Through the Looking Glass*, Shirin Neshat, com a premiada obra *Turbulent* e Dias e Riedweg com *Tutti Veneziani*. Em 2001, na problemática expografia da 49ª edição de Veneza, Chantal Akerman exhibe *Woman Sitting After Killing*. Em 2002, na 25ª Bienal de São Paulo, Neshat exhibe *Soliloquy* e Garbelotti, a instalação *Boa Vista*. Em 2007, McQueen mostra *Gravesend/Unexploded*, na 52ª Biennale e, por fim, na 29ª Bienal de São Paulo, participam *Do Leste – na fronteira da ficção*, de Akerman, bem como o inventário *Praticamente todos os trabalhos...*, de Gordon, e *Estático*, de McQueen.

Desse modo, procuramos observar com atenção artistas renomados que trazem contribuições para o debate proposto pelas instalações de imagem em movimento. Ponderamos sobre a necessidade da espacialidade e sobre a forma como tais obras se desenvolvem na *zona cinza*, lugar de tensionamento audiovisual. Nesse sentido, entendemos que o final dos anos 1990 e a primeira década de 2010 são um período em que há a consolidação do meio. Neste momento, a percepção da espacialidade da obra é tão importante quanto o conteúdo audiovisual exibido na tela. Os sete artistas aqui abordados são pequenos pontos em uma infinita constelação que cresce a cada dia e, certamente, a partir de 2010, um número ainda maior se junta àqueles que investigam as possibilidades do audiovisual.

1. DOUGLAS GORDON

“(…) Somewhere along the line, I even developed a theory of excessive redundancy, of the mirror absorbing the body absorbing the city. The net result is, obviously, mutual negation.”

(Joseph Brodsky)²⁴³

Para grande parte dos espectadores que entram em uma exposição de arte contemporânea, é confortável quando a obra apresenta algo familiar, seja no seu suporte, como uma televisão que rememora o ambiente doméstico, ou no seu conteúdo, a exemplo de um filme já visto no cinema. Ao apresentar uma interface mais amigável, o meio audiovisual possibilita que as distâncias se encurtem – tanto a distância da obra com o espectador, como do espectador com o espaço expositivo. A partir dos anos 1990, como vimos na primeira parte da tese, museus, galerias e bienais buscaram encontrar novos espectadores e um público que pudesse ser parte do novo sistema de circulação global. A instalação de imagem em movimento, por ser uma mídia efetiva e imediata no processo de comunicação – o que não a faz menos complexa –, torna-se protagonista de um modo que coloca o espectador como figura central no processo de apreensão.

É nessa ambição da imagem em movimento nos espaços expositivos que, nos anos 1990, aparece no circuito o artista escocês Douglas Gordon (1966). Ele produz algumas instalações audiovisuais utilizando filmes consagrados, como *Psicose* e *Taxi Driver*. Já noutras obras, faz uso de vídeos de teor performático, nos quais registra partes do seu corpo realizando alguma ação. Ao apropriar-se de filmes já conhecidos pelo público, Gordon usa recursos para que o espectador perceba a imagem em movimento de modo diferente do habitual, ora ralentando os *frames* da imagem, ora retardando o movimento para menos de 24 quadros por segundo – frequência habitual usada nos filmes narrativos. Outra forma da qual o artista se vale é o deslocamento dos filmes e vídeos no espaço, dividindo, em outras superfícies, o que poderia ser exibido em uma única tela. A decomposição do tempo narrativo em favor da espacialidade é um dos recursos de que o artista lança mão em suas obras.

²⁴³ Em livre tradução: “(…) Em algum ponto do caminho, eu até desenvolvi uma teoria da redundância excessiva, do espelho absorvendo o corpo absorvendo a cidade. O resultado líquido é, obviamente, negação mútua”. No livro *Watermarks*, o escritor fala sobre Veneza a partir de sua vivência. Ele cita, além dos espelhos, os drapeados das cortinas e a poeira, como características dos diversos tempos vividos pela cidade. BRODSKY, Joseph. *Watermark: An Essay on Venice*. Londres: Penguin Group, 1992.

O trabalho mais conhecido de Gordon é, certamente, *24 Hours Psycho*, de 1993, em que o artista se apropria do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, alterando a velocidade de 24 frames para 2 frames por segundo. O resultado é um vídeo cuja exibição se dá ao longo de 24 horas, em vez da 1 hora e 44 minutos originais. A narrativa do filme de Hitchcock, lançado em 1960, se inicia com a secretária Marion Crane, que rouba 40 mil dólares da imobiliária onde trabalha e parte para uma jornada de carro, à espera de uma nova vida com o namorado. Por causa de uma tempestade, ela se abriga em um hotel afastado da estrada principal, onde é atendida pelo jovem Norman Bates, que gerencia o local junto com sua mãe. No suspense, Crane é assassinada por uma figura misteriosa, na famosa cena em que é apunhalada no chuveiro do banheiro, com a trilha sonora estridente que é parte do clímax do filme. Como Marion está desaparecida, sua irmã inicia a busca junto com um investigador particular – busca que os levará ao mencionado hotel. Se o espectador suspeitava que a mãe de Bates fosse a assassina, descobre, ao final, que os dois personagens eram a mesma pessoa. O distúrbio de personalidade de Norman Bates transformava-o, física e psicologicamente, em sua mãe; uma mente fragmentada que fazia duas pessoas coabitarem um mesmo corpo.

Psicose é um clássico e faz parte da memória cultural, pois mesmo quem não o viu conhece a famosa cena do banheiro. Em *24 Hours Psycho*, Gordon faz com que o retardamento da imagem desconstrua a narrativa clássica pela impossibilidade de se ver o filme em sua duração normal. Em 1993, quando a obra foi exibida, Gordon afirmou que a projeção ocupava o centro do espaço, assim, o espectador poderia caminhar e ver a mesma imagem de ambos os lados²⁴⁴. Apesar dessa preocupação espacial, o trabalho ficou mais conhecido pela alteração da velocidade, que mobiliza o espectador em uma atitude distinta daquela que ele tem no cinema. Exibida inicialmente no Tramway, espaço cultural em Glasgow, foi reexibida em diversas exposições, como um totem inicial do fílmico no espaço do museu.

Outro aspecto relevante, no início dos anos 1990, é que Glasgow, como uma cidade que passava por um renascimento cultural frente ao seu passado operário, havia sido eleita capital europeia da cultura. O Reino Unido, como região de ampla tradição no *screen theory*, parece eleger artistas britânicos que trazem, naquele momento, a discussão das imagens em movimento que são ressignificadas pela tecnologia e pelo contexto expositivo²⁴⁵.

²⁴⁴ DESIGNING Video Installations with Douglas Gordon, 15 jan. 2013. VICE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3mm-LNkmXU&ab_channel=VICE>. Acesso em: 9 jan. 2021.

²⁴⁵ Sobre a geração de artistas britânicos dos anos 1990, na qual Douglas Gordon está incluído, recomenda-se a leitura de: MANTOAN, Diego. *The Road to Parnassus: Artist Strategies in Contemporary Art: Rise and Success of Glasgow Artist Douglas Gordon and of the wider YBA generation*. Wilmington; Malaga: Vernon Press, 2015.

Sobre a gênese da obra, Sarah Smith afirma que o interesse inicial de Gordon surge quando o artista vai passar o natal com a família e assiste a *Psicose* na televisão. Em uma cena específica do filme, Norman Bates espia por um buraco a personagem de Marion Crane se despindo, desenganchando o sutiã de costas. O artista diz que não se lembrava de a cena estar presente quando assistiu ao filme em VHS, o que achava estranho, pelo fato de a censura ser normalmente mais restrita na televisão do que na fita de vídeo. Na procura por essa cena, o artista revê o filme no videocassete, passando as imagens frame por frame no controle remoto. Smith comenta que, ao escrutinar *Psicose*, o espectador fica mais perto do ato de espiar e, ao ver a personagem se despindo, tem acesso a um grau ainda maior de intimidade, que nenhum espectador do cinema poderia acessar²⁴⁶.

A tecnologia da televisão, do vídeo e do controle remoto, que permite o controle temporal de determinada cena no ambiente doméstico, ressoa no público, o qual, ao avançar, retroceder ou repetir a mesma cena inúmeras vezes, se transforma no próprio diretor do filme. O artista, como parcela considerável do público, cresceu assistindo aos filmes exibidos na televisão e às fitas de vídeo alugadas, tendo o videocassete como aliado na administração do tempo.

O que passa a ocorrer nos anos 1980, no que diz respeito aos modos de entretenimento do público, é que não era mais necessário se esperar pela exibição do filme em horário nobre; era possível assisti-lo quando se quisesse, quantas vezes se quisesse, e do modo que fosse mais conveniente. Gordon diz que, quando era mais jovem, abriu a tampa da fita de vídeo magnética para ver o que havia dentro, como se as imagens que ele via na televisão estivessem em um suporte físico, como a película cinematográfica. Como a fita analógica precisa do aparelho de videocassete para a sua decodificação, ele não conseguiu ver nada, apenas uma fita lisa, sem qualquer informação aparente²⁴⁷.

A passagem do filmico para o VHS traz impactos não apenas nos suportes, mas também nas atitudes de quem consome as imagens como forma de lazer. Com a mudança na tecnologia, parece emergir uma sensibilidade colocada nos trabalhos, como em *24 Hours Psycho*. É, em parte, com essa geração, acostumada a assistir à televisão e a fitas de vídeo, que Gordon parece dialogar no início dos anos 1990.

Exaustivamente discutida na bibliografia nos países de língua francófona e anglo-saxã, *24 Hours Psycho* aborda desde questões institucionais, que envolvem a abertura do espaço expositivo pelo período de um dia, até a impossibilidade de se ver o filme em sua extensa duração. Thomas

²⁴⁶ SMITH, Sarah. *A complicitous critique: parodic transformations of cinema in moving image art*. 2007. Tese (Doutorado em Theatre Film and TV Studies) – School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow, Glasgow, 2007.

²⁴⁷ Ibidem, p. 213.

Elsaesser diz, por exemplo, que a obra homenageia e repudia simultaneamente o cinema e o museu e, se quase ninguém viu o trabalho, é porque nenhum museu está aberto durante as 24 horas. Ele também coloca em diálogo trabalhos que anteciparam a questão da obra de Gordon, como os filmes *Empire* (1964) e *Sleep* (1963), de Andy Warhol²⁴⁸. Ao remeter aos dois filmes de Warhol, em que nenhum evento dramático ocorre, Elsaesser fala da estética própria dessas obras, uma vez que se cria uma impossibilidade de o espectador permanecer todo o tempo diante delas.

Quando o assunto é apropriação fílmica e longa duração, *24 Hours Psycho* é considerada uma obra de referência, que aborda tanto o campo cinematográfico quanto o da arte contemporânea. Desse modo, é pertinente dizer que *24 Hours Psycho* não foi proposta para ser uma experiência de um dia em frente à projeção, mas uma investigação sobre as formas de temporalidade voltadas ao espectador que realiza uma breve passagem pela imagem projetada. Por meio da apropriação e da alteração da velocidade do filme, que faz parte da memória cultural, busca-se mudar a percepção de uma imagem já conhecida. Sobre as formas de apropriação, seja como citação, paródia ou palimpsesto, Gordon afirma que se sente mais confiante em dizer que é um bom editor, mais do que um “bom” artista²⁴⁹.

Como “editor”, os trabalhos futuros, como as instalações *Through a Looking Glass* (Através do Espelho), exibidas em 1999 na Biennale di Venezia, recuperam a mesma ideia de apropriação fílmica de *Psicose*, porém, em uma lógica espacial que insere o espectador dentro da obra. *Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 até agora. Para serem vistos em monitores, alguns com fones de ouvido, outros sem som e todos simultaneamente*, exposta na Bienal de São Paulo em 2010, como o título indica, pode ser considerada uma instalação retrospectiva. Nesta obra, no pequeno universo dos televisores dispostos no espaço expositivo, vemos grande parte do universo do artista.

1.1 O espectador entre espelhos

A instalação *Through a Looking Glass*, de Douglas Gordon, é exibida pela primeira vez na galeria Gagosian, em Nova Iorque, em 1999. No mesmo ano, Harald Szeemann, curador da 48ª Biennale di Venezia, convida o artista a participar do evento, e eles decidem que a exposição irá contar com esta instalação e com *Feature Film*²⁵⁰, longa-metragem exibido como programação paralela em uma sala de cinema em Veneza.

²⁴⁸ ELSAESSER, Thomas. The Loop of Belatedness: Cinema After Film in the Contemporary Art Gallery. *Senses of Cinema*, n. 86, mar. 2018.

²⁴⁹ SMITH, Sarah. *A complicitous critique*, op. cit., p. 216.

²⁵⁰ *Feature Film* tem duas versões: uma fílmica e outra no formato instalativo. No filme, que foi apresentado na Biennale, vêm-se detalhes das mãos, do rosto e do braço do regente James Conlon, que são mostrados como se ele estivesse

Quem entrava no edifício central do Giardini podia ver a projeção de William Kentridge, as pinturas de Zhou Tiehai, até chegar a *Through a Looking Glass*, disposta em uma sala fechada, com uma única porta de entrada e saída e todo o ambiente, das paredes ao teto, pintado de preto, evitando-se assim qualquer tipo de reflexividade que não fosse aquela das duas projeções nas paredes opostas. Observa-se que o modo como a obra foi exibida não apresenta grandes conflitos com a expografia e com outras obras no pavilhão principal da mostra. A ênfase é dada na grande escala da projeção e no espectador, que se posiciona entre as telas. As imagens projetadas nas duas paredes mostravam o mesmo excerto do filme *Taxi Driver*, de 1976, dirigido por Martin Scorsese.

35- Fig. 1 – Registro da instalação *Through a Looking Glass*, na 48ª Biennale di Venezia.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

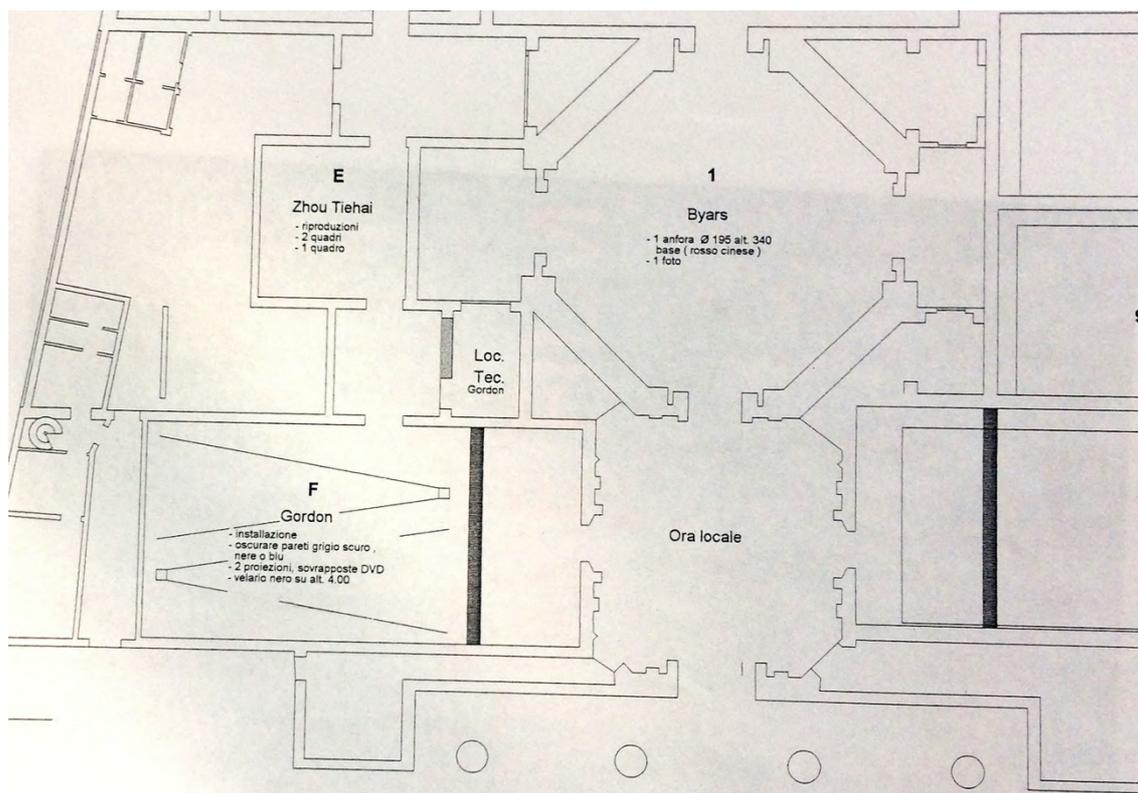
executando a trilha sonora do filme *Vertigo* (Um Corpo que Cai), de Alfred Hitchcock. Porém, o trabalho brinca com a desassociação entre imagem e som.

O espectador, ao entrar no espaço, via as duas imagens refletidas, cada uma de um lado, e um grande corredor livre, onde ele permanecia literalmente como se estivesse entre dois espelhos formados pela imagem em movimento. No filme, o personagem Travis Bickle (Robert De Niro) é um motorista de táxi, veterano da guerra do Vietnã, que sente, ao longo dos dias, cada vez mais os confrontos do ambiente urbano de uma cidade como Nova Iorque. O transtorno de personalidade do personagem é também agravado pelos traumas da guerra, pela violência e pela prostituição das ruas, tornando-o uma pessoa isolada, embora obstinada quando decide algo. Na narrativa, após uma desilusão amorosa, Bickle planeja o assassinato do senador que concorre às eleições para presidente.

A cena utilizada na videoinstalação de Gordon é a do monólogo do personagem em frente ao espelho, em que ele ensaia o saque da arma e conversa consigo mesmo, perguntando se “você está falando com ele”, “e para fazer a primeira jogada”, como se a imagem refletida, que é a dele próprio, fosse a imagem do inimigo. Segundo Gordon, essa cena teve grande influência para os espectadores de cinema e para os espectadores próximos de uma geração que está em seus trinta anos²⁵¹. Gordon afirma que as frases do famoso monólogo acabaram sendo absorvidas no cotidiano das pessoas, que usam as expressões em um bar em uma sexta-feira à noite. Interessante, portanto, que uma expressão “retirada” das ruas “retorne” a elas depois de passar por esse filtro, que é o próprio filme.

36- Fig. 2 – Localização da obra de Douglas Gordon no Giardini.

²⁵¹ Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Dossier Douglas Gordon. La Biennale di Venezia. 1999.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

Para o artista, o modelo da grande arte é tomado através da observação de uma paisagem, que é pintada e colocada de volta no mundo, assim como uma figura de linguagem, com a qual se brinca e que, depois, retorna à sua origem. O jogo, no caso da instalação, consiste em se pegar uma cena do filme, espelhar a mesma cena em outra tela, alterar uma fração da velocidade, tornando o monólogo um diálogo. O script – se é que se pode chamar assim o “roteiro” de uma instalação – é praticamente a mesma frase, repetida como um eco: “I’m standing here. I’m standing here. You make the move. You make the move. It’s your move. Huh? Don’t try it, you fuck. You talking to me? You talking to me? You talking to me? Then who the hell else are you talking... you talking to me? Well, I’m the only one here”. As duas imagens projetadas fazem com que o personagem responda à pergunta com outra pergunta, como se fosse um espelho imperfeito que retarda sua própria imagem:

Repetindo o monólogo várias vezes, e em duas telas/paredes em frente uma da outra, podemos brincar com a metáfora de um reflexo no espelho – algo que não é visto, apenas imaginado, no filme original. Se quisermos continuar brincando com a reflexão imperfeita, isso pode ser feito através de um atraso no tempo. Ou seja, se um loop do monólogo é uma fração de segundo mais longa que o outro, então toda a sequência de palavras começa a sair de sincronia. À medida que as

cenas do filme se desenrolam, os monólogos ficam tão cheios que tropeçam, a ponto de se tornarem um diálogo entre si²⁵².

A cena dura cerca de 71 segundos, sendo que o monólogo dura 60 segundos. Como mencionado por Ken Johnson, com o tempo, a sincronização vai tendo uma fração a mais de segundo, de modo que, depois da “conversa”, volta-se à forma original. O tempo como uma superfície elástica que, depois de se desdobrar, retorna à sua forma inicial²⁵³. No meio das duas projeções, encontra-se o espectador, posicionado espacialmente entre esse espelho de telas, nem totalmente inserido no mundo real, nem no País das Maravilhas, como dito pelo artista na época da exposição²⁵⁴.

O título da videoinstalação faz menção à continuação do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. O segundo livro, *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*, foi lançado em 1871 e conta a aventura de Alice, que, ao atravessar o espelho, entra em um jogo de xadrez no qual ela precisa realizar os movimentos certos para se tornar rainha. A relação com o livro pode ser vista no atravessamento do espelho para outra realidade, e na movimentação pelo espaço, como se o espectador estivesse dentro de um jogo. A filiação ao livro de Carrol, e o posicionamento do espectador entre as duas telas, remete ao filme-instalação *Conselhos de uma Lagarta*, de 1976, realizado por Regina Vater, abordado no segundo capítulo. Porém, Vater propõe um jogo reflexivo da própria imagem, mais do que uma imersão em um determinado personagem.

Como videoinstalação, entendemos que o espectador cria um novo sentido para a obra, dificilmente atingido pelo filme *single-channel* de Scorsese. Ao tratarmos das instalações em imagem em movimento, falamos, sobretudo, de obras que não poderiam ser apreendidas no formato fílmico tradicional. No filme *Taxi Driver*, o impacto da cena acontece porque a câmera está posicionada no lugar do espelho; o personagem olha e fala para nós, espectadores, enquanto, na *mise-en-scène*, fala para o reflexo de sua imagem. É uma câmera por trás do espelho que reforça o confronto do personagem com o espectador, que está visualizando um momento de sua intimidade. Esse ponto de vista criado na narrativa ajuda a entender a solidão de Bickle e a alternância em seus estados de ânimo, passando da agressividade do monólogo à cena em que ele

²⁵² No original: “By repeating the monologue over and over again, and on two screens/walls standing opposite one another we can play with the metaphor of a mirror reflection – something which is not seen, only imagined, in the original film. If we want to continue to play with the imperfect reflection, this can be done through a time delay. i.e. if one loop of the monologue is a split second longer than the other, then the whole sequence of words starts tripping out of sync. As the loops of film play on, then the monologues trip out so far as to become a dialogue with one another”. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Dossier Douglas Gordon. La Biennale di Venezia. Fax para Harald Szeemann, 17 fev. 1999.

²⁵³ JOHNSON, Ken. Art in review. Douglas Gordon: Through a Looking Glass. *The New York Times*, New York, april 2, 1999.

²⁵⁴ Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, La Biennale di Venezia. 1999. Audiovisual.

está de braços cruzados no quarto, imerso em seus pensamentos. Na estrutura fílmica, reforçam-se o sentimento de solidão, o transtorno de personalidade e as motivações que estão lhe perseguindo no planejamento do assassinato.

Já a videoinstalação de Gordon altera o eixo do espectador. Ao entrar na instalação, o espectador não está mais atrás do espelho, mas se encontra atravessado entre as duas superfícies, o que torna mais evidente a percepção do transtorno de personalidade de Bickle, como se víssemos o que o personagem vê. Estar frente à videoinstalação potencializa a percepção da loucura de Bickle. É como se o espectador fosse o terceiro espelho, posicionado à frente, testemunha do embate das duplas superfícies refletidas. Este terceiro espelho vê Bickle preso em si, em um *loop* psicológico que rememora o *nonsense* literário da personagem Alice, a qual vai parar em outra realidade ao atravessar o espelho.

Nesse sentido, entendemos que, nesse jogo de reflexão presente na obra de Gordon, as duas superfícies invalidam-se mutuamente, permitindo que o espectador tenha um papel essencial na instalação. Na urgência da terceira superfície espelhada, ele tem consciência do seu corpo, tanto pelo modo como se posiciona de pé no espaço quanto pela curta duração da cena no vídeo. Isto não demora a ser percebido, seja pelo conhecimento anterior da cena, seja pelo modo como ela é apresentada na exposição. Diante da obra, o espectador encontra-se na *pinguepongueante* sensação de ver Travis Bickle no espelho com um duplo de si, imerso no *loop* das imagens e no *loop* psicológico em que há só o espectador como plateia.

Um aspecto importante da instalação deve-se ao fato de *Taxi Driver* ser um filme conhecido por grande parte da população. Mesmo que não se lembre da narrativa, existe a vaga lembrança da cena, o que torna a memória dos filmes, como mencionado sobre *Psicose*, um dos pilares da obra de Gordon. Travis Bickle é só um dos muitos personagens que o artista irá utilizar em suas obras, para abordar os modos da percepção humana e, em especial, a questão da loucura.

Em suas obras audiovisuais, observa-se o fascínio do artista pela natureza humana, que emerge muitas vezes em sua dualidade, uma vez que ele junta opostos como o bem e o mal, o céu e o inferno, a luz e a escuridão. Conterrâneo do escritor Robert Louis Stevenson, autor da novela gótica *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hide*, pode-se dizer que Gordon tem como interesse, principalmente no começo da carreira, essa fragmentação da personalidade que é apresentada na obra literária. Recursos como a ralentização da imagem, o uso de filmes conhecidos pelo grande público e a referência a obras literárias são formas que o artista utiliza com frequência. Nesse reino de interesses, *Through a Looking* destaca-se, na trajetória do artista, pela espacialidade e pelo posicionamento do espectador entre as projeções das imagens espelhadas.

1.2 Um inventário de um corpo dividido

Praticamente todos os trabalhos em filme e vídeo desde mais ou menos 1992 até agora. Para serem vistos em monitores, alguns com fones de ouvido, outros sem som e todos simultaneamente. O nome extenso do trabalho fala basicamente do inventário da obra do artista, que traz tanto os filmes clássicos apropriados por ele, mencionados anteriormente, como os vídeos de teor performático que realizou ao longo dos anos. Os vídeos, como dito em seu depoimento, surgiram a partir de sua necessidade de ele estar atrás da câmera, diante de um espelho, no lado reverso da fita, ou seja, o sujeito filmado²⁵⁵. Por se tratar de um *work in progress*, com obras a partir de 1992, toda vez que a instalação é exposta, são incorporados novos vídeos. Quando foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Glasgow – GoMA, em 2011, a instalação contava com um acervo de 101 trabalhos do artista²⁵⁶. No Brasil, *Praticamente todos os trabalhos...* foi apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2010, com 70 vídeos expostos nos aparelhos de televisão.

37- Fig. 3 – *Praticamente todos os trabalhos...*, na 29ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

²⁵⁵ DESIGNING Video Installations with Douglas Gordon, 15 jan. 2013. VICE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3mm-LNkmXU&ab_channel=VICE>. Acesso em: 9 jan. 2021.

²⁵⁶ Sobre o processo de documentação e armazenamento da obra, sugere-se a leitura de Stephanie De Roemer. *Accessioning and documentation of Pretty much every film and video work from about 1992 until now*. ICON – CC, 2017.

Dentre os vídeos exibidos estavam *Confession of a Justified Sinner* (Confissões de um Pecador Justificado), de 1996, em que ele utiliza excertos da adaptação fílmica homônima de *Dr. Jekyll e Mr. Hide*, de 1931, para mostrar a transformação do médico em monstro. Em outro televisor exibia-se *Between Darkness and Light* (Entre a Escuridão e a Luz), de 1997, em que se via a sobreposição do filme de terror *O Exorcista* com o filme religioso *A canção de Bernadette*.

Na instalação também estavam presentes vídeos criados por Gordon, como os dípticos nos quais se focalizam as suas mãos realizando alguma ação. Em *A Divided Self I* e *A Divided Self II* (Um Eu Dividido I e Um Eu Dividido II), de 1996, um braço com pelos e outro braço liso, ambos em cima de um lençol branco, lutam pelo domínio sobre o outro, em uma filmagem em ângulo fechado. Os vídeos, com duração aproximada de 15 minutos, mostravam um dos braços na posição de controle, segurando o punho e pressionando com força a outra mão. Ambos os braços pertenciam ao artista, o que não era visível num primeiro momento, pelo ângulo da filmagem, no entanto, dentro da simbologia de atividade-passividade, segue-se a mesma temática de opostos, dualidades que lhe interessam. Os trabalhos também poderiam ser vistos como uma luta de duas personalidades fragmentadas em um mesmo corpo, como o médico e o monstro. O interesse de Gordon pelas mãos pode ter sido retirado dessa parte do livro, que narra a transformação de um personagem no outro, como sugerido por Carla Juliá. A mudança, que na novela é motivada pela poção que o médico toma, é tão forte que afeta o físico de modo instantâneo:

Eu ainda estava entretido com isso quando, já me sentindo bem desperto, olhei para minha mão. A mão de Henry Jekyll, como você notou muitas vezes, era o que se chama profissional em forma e tamanho: larga, firme, branca e benfeita. A mão que eu via com toda a clareza da luz matinal de Londres, descansando meio aberta sobre os lençóis, era magra, nodosa, escura e coberta por uma camada de pelos. Era a mão de Edward Hyde²⁵⁷.

Outro aspecto que chama a atenção é que o título da obra de Gordon também faz referência ao tratado do psiquiatra escocês RD Laing, que, em seu livro *O Eu Dividido: Um estudo existencial em sanidade e loucura*, de 1960, fala sobre a psicose como o prognóstico das duas pessoas que existem em nós: “uma é a nossa identidade autêntica e privada e a outra é o falso e sadio eu que apresentamos ao mundo”²⁵⁸.

²⁵⁷ O trecho do livro de Stevenson é assinalado por Carla Juliá, no verbete da TATE. Para a pesquisa, utilizamos a tradução disponível em português. Cf. STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. São Paulo: Editora FTD Educação, 1971, p. 88.

²⁵⁸ “(...) one our authentic, private identity, and the other the false, sane self that we present to the world.”. JULIÁ, Carla. Douglas Gordon – *A Divided Self I and A Divided Self II*, 1996. TATE Art & Artists, fev. 2012. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gordon-a-divided-self-i-and-a-divided-self-ii-ar01179>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

As mãos, como personagens de um discurso que envolve personalidade e identidade, também estão presentes em outros trabalhos do artista, como *The Left Hand Can't See That The Right Hand Is Blind* (A Mão Esquerda Não Vê Que A Mão Direita é Cega), em que duas mãos com luvas de couro pretas estão unidas e tentam se separar, lutando entre elas para se desvencilharem. De certa forma, a cama do “eu dividido” e as luvas de couro apontam para ações de encontro e de luta, opostos e também possíveis fetiches sexuais. A mão, como parte do corpo despida de identidade, ganha diferentes leituras por meio dos gestos e das ações. Na questão performática de seu corpo, pé e mão também aparecem juntos, como em *Hand and Foot (Right)* (Mão e Pé (Direito)), *Hand and Foot (Left)* (Mão e Pé (Esquerdo)), *Dead Right* (Absolutamente Correto) e *Left Dead* (Deixado Morto), em que uma câmera registra, em ângulo fechado, os fragmentos do corpo ocupados em alguma ação.

Observa-se que, na necessidade de produzir trabalhos que fossem de sua própria autoria, Gordon ensaia, em seus vídeos, ações performáticas as quais, vistas em conjunto, dão dimensão de um corpo dividido, fragmentado, que não pode existir em sua totalidade. O que é visto nos televisores é apenas sugerido: pode-se ver um pedaço, mas nunca o todo. Ou podemos ter acesso a uma parte de certa personalidade, mas não sabemos o que o outro lado pode conter – a exemplo dos distúrbios de personalidade de personagens como Travis Bickle, Norman Bates, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, o artista segue uma linha de coerência no interesse pelos seus objetos de estudo.

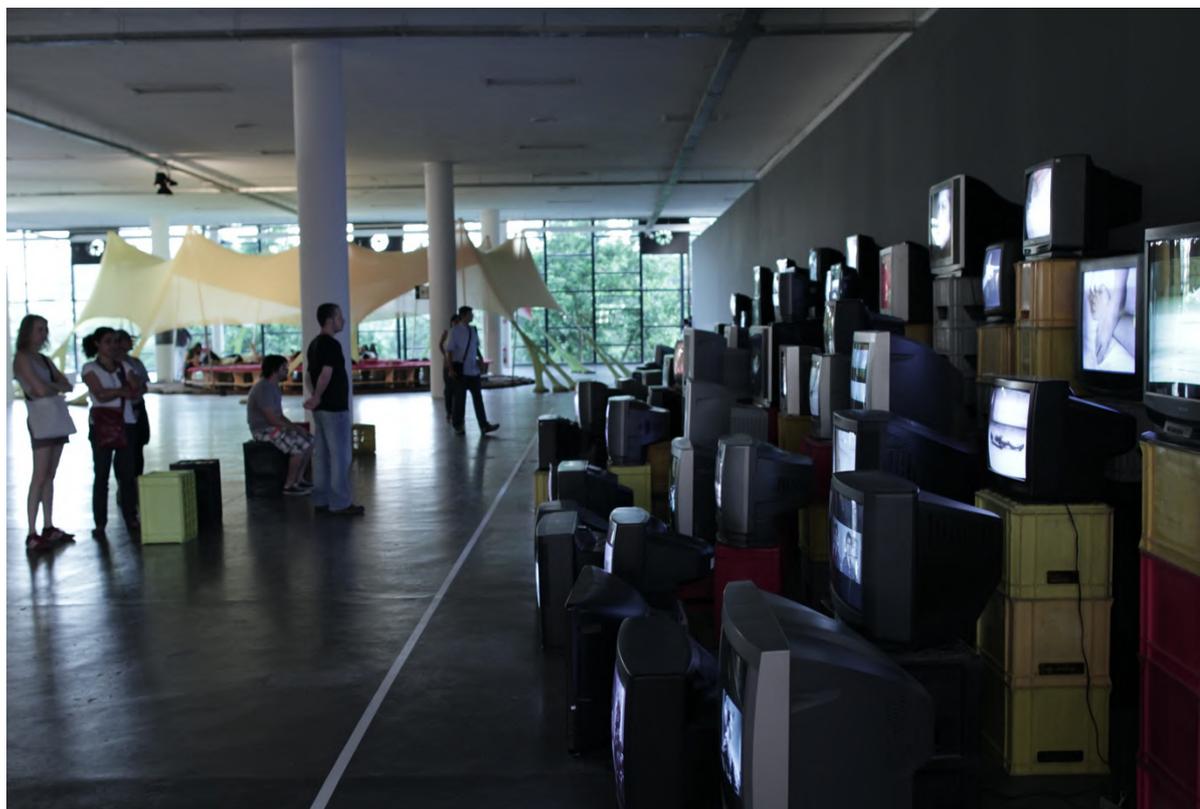
A instalação, exibida na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, esteve localizada no segundo andar, com os monitores posicionados em frente à parede, com uma fita de isolamento para que os espectadores não circulassem entre os aparelhos televisivos. Os bancos em frente ao “mural” de televisores permitiam que, ao se sentar, o olhar vagasse ora pelos vídeos distintos do artista, ora pelo entorno – no qual estavam dispostas outras obras e também a paisagem externa do parque. Também era possível que o espectador permanecesse de pé ou caminhasse ao longo da extensão da obra. Os televisores, por serem objetos naturalmente luminosos, não apresentavam conflitos ao serem exibidos em um ambiente como o pavilhão.

Posicionado num lugar estratégico, no final do segundo pavimento, o trabalho de grandes dimensões levava o espectador a percorrer todo o andar, e permitia que os diversos caminhos labirínticos convergissem para ele. Marta Bogéa comenta que as obras situadas nesse lugar possuíam forte apelo curatorial e motivavam o espectador a “chegar” até elas. A instalação era interessante pela sua natureza luminosa, cromática, a qual se anunciava a uma longa distância.

Tratava-se de um trabalho-chave na expografia, ao solicitar ao espectador que ele se deslocasse no espaço²⁵⁹.

Ver *Praticamente todos os trabalhos...*, como uma grande miscelânea, é como ver um retrato do artista em épocas que, embora distintas, apresentam a mesma alternância entre a reflexão sobre a duração fílmica, a apropriação e o interesse pelos opostos na natureza humana. Vistas na instalação, a apropriação fílmica e a criação performativa criam um amálgama coerente dentro de um pensamento de pequenas obsessões criadas por Gordon. A exibição na 29ª Bienal permitiu que o conjunto de obras fosse apresentado como o inventário do artista. Assim, cada peça isoladamente é um “solo”, mas, como na música, pode ser absorvida numa composição maior e de mais fôlego visual.

38- Fig. 4 – *Praticamente todos os trabalhos...*, na 29ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

²⁵⁹ BOGÉA, Marta. Entrevista concedida a Cássia Hosni [ago. 2019].

2. SHIRIN NESHAT

“Dentro deste mundo há outro mundo
impermeável às palavras.
Nele, nem a vida teme a morte,
nem a primavera dá lugar ao outono.”

(Rûmî)²⁶⁰

“Você não pode considerar meu trabalho sem olhar para as circunstâncias de minha vida pessoal. Meu trabalho é uma personificação de minha resposta ao mundo e à vida que vivi. Todo este corpo de trabalho é um reflexo de uma artista no exílio.”²⁶¹. O depoimento da artista Shirin Neshat (1957) nos indica a proximidade entre as obras e a sua biografia, pois o seu trabalho está impregnado de sua percepção de viver entre as culturas do Irã e dos Estados Unidos. É nesse espaço intermediário que Neshat cria um terceiro território, composto de memórias, nostalgia e desejos, no qual ela estabelece relações entre as culturas e afirma a sua identidade como mulher muçulmana de origem iraniana.

Por meio de uma simbologia que remete aos opostos, ela cria fotografias, instalações de imagem em movimento e filmes que refletem sobre a religião, o contraste entre o gênero masculino e o feminino, o Oriente e o Ocidente, e os limites entre o espaço público e o privado. No início da sua carreira, essa dualidade é expressa em projeções no espaço expositivo nas quais o espectador é inserido entre realidades distintas. O espectador está no meio, assim como a artista, observando, ora um lado, ora o outro, mas não pertencendo a nenhum deles.

Nascida em Qazvin, Irã, em uma família liberal de classe média, Neshat migra para os Estados Unidos em 1975, antes da Revolução Iraniana²⁶², e cursa a graduação e o mestrado em

²⁶⁰ Parte do poema “O mundo além das palavras”, de Jalal ud-Din Rumi. Cf. *Poemas Místicos*. São Paulo: Attar Editorial, 1996.

²⁶¹ No original: “You cannot consider my work without looking at my personal life circumstances. My work is an embodiment of my response to the world and the life that I have lived. This whole body of work is a reflection of an artist in exile”. Cf. Farhang Foundation. Interview with Shirin Neshat – Meet the Artist, 17 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FYX_EiFWW8&ab_channel=FarhangFoundation>. Acesso em: 20 mar. 2020.

²⁶² Durante as décadas de 1940 a 1970, o Irã estava sob o regime monárquico de Mohammad Reza Pahlavi, autoridade aliada aos interesses ocidentais. Em 1979, uma série de conflitos ocorre, instaurando a teocracia islâmica de Ruhollah Khomeini. Conhecida como Revolução Iraniana, foi responsável por mudanças sociais e culturais no país. Como Neshat destaca em seu posicionamento político, seu trabalho não se trata apenas de uma crítica ao regime fundamentalista islâmico, mas à própria história, que foi moldada por interesses externos ao povo iraniano. Seu filme *Women Without Men* (Mulheres Sem Homens), por exemplo, trata do golpe de estado dado pela norte-americana CIA, junto ao governo britânico, visando à deposição de Mohammad Mosaddegh, um líder democraticamente eleito, em 1953.

Artes Visuais na Universidade de Berkeley. Após os estudos, ela se estabelece em Nova Iorque, trabalhando com o seu então marido no Storefront for Art and Architecture, espaço cultural alternativo em Manhattan. É apenas nos anos 1990, após o impacto de ver a transformação de seu país de origem em um breve retorno familiar, que ela se volta à produção artística mais autoral. O país que ela havia deixado não existia mais, e isso a impulsiona a voltar-se para a criação artística, que estava em suspensão desde o final do período universitário. Como mencionado por Shoja Azari, não era apenas o Irã que mudara, mas toda uma configuração geopolítica:

A revolução social no Irã, que derrubou a ditadura secular do regime Pahlevi e trouxe ao poder a teocracia despótica da República Islâmica, coincidiu com a marcha em direção à globalização, o final da Guerra Fria e o surgimento do pós-estruturalismo e do pós-modernismo no Ocidente. Esse enfoque é da maior importância, já que reconhecemos Neshat como uma artista auto-exilada, cuja educação, treinamento e arte foram realizados principalmente no Ocidente, proporcionando um exame minucioso das suas experiências em várias culturas, necessárias para a compreensão de seu trabalho²⁶³.

Azari, como companheiro e integrante da equipe multidisciplinar nos projetos de Neshat, afirma que os seus trabalhos artísticos recaem sobre a necessidade de ela compreender e se reconciliar com uma série de mudanças que ocorreram em seu país de origem. O primeiro trabalho realizado por Neshat é a série fotográfica *Women of Allah* (Mulheres de Alá), criada entre 1993 e 1997, na qual ela retrata a si mesma com símbolos islâmicos, como o *chador* – o véu islâmico –, junto da inscrição de poemas em farsi de autoras iranianas, como Forugh Farrokhzad e Tahereh Saffarzadeh. A poesia, escrita no seu rosto, nos pés e em suas mãos, lugares de visibilidade permitida na lei muçulmana, fala sobre o desejo, o medo e o apelo às mulheres militantes para fazerem parte da revolução islâmica. Eleanor Heartney afirma que a série foi recebida no Ocidente de forma ambígua. Para ela, enquanto Neshat estava interessada na figura da mulher mártir religiosa e militante política, os comentaristas ocidentais viram a série, no período, como uma crítica à violência e à repressão da mulher no Irã, tomando a artista como uma porta-voz dos ideais que envolvem, por exemplo, a individualidade e a igualdade sexual. Como apontado pela autora, “os significados do *hijab* mudam de acordo com o contexto”²⁶⁴, podendo significar desde a imposição e a restrição de mobilidade até a resistência simbólica à hegemonia ocidental.

Assunto complexo quando se trata de interpretações e imposições culturais, a série é, ainda hoje, um dos trabalhos mais conhecidos da artista, e observa-se, no âmbito artístico-acadêmico,

²⁶³ AZARI, Shoja. Um olhar de dentro sobre a arte de Shirin Neshat. In: *Shirin Neshat: Entre Extremos*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pp. 49-51. [Catálogo da exposição]

²⁶⁴ No original: “As a result, the *hijab*’s meaning shift by context”. Cf. HEARTNEY, Eleanor. *Shirin Neshat: Living between Cultures*. Munique; Nova York: Prestel, c2007, p. 233.

que a obra passa por diversos embates ao tratar da leitura ocidental. Por meio dessa série, Neshat torna-se conhecida principalmente por tratar de questões relacionadas ao multiculturalismo, em voga devido às novas configurações do mundo globalizado.

A produção de Neshat emerge quando conceitos como a alteridade, o interesse pelo “outro”, se estabelece nos circuitos artísticos. Ao mesmo tempo em que se abrem os campos da busca por identidades que sejam distintas dos modelos norte-americano e europeu, o conflito envolve, muitas vezes, o julgamento provindo de centros de poder e validação, a exemplo dos Estados Unidos, que a classificam como uma representatividade exótica²⁶⁵.

Por ser uma artista que aborda questões socioculturais por meio de sua visão pessoal e subjetiva, Neshat afirma não estar satisfeita em explicar a sua cultura, já que não é uma artista etnográfica²⁶⁶. Todavia, mesmo não se considerando pertencente a esse campo, em palestras e entrevistas Neshat posiciona-se firmemente quanto ao caráter político da arte, e afirma que a cultura, principalmente para os artistas iranianos, é uma forma de resistência²⁶⁷.

Após *Women of Allah*, a artista começa a explorar a imagem em movimento em filmes e instalações. Em entrevista a Scott MacDonalds, Neshat diz,

Enquanto pensava em reformular meus conceitos, pensei que também era necessário mudar o meio com o qual estava trabalhando. Fiquei frustrada com as limitações da fotografia, pelo menos na forma como a abordava. A fotografia era um meio no qual eu não tinha treinamento, mas havia desenvolvido um estilo próprio, que se tornou a série *Mulheres de Allah*. Eu precisava de um meio que me oferecesse um novo nível de lirismo. Então, tomei o que parecia ser a decisão ousada de mudar da fotografia para a imagem em movimento.²⁶⁸

Nos seus trabalhos, principalmente nas primeiras videoinstalações, é comum ela ser representada caminhando ou realizando alguma ação, em paisagens ancestrais situadas em países próximos ao Irã. Seu primeiro trabalho em formato instalativo audiovisual depois de *Women of Allah* foi *The Shadow under the Web* (A Sombra embaixo da Teia), de 1997. Nele, vemos quatro projeções,

²⁶⁵ Como um clássico dos estudos pós-coloniais, o livro de Said fala, *grosso modo*, da expansão europeia e norte-americana, segundo a qual, por meio da construção simbólica e cultural, o Oriente é subjugado pelas nações coloniais. SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁶⁶ CAMHI, Leslie. *Lifting the Veil: Shirin Neshat Uses Video and Photographs to Explore the Status of Women in Islam*. *Artnews* 99, fev. 2000, p. 151.

²⁶⁷ TED Talks. Art in exile, 2010. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=en>. Acesso em: 20 fev. 2020.

²⁶⁸ No original: “While thinking about reformulating my concepts, I thought it was also necessary to change the medium that I was working with. I had grown frustrated with the limitations of photography, at least in the way I was approaching it. Photography was a medium that I had no training in, but had developed a particular style, which became the *Women of Allah* series. I needed a medium that offered me a new level of lyricism. So I made what felt like the bold decision to shift from photography to the moving image. My first big attempt was a video I shot with two cameramen in Istanbul”. MACDONALD, Scott. *Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat*. *Feminist Studies*, vol. 30, n. 3, 2004, p. 630.

cada uma em uma parede de uma sala, filmadas em diferentes localidades de Istambul. A câmera acompanha a artista em paisagens urbanas e rurais, e em ambientes externos e internos. Independente da imagem para a qual olhamos, ouvimos o som contínuo e compassado de sua respiração, que cria uma unidade à instalação. Segundo Azari, “a escolha de filmar na Turquia, e não no Irã, expressa um desejo de construir uma identidade longe da pátria. Em *The Shadow under the Web* tudo se tornou portátil e móvel.”²⁶⁹. Para ele, o trabalho de Neshat fala de uma busca inquietante. Isso faz com que ela, ao invés de ceder a um território conhecido e familiar, busque o cruzamento de outras fronteiras.

Ao investigar, por meio de sons e imagens, como os espaços são ocupados na cultura islâmica a partir do gênero – evidenciando o lugar público que cabe ao homem, e o privado, à mulher –, *The Shadow under the Web* é a gênese de uma série de trabalhos que contêm em si os elementos e as discussões de gênero que vão estar presentes em seus trabalhos futuros.

2.1 Inquietação em um canto

Um ano após *The Shadow under the Web*, Neshat filma *Turbulent* (Turbulento), um dos seus trabalhos instalativos mais conhecidos, e que é premiado na 48ª Biennale di Venezia, em 1999. Nas palavras do júri internacional, composto por Okwui Enwezor, Zdenka Banovinac, Ida Gianelli, Yuko Hasegawa e Rosa Martínez: “o poder crítico e emocional de seu trabalho coloca em confronto o modelo cultural socialmente estabelecido e a energia de outro modelo até agora silencioso, encurtando as distâncias.”²⁷⁰.

Nessa edição, cuja curadoria foi de Harald Szeemann, Shirin Neshat e Doug Aitken foram premiados com instalações de imagem em movimento, como mencionado na primeira parte da pesquisa. O reconhecimento do comitê tem destaque na visibilidade que é dada à artista, e também por ser o resultado das discussões sobre globalização que eram pertinentes ao período. O “encurtamento das distâncias”, mencionado pelo júri, fala da aproximação entre Ocidente e Oriente e também a possibilidade do audiovisual de trazer outras formas de representação no espaço expositivo.

Filmada em 16mm e em p&b, em Nova Iorque, a instalação de pouco mais de nove minutos foi composta de duas projeções, uma situada em frente à outra. De um lado, vemos um homem, que se apresenta em um teatro com audiência masculina. Ele é Shoja Azari e, de costas para o

²⁶⁹ AZARI, Shoja. Um olhar de dentro sobre a arte de Shirin Neshat, op. cit., p. 56.

²⁷⁰ Na ata do júri, o comentário foi: “Il potere critico ed emozionale del suo lavoro mette a confronto il modello culturale socialmente stabilito e l’energia di un altro modello fino ad oggi silenzioso, accorciando le distanze”. ASAC – documentação textual do dossiê de premiação.

público, performa, para o espectador da exposição, uma canção persa de amor de Shahram Nazeri, famoso músico iraniano. Ao fim da canção, o público aplaude, ele agradece e retorna à frente do microfone, em silêncio, voltando-se à câmera que está à sua frente, sempre fixa no mesmo ângulo, e ao espectador extradiegético.

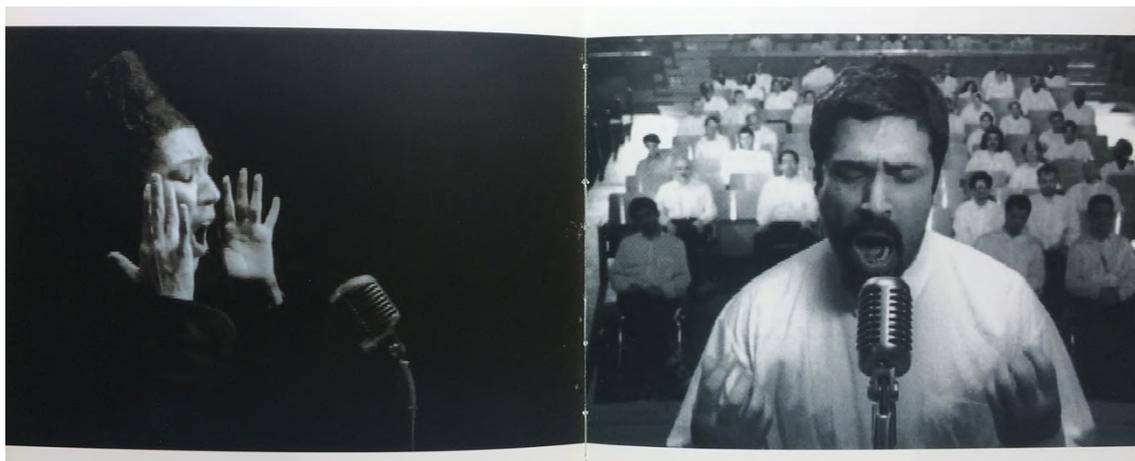
Em seguida, do lado oposto da sala, inicia-se o movimento da segunda projeção, na qual uma mulher vestida com o *chador* canta sons incompreensíveis, mas que reverberam para o espectador pela sua forte dramaticidade. A plateia situada diante de sua performance está vazia. Ela, a cantora Sussan Deyhim, entoando sua voz de modo emocional, oscilando os sons entre diversas alturas e intensidades, enquanto a câmera se movimenta circularmente ao seu redor. Assim Eleanor Heartney descreve a cena:

Sua música, cheia de gritos, lamentos e declarações guturais, é profundamente comovente, e a ausência de uma audiência é de partir o coração. O contraste entre as duas cenas é reforçado por um dispositivo que cria uma ponte visual entre elas. Os dois vídeos são coordenados de forma que cada cantor, após completar a performance, faça uma pausa e assista em silêncio enquanto o outro canta²⁷¹.

Como nota Heartney, a obra contrasta dois campos diferentes da sociedade iraniana: se o homem tem o poder da linguagem, a música culta e o público, a mulher, mesmo em seu improviso, tem uma poderosa liberdade de expressão que o homem parece invejar. Neshat diz que se inspirou nas leis do Irã, que proíbe as mulheres de cantar ou de se apresentar publicamente, para criar esse relato em que a voz, e a sua modulação pelo canto, criam um abismo entre os gêneros.

39- Fig. 5 – Frames do vídeo *Turbulent*.

²⁷¹ No original: “Her song, full of cries, wails, and guttural utterances, is deeply affecting, and the absence of an audience is heartbreaking. The contrast between the two scenes is enhanced by a device that creates a visual bridge between them. The two videotapes are coordinated so that each singer, after completing the performance, pauses and watches silently as the other sings”. HEARTNEY, Eleanor. *Shirin Neshat: Living between Cultures*. Munique; Nova York: Prestel, c2007, p. 235.



Fonte: Shirin Neshat: Entre extremos²⁷².

Independentemente de o espectador ter ou não conhecimento das leis iranianas, as projeções opostas marcam, visual e espacialmente, a distinção entre os gêneros. O modo como a instalação foi construída permite que a atenção seja voltada ora para o homem, ora para a mulher, assinalando que uma escolha deve ser feita pelo espectador da exposição, pois não é possível que ambas as performances sejam vistas ao mesmo tempo no campo visual. Diferente da instalação *Through the Looking Glass*, de Douglas Gordon, que vimos anteriormente, a posição central do espectador entre as duas telas de Neshat tem outro impacto. Se, para Gordon, o entretelas enfatizava a ideia de loucura, de se estar entre espelhos, em *Turbulent* o espectador está no meio de duas dramáticas oposições. Na obra, observa-se o contraste entre a plateia cheia e a vazia, o reconhecimento e a solidão.

Após a 49ª Biennale, Neshat exhibe *Turbulent* também como vídeo, em uma tela dividida, com os dois performers colocados um ao lado do outro. Sobre essa transposição de um modelo instalativo para o de vídeo, ela diz:

Quando vejo os filmes com as imagens lado a lado, gosto de como eles se complementam visualmente; mas quando você tem as duas imagens projetadas em duas paredes opostas, algo muito interessante acontece entre os *espectadores* e a peça. Eles estão física e emocionalmente presos entre os dois lados e, como não podem ver as duas imagens simultaneamente, devem decidir para que lado se voltar e qual lado perder e, ao fazerem-no, de certa forma se tornam os editores da peça. É claro que essa experiência se perde quando as duas imagens são projetadas lado a lado²⁷³.

²⁷² SHIRIN Neshat: Entre Extremos. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pp. 30-31 [Catálogo da exposição]

²⁷³ No original: "When I look at the films with the images side by side, I like how they complement each other visually; but when you have the two images projected on two opposite walls, something very interesting happens between the *viewers* and the piece. They are physically and emotionally caught in between the two sides, and because they cannot possibly see both images simultaneously, they must decide which side to turn to and which side to miss, and in doing so, in a way they become the editors of the piece. This experience of course gets lost when the two pictures are

Se, na instalação, se ganha naquilo que concerne ao âmbito espacial – pois o espectador se encontra menos ou mais inclinado às performances do homem e da mulher –, no vídeo a oposição entre os elementos fica ainda mais explícita. Além da plateia, temos a movimentação da câmera, fixa *versus* circular, ressaltando-se ainda mais a não oficialidade do canto feminino. É possível relacionar essa câmera que está fixa com um tripé, e que apresenta a imagem nítida do homem, em contraposição à movimentação circular e borrada da personagem feminina, àquilo que Rabih Mroué afirma sobre a construção ideológica das imagens em movimento: se, nos veículos oficiais da mídia e do governo, os vídeos são construídos como grandes produções, é no formato mais próximo à “câmera na mão” que aspectos extraoficiais tomam corpo e visibilidade²⁷⁴.

Embora a experiência do vídeo não tenha a mesma intensidade da instalação, principalmente para o espectador, a mudança no suporte e no formato é válida por permitir maior distribuição do trabalho. A divisão da tela permite que os personagens, antes separados pelo espaço das duas projeções, se aproximem pela montagem, um processo com o qual muitos espectadores já estão familiarizados.

Disponibilizar as imagens em movimento além da instalação é algo comum a artistas que têm o audiovisual como sua principal mídia. A instalação *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, por exemplo, foi adaptada para o formato de documentário em DVD. Embora tenha originalmente sido feita para ser exibida em seis televisores no espaço expositivo, o modo encontrado para a sua existência após a exposição foi a divisão da tela ao meio, compondo-se duplas que se revezavam entre ouvir e falar, evitando-se, assim, a sobreposição dos discursos²⁷⁵. Em ambos os trabalhos, de Neshat e de Guimarães, o recurso da montagem permite a simultaneidade, ao possibilitar que sejam vistos dois relatos. Apesar disso, considera-se que a experiência do vídeo, realizado após a instalação, é sempre parcial, já que o modo como a obra foi concebida considerava o espaço entre as telas, dando maior sentido ao posicionamento do espectador.

A instalação é o modo como a obra foi inicialmente pensada e, para isso, aspectos como a curta duração dos vídeos, o teor não narrativo, o formalismo na imagem em p&b e o modo como

projected side by side”. Cf. MACDONALD, Scott. Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat. *Feminist Studies*, vol. 30, n. 3, 2004, pp. 620-659.

²⁷⁴ Na palestra-performance *Revolução em Pixel*, Rabih Mroué investiga o uso de celulares nas revoltas sírias, e como os processos de documentação e compartilhamento pelas redes sociais estão relacionados à morte e às formas ontológicas da imagem.

²⁷⁵ Na instalação de 2002, exibida na 25ª Bienal de São Paulo, seis pessoas que não se conheciam trocaram temporariamente de residência por um período de 24 horas, levando consigo apenas uma câmera de vídeo. Ao final, cada uma dava um relato sobre como imaginava que era a pessoa que vivia na casa. *Rua de Mão dupla*, como instalação, mostrava cada um dos depoimentos e das gravações em um televisor, já no formato documentário; as duplas sendo dispostas em uma tela dividida ao meio. Para análise da obra, sugere-se a leitura de Cássia Takahashi Hosni. *Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães*. São Paulo: Alameda, 2016, pp. 87-95.

ela é apresentada predispondo o espectador a ver o trabalho em pé, num contexto em que o pequeno deslocamento espacial entre telas se torna um importante elemento de compreensão no processo das dicotomias do trabalho. Neshat propõe um ponto sensível nessa discussão, ao criar as instalações que falam sobre identidade e pertencimento. Mas, apesar disso, e embora todo o universo construído faça menção ao Irã, a obra pode ser entendida nos seus aspectos universais, tendo como ponto de partida as desigualdades de gênero.

Depois de *Turbulent*, a artista continua a produzir instalações de imagem em movimento em p&b, como *Rapture*, de 1999, e *Fervor*, de 2000. Estes trabalhos, apresentados em duas telas, são considerados a primeira trilogia de investigação sobre a relação entre os sexos e a estrutura social islâmica. Próximo ao período, *Soliloquy* (Solilóquio), de 1999, distingue-se por ser um trabalho reflexivo no qual, assim como em *Women of Allah* e em *The Shadow under the Web*, Neshat performa alguma ação para a câmera.

40- Fig. 6 – Frame do vídeo *Turbulent*.



Fonte: Myfuzions (Youtube)²⁷⁶.

2.2 Entre os dois mundos

No dicionário, a definição de solilóquio remete ao “ato de alguém conversar consigo próprio; um monólogo”. Realizado um ano depois de *Turbulent*, *Soliloquy* é composto por duas projeções, uma situada em frente à outra, nas quais vemos a artista em diferentes locais, ressaltando

²⁷⁶ MYFUZIONS. *Turbulent* by Shirin Neshat. 5 jul. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGls&ab_channel=myfuzions>. Acesso em: 3 jul. 2021.

os dois mundos por ela habitados: de um lado, vemos Neshat nos Estados Unidos, em Albany, em Nova Iorque; já do outro lado da tela, a vemos na cidade de Mardin, na Turquia²⁷⁷.

A obra foi apresentada na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, edição que teve como temática *Iconografias Metropolitanas*, com curadoria-geral de Alfons Hug e de Agnaldo Farias, no Núcleo Brasileiro. Na exposição, o segmento *Cidades* inspirou-se no conto *Atlas do Aleph*, de Jorge Luis Borges, no qual o personagem fictício encontra, em um porão, um ponto de luz concentrado: “neste ponto há uma esfera minúscula, que contém o mundo: oceanos, ilhas, continentes inteiros. Este mundo possui 11 metrópoles – pontos radiantes e inabitáveis –, e o raio do Aleph dirige todas as suas forças para uma cidade imaginária: a 12ª Cidade”²⁷⁸. Cada uma das 11 cidades – Berlim, Caracas, Istambul, Johannesburgo, Londres, Moscou, Nova Iorque, Pequim, São Paulo, Sidney, Tóquio – e a 12ª cidade tiveram uma curadoria própria.

A cidade de Nova Iorque, apresentada no final do terceiro pavimento do pavilhão, teve a curadoria de Julián Zugazagoitia, que selecionou obras de Neshat, Doug Hall, Sarah Morris, Lucinda Devlin e Nancy Daveport. Essa última artista ganhou destaque pelas suas fotomontagens, que faziam menção a terroristas, apesar de seu trabalho ter sido realizado antes do atentado do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. A instalação de Neshat, *Soliloquy*, também foi criada anteriormente ao ataque, porém, como visto na cobertura jornalística do período, a sua obra passa praticamente despercebida pela mídia brasileira, possivelmente por tratar do tema de modo mais subjetivo.

Soliloquy foi filmada em cores, em 16mm, e posteriormente transferida para vídeo visando à exibição no espaço expositivo. Ao longo dos 17 minutos, os rigorosos enquadramentos e a movimentação da câmera sugerem o espelhamento de uma imagem na outra, por vezes se abrindo ou se fechando em torno da mesma personagem, representada pela artista. É comum que ela também seja mostrada apenas parada, em ângulo frontal, como se observando a si mesma na paisagem do outro lado da tela.

As filmagens que ocorreram na Turquia têm no seu tema central a morte de um menino, que se entende ser o filho da protagonista da narrativa. Baseada no acontecimento que ocorreu com a sua irmã, Neshat encena e insere a tragédia dentro da obra audiovisual. Já nas imagens referentes aos Estados Unidos, ela dá ênfase ao fluxo urbano da cidade: vemos as extensas escadas rolantes e a entrada principal do World Trade Center. Visto à luz dos dias de hoje, depois do 11 de setembro, *Soliloquy* é uma representação imagética do mundo antes da chamada “Guerra ao Terror”.

²⁷⁷ Neshat não conseguiu permissão do governo para filmar em sua terra natal. Localizada próxima à fronteira do Irã, Mardin, na Turquia, acabou sendo a locação para as filmagens.

²⁷⁸ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 25ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2002. [Guia da exposição]. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee4e974/21>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

41- Fig. 7 – Frame do vídeo *Soliloquy*.



Fonte: Mark Kleine (Youtube)²⁷⁹.

Como mencionado por Heartney, parte da crítica ocidental via a artista como símbolo da resistência iraniana contra o regime islâmico. Como ela diz, ficou “claro que, com o tempo, ela passou a usar a sua posição como artista mulher iraniana para falar de uma ampla gama de questões pessoais e sociais, e para expressar o seu ponto de vista a partir da intersecção de uma série de identidades sobrepostas.”²⁸⁰. Heartney comenta que, mais do que inferir a interferência de uma cultura na outra, o trabalho coloca em questão o ato de se habitar dois lugares e não se sentir presente em nenhum, como se se estivesse preso entre os espaços.

Assim como se dá em *Turbulent*, é nesse espaço entre as duas telas que o espectador é inserido, oscilando o olhar entre a metrópole norte-americana e a paisagem ancestral turca, no intuito de observar a personagem. Na construção dos cenários de *Soliloquy*, Neshat diz que houve a busca para que o espectador tivesse a sensação de equivalência e distinção entre os dois lugares:

Orquestramos cuidadosamente essa construção. Em cada país, construímos exatamente o mesmo tamanho de sala e de janelas no topo de um edifício. Queríamos que cada cômodo ficasse de frente para um prédio ou estrutura icônicos. Em Albany, a janela dava para um prédio alto e, em Mardín, a janela

²⁷⁹ KLEINE, Mark. *Soliloquy 1999 by Shirin Neshat*. 27 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0gnjgtYBts&ab_channel=MarkKleine>. Acesso em: 10 mar. 2021.

²⁸⁰ No original: “it has become clear that she uses her position as an Iranian woman artist to speak to a wide range of personal and social issues and to express her point of view from the intersection of many overlapping identities”. HEARTNEY, Eleanor. *Shirin Neshat: Living between Cultures*. Munique; Nova York: Prestel, c2007, p. 230.

dava para um minarete. A câmera se moveu na mesma velocidade, girando em torno da janela para revelar a mulher²⁸¹.

A movimentação da câmera em direção a um centro faz recordar o gabinete de três espelhos, geralmente instalado nos banheiros, cujas laterais acessam lugares que a frontalidade não consegue acessar. Esse deslocamento busca mostrar um ângulo até então desconhecido, revelando uma nova perspectiva para o espectador. É na conjugação do movimento da câmera com o espaço entretelas que a instalação articula o espaço de dentro e o de fora da tela. Na ação de trazer o espectador para o centro de seus dois mundos internos é que reside o poder da espacialidade alcançada nas obras audiovisuais da artista.

Observa-se que, embora a temática das instalações trate de uma questão similar, existem níveis diferentes de receptividade de suas obras. *Soliloquy* não teve a mesma aceitação que *Turbulent*, por ter uma narrativa maior, comparado aos seus outros trabalhos. Em depoimento sobre os seus trabalhos recentes estarem mais próximos do formato cinematográfico, Neshat diz que sempre haverá uma parcela da crítica descontente, seja pelo elemento narrativo, pelo uso de cores ou por outras questões, às quais ela prefere não dar atenção:

Por exemplo, *Turbulent* e *Rapture* foram muito bem recebidos; principalmente, os críticos e o público adoraram a ideia de uma curta videoinstalação que permaneceu muito visual, mas também se tornou narrativa e musical. Em *Turbulent*, o elemento narrativo foi mínimo, pois foi simplesmente uma troca de música entre o cantor e a cantora. Mas logo, com *Fervor* e *Soliloquy*, a narrativa tornou-se muito pronunciada. Quanto mais narrativos os filmes se tornavam, mais críticos se tornavam os críticos de arte, perguntando se a obra é arte ou se é um curta-metragem, e se deveria ser vista em uma galeria, num museu ou numa sala de cinema²⁸².

Neshat, como uma das artistas que emergem no final dos anos 1990, passa inevitavelmente pelas discussões que envolvem os meios de exibição audiovisual no espaço expositivo. Como

²⁸¹ No original: “We carefully orchestrated that construction. In each country, we built exactly the same size of room and windows on top of a building. We wanted each room to face a building or a structure that became iconic. In Albany the window opened to a high-rise building, and in Mardin the window faced a minaret. The camera moved at the same speed, panning around the window to reveal the woman”. MACDONALD, Scott. *Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat*. *Feminist Studies*, vol. 30, n. 3, 2004, p. 641.

²⁸² No original: “For example, *Turbulent* and *Rapture* were very well received; mostly, critics and the public loved the idea of a short video installation that remained very visual but also became narrative and musical. In *Turbulent*, the element of narrative was minimal as it was simply one exchange of song between the male and female singer. But soon with *Fervor* and *Soliloquy* the narrative became very pronounced. The more narrative the films became, the more critical art critics became, asking whether the work is art or a short film and whether it should be seen in a gallery, museum, or a movie theater”. Cf. MACDONALD, Scott. *Between Two Worlds*, op. cit., p. 649.

observamos no capítulo dedicado à reflexão sobre a *zona cinza*, os elementos narrativos e a duração são colocados em xeque, em um momento de afirmação da instalação de imagem em movimento.

Para nós, o que nos interessa e o que distingue os trabalhos de Neshat, principalmente na fase inicial, é que, mesmo tratando de oposições – Oriente e Ocidente, feminino e masculino –, em suas instalações o espectador é colocado nesse entremeio. É ele quem ocupa o espaço intersticial entre as telas, por meio do qual se dá o contato com o universo da artista, aproximando-se de sua construção subjetiva relacionada à sua identidade. Desde o início da carreira, Neshat é colocada em constante diálogo com a teoria pós-colonial, em especial com os escritos sobre o Orientalismo de Edward Said. Ao rememorar Said, Azari afirma que ela e ele são pessoas as quais, ao estabelecerem raízes nos Estados Unidos e ao falarem de sua cultura, criam uma forma que permite a sua representação no mundo:

Como Neshat, Said está deslocado de sua pátria e, ainda assim, em vez de criar uma identidade cultural do exílio, ele insiste que todas as culturas estão mudando constantemente, e que cultura e identidade são elas próprias processos. Seu objetivo, então, é a “voyage-in”, onde escritores pós-coloniais detêm o “estilo dominante” de escrita literária para expor sua cultura ao mundo ou então para reivindicar seu direito à auto-representação²⁸³.

Nesse sentido, podemos dizer que tanto *Turbulent* como *Soliloquy* são modos de representação em que a artista articula sua subjetividade por meio da espacialização da imagem em movimento. As instalações reforçam a importância do espectador entre as duas telas, onde ele se posiciona, tal como Neshat, como observador das culturas distintas. Direcionar a atenção para um dos lados é se ater a uma das paisagens. Estar no centro, cercado por ambas as telas, permite a escolha, mesmo que temporariamente, daquilo que faz referência ao lugar de pertencimento.

42- Fig. 8 – Frame do vídeo *Soliloquy*.

²⁸³ AZARI, Shoja. Um olhar de dentro sobre a arte de Shirin Neshat. In: *Shirin Neshat: Entre Extremos* [Catálogo da exposição]. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pp. 49-51.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

3. MAURÍCIO DIAS E WALTER RIEDWEG

“O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias”

(João Cabral de Melo Neto)²⁸⁴

O encontro do brasileiro Maurício Dias (1964) com o suíço Walter Riedweg (1955), em 1993, inicia a parceria artística da dupla, também conhecida pelo nome artístico MalWal. A realização de seus trabalhos envolve grupos de pessoas que são escolhidas a partir de um determinado contexto, desenvolvendo-se, muitas vezes, um processo de escuta pessoal, que leva os artistas a abordarem temas como imigração, empatia e, principalmente, alteridade. Por meio de proposições-projetos, Dias e Riedweg registram as percepções particulares de pessoas de diversas profissões, como michês, menores de idades de uma casa de detenção norte-americana, migrantes e refugiados, em um processo que é, ao mesmo tempo, micro e macropolítico. A construção audiovisual tem papel fundamental nas instalações e nas formas, que incluem os depoimentos e certa performatividade dos participantes, mesclando aspectos reais e fictícios.

Ao falar sobre os dispositivos de Dias e Riedweg, Suely Rolnik analisa a sua complexidade ao lidarem com a alteridade em um mundo globalizado. Para ela, a dupla põe em evidência e dá visibilidade aos lugares de tensionamento: de um lado, seres que têm sua existência ignorada ou negada, por não fazerem parte de uma cultura ou de um comportamento hegemônico, excrescências produzidas pelo regime capitalista, por ela denominadas “subjetividades-lixo”; do outro lado, as subjetividades-luxo, o circuito artístico no qual as obras dos artistas são exibidas, universo distinto dotado geralmente de instituições culturais que gerenciam os problemas colocados pela própria estrutura do regime. Como mencionado por ela:

²⁸⁴ Excerto do poema “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

De um lado da fronteira imaginária, o lado de fora, deseja-se contato e mistura para existir socialmente com dignidade; do lado de dentro, ao contrário, rejeita-se esta demanda, implícita ou explicitamente, muitas vezes com uma violência que pode beirar o extermínio. A vizinhança estreita entre esses mundos agudiza a exposição à alteridade, o atrito que aí se origina, seu efeito disruptivo e a urgência de enfrentá-lo. Esta é a provável razão pela qual muitos dos trabalhos da dupla oficialmente chamados de “arte pública” foram desenvolvidos a convite de instituições implantadas em diferentes zonas do planeta que se defrontam com esse tipo de situação e cuja função é justamente a de lidar com o problema que ela coloca²⁸⁵.

Beatriz Velloso também nota a constância com que artistas contemporâneos tratam da alteridade, trabalhando com pessoas vindas de diferentes comunidades e meios sociais, para depois apresentar suas obras em círculos artísticos²⁸⁶. Observa-se que Dias e Riedweg são artistas procurados por curadores principalmente no final da década de 1990 e nos anos 2000, momento em que suas instalações são frequentes em exposições internacionais como a Bienal de São Paulo, a Biennale di Venezia e a Documenta. Como artistas-nômades, que produzem obras específicas para cada realidade, constantemente em trânsito por diferentes países, passam a ser estimados pela possibilidade de representar um discurso global, mas que tenha aspectos locais.

Ao mesmo tempo, as propostas da dupla foram palco de discussões e críticas, seja pelo teor sociológico ou pela abordagem dos projetos. Esse deslocamento do campo social para a arte contemporânea – o artista como etnógrafo, como analisado por Hal Foster – não era algo almejado pelos artistas. Assim como Shirin Neshat, que recusa o rótulo de artista-etnógrafa, Maurício Dias comenta: “a gente conta histórias, não faz”²⁸⁷. De acordo com Rolnik, o trabalho de Dias e Riedweg, por meio de seus dispositivos, é resultado de um laboratório poético-político, no qual ela constata que a “arte pública é aquela que participa desta produção da vida coletiva e isto pode acontecer de muitas maneiras e em qualquer tipo de espaço, inclusive dentro de um museu.”²⁸⁸.

Sendo assim, um dos primeiros projetos da dupla, *Devotionalia*, não foi comissionado por uma instituição, mas deu visibilidade aos artistas e engendrou exposições, parcerias com ONGs e workshops, que ocorreram entre 1994 e 1997. O projeto abriu o debate para a criação de formas sensíveis de se estabelecer diálogo com sujeitos marginalizados na sociedade, e consistiu nos

²⁸⁵ ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo, catálogo da exposição*. Barcelona: MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003, pp. 2-3.

²⁸⁶ VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg*. Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira. 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2010.

²⁸⁷ MAUWAL – Encontros Traduzidos. Videobrasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/410972217>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

²⁸⁸ ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto, op. cit. p. 37.

moldes dos pés e das mãos de meninos em condição de rua do Rio de Janeiro, os quais foram dispostos no espaço expositivo, de modo similar aos *ex-votos*. Próximo a essas esculturas, estavam vídeos nos quais havia os depoimentos das crianças e dos adolescentes, explicitando as suas percepções sobre a arte, sobre o museu, e quais eram os seus sonhos.

Nos trabalhos de Dias e Riedweg, vemos que o primeiro movimento é o encontro com o universo do grupo de pessoas que os artistas pretendem abordar, aproximação esta que vem por meio do diálogo ou de uma proposição. Seguem-se depoimentos das pessoas representadas, suas percepções sobre os locais que habitam ou sobre seu trabalho, bem como opiniões diante das questões gerais da vida, como por exemplo, como uma pessoa imagina o desfecho de uma determinada história. O vídeo, nesse sentido, tem papel importante como meio que permite levar o público que visita a exposição para outros lugares, muitas vezes, para uma realidade distinta da sua.

A instalação *Belo também era aquilo que não foi visto* foi exibida pela primeira vez em 2001, no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro. Segundo Velloso, um grupo de alunos cegos do Instituto Benjamin Constant descreve “as sensações que diferentes objetos lhes proporcionaram: textura, cor, tamanho, luz, tempo, temperatura são traduzidos como qualidades às vezes associadas a uma experiência vivida, outras a experiências imaginadas.”²⁸⁹. Os depoimentos eram exibidos em um mobiliário particular, inicialmente utilizado para guardar mapas de relevo, para que as pessoas cegas estudassem geografia. Na instalação, quatro projeções mostravam uma mulher cega lendo textos de Homero e poemas de Jorge Luís Borges.

No ano seguinte, *Belo também era aquilo que não foi visto* foi exibido na 25ª Bienal de São Paulo, no segmento *Cidades*. Na época da exposição, uma reportagem afirma que, embora o trabalho de Dias e Riedweg fosse bem avaliado, a expografia da bienal não foi realizada com critérios rígidos, daí ao excesso de vídeo causar certo marasmo no espectador:

Em alguns momentos, o entrecruzamento dos vários núcleos que compõem a Bienal é interessante, mas em outros reforça uma certa monotonia. É o caso, por exemplo, dos corredores dedicados à enormidade de vídeos perpetrados pelos artistas participantes. Há evidentemente boas coisas usando essa mídia, como o belo trabalho feito pela dupla Maurício Dias e Walter Riedweg com deficientes visuais. Mas a saturação é evidente, apesar de não ser exclusividade de São Paulo, já que o mesmo fenômeno vem ocorrendo em mostras importantes, como a Bienal de Veneza. Outro aspecto curioso em relação a esse suporte é que ele parece estar migrando dos países de Primeiro Mundo para a periferia²⁹⁰.

²⁸⁹ VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias e Riedweg*. Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira, op. cit., p. 129.

²⁹⁰ HIRSZMAN, Maria. Uma mostra desigual, com algumas boas surpresas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 abril 2002.

Nota-se, no comentário do período, a utilização do vídeo em bienais como algo que migra do Primeiro Mundo, no caso Veneza, para a periferia, São Paulo; como se fosse uma “tendência” a ser replicada. Como vimos anteriormente, muitos problemas e soluções concernentes à *zona cinza* estão relacionados à expografia, caso evidente nessa edição, que, assim como a 49ª Biennale, sofreu de falta de tempo e orçamento.

Mais do que um problema do âmbito do vídeo, trata-se de um problema fundamental da estrutura desses eventos de grande escala temporária. O fato de a instalação dos artistas ter sido exibida no térreo do pavilhão nos possibilita analisar que, se houve uma melhor compreensão da proposta pelos espectadores, é também porque ela esteve inserida em um local de destaque, sem outras formas que prejudicassem a visualização do trabalho.

Antes de *Belo também era aquilo que não foi visto*, reapresentada na 25ª Bienal de São Paulo, Dias e Riedweg criaram duas instalações: *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, de 1998, em diálogo direto com o tema da 24ª Bienal de São Paulo; e *Tutti Veneziani*, de 1999, para a 49ª Biennale di Venezia. Em ambos os trabalhos se destacam os componentes cênicos relacionados à arquitetura do espaço expositivo, bem como certa performatividade dos agentes que são apresentados. Ao integrar o conteúdo das imagens aos aspectos dos locais de exposição, a dupla propõe um conceito de espacialidade próprio, inserindo o espectador na construção narrativa.

3.1 Quando a cidade a tudo engole

Em 1998, a 24ª Bienal de São Paulo teve curadoria de Paulo Herkenhoff e ficou conhecida como Bienal da Antropofagia, ao recuperar o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade²⁹¹. Para o evento, Dias e Riedweg criam a instalação *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*. Os nomes, comuns a muitos homens que migram da região Nordeste para São Paulo, são dos porteiros que participaram da obra, e que trabalhavam em condomínios de classe média e alta em áreas nobres paulistanas. Na instalação, uma projeção de vídeo mostrava o ambiente de cada um dos trinta participantes – suas casas, suas famílias, o funcionamento da portaria, os hábitos diários – e convidava o espectador a conhecer um pouco de suas vidas, assim como as relações de classe envolvidas em seu dia a dia. Como destacado por Suely Rolnik, “embora os porteiros coabitem com os moradores do edifício, os cômodos minúsculos e insalubres que lhes são destinados para alojar-se com suas famílias, são como que invisíveis para os demais”²⁹². Assim, na instalação, a

²⁹¹ Sobre essa bienal, que é considerada uma das mais célebres ao trabalhar com o conceito de cultura brasileira, recomenda-se a leitura de: LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (Orgs.). *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo*. Londres: Afterall, 2015.

²⁹² ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto, op. cit., p. 4.

residência dos trabalhadores passa por um processo de visibilidade que se torna uma das principais questões da obra.

Na área externa da instalação, interfones foram colocados nas paredes, nos quais se podia discar o número de um apartamento e ouvir alguma história ou comentário sobre o porteiro, do ponto de vista do morador do condomínio. Ao entrar por uma porta, na parte interna escura da instalação, o espectador podia assistir ao documentário que mostrava o cotidiano e os relatos dos Raimundos, Severinos e Franciscos. Na Bienal da Antropofagia, a pergunta que muitos dos porteiros respondiam era: “Você engoliu a cidade ou a cidade que te engoliu?” – em referência, num só tempo, ao tema da exposição e à percepção de cada migrante após a sua mudança para São Paulo.

No interior desse espaço estavam dispostas, em fileiras, cadeiras para os espectadores, como num pequeno cinema, indicativo da longa duração do vídeo que era projetado. Ao final, via-se uma pequena sala pintada de verde, com sofá, geladeira, mesa, cadeiras e duas portas de acesso. Uma a uma, as dezoito pessoas que participaram da obra entravam na sala e realizavam alguma ação, como varrer a casa, assistir à televisão, ler o jornal. Juntas, encenavam o que faziam quando voltavam para casa depois de um dia de trabalho.

43- Fig. 9 – *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, na 24ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Dias e Riedweg²⁹³.

Em dado momento, quando estão todos reunidos, eles interrompem suas atividades e olham em direção à câmera. A imagem escurece e uma luz atrás da tela de projeção se acende, mostrando que a sala em que eles representavam tratava-se do cenário à frente dos espectadores da exposição, coberto pela tela semitransparente da projeção. Como analisado por Beatriz Velloso, não se trata apenas de uma simples sala, mas de escolhas dos próprios participantes da obra:

²⁹³ DIAS e RIEDWEG. MAUWAL – Encontros Traduzidos. Videobrasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/410972217>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Os participantes escolheram as cores desse cenário e usaram suas próprias mobílias; no vídeo cada porteiro entra em cena como se estivesse chegando a casa, no final do dia, sozinho; eles não se veem, não se falam e nem se esbarram, apesar de o espaço ir ficando cada vez mais apertado. Na instalação, uma tela de projeção transparente cobre a parte da frente do cenário, iluminado ao final do vídeo a fim de revelar o espaço em que as imagens foram originalmente gravadas. O quartinho lotado denuncia a falta de generosidade da arquitetura da metrópole brasileira para com seu quadro servil²⁹⁴.

Quem assistia ao vídeo até o fim, percebia que não se tratava apenas de uma projeção no espaço expositivo, mas do uso de um recurso cênico que permitia que se criasse relação entre o conteúdo representado e o ambiente expositivo. Como documentário, ele é parte integrante da instalação, uma forma de mostrar outro espaço-tempo que só é possível na imagem em movimento. A encenação de todos os personagens na sala foi realizada no pavilhão da Bienal. Antes de fechar a sala e criar o outro “lado” dos espectadores, Dias e Riedweg gravaram as ações, de modo que a tela de projeção estivesse situada no mesmo local onde ocorreu o registro das cenas referentes aos porteiros.

Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos faz jus ao tema antropofágico da edição, cujo intuito era falar da história da arte a partir da perspectiva brasileira. O elemento surpresa era dado ao final. Por meio da cenografia, ressaltava-se a relação entre os participantes e os espectadores, explicitamente aproximados, já que ambos se situavam no mesmo lugar, embora em diferentes temporalidades. Desse modo, a instalação dava ênfase no “ver” e no “ser visto”, em um jogo no qual os elementos expositivos eram direcionados para que os sujeitos representados fossem percebidos de maneira mais empática.

No texto do catálogo da 24ª Bienal, Homi K. Bhabha comenta a invisibilidade ética dos trabalhos de Dias e Riedweg, nos quais, para ver o “outro”, é necessário um apagamento do presente, ou seja, é necessário um questionamento de si para que se atinja a percepção e o reconhecimento além dos estereótipos: “a relação ética entre o ser o outro é, portanto, um processo de *deslocamento* que requer, nas palavras dos artistas, ‘Mudar. Carregar. Entrar e partir. Transformar, trocar, representar e de novo trocar. E de novo seguir.’”²⁹⁵. Por meio desses dispositivos, a dupla cria mecanismos de visibilidade que passam muitas vezes despercebidos nas relações entre as pessoas. No ano seguinte, eles realizam novamente uma instalação em que o vestuário do trabalho e a identidade estão relacionados, em uma cidade que mais se parece com um desfile de moda.

²⁹⁴ VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg*, op. cit., p. 44.

²⁹⁵ Cf. BHABHA, Homi K. Maurício Dias e Walter Riedweg: Abrindo uma porta para o mundo: Os Raimundos, os Severinos, os Franciscos. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 24ª Bienal de São Paulo – Exposição: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 122. [Catálogo da exposição]

3.2 Passarela veneziana

“Venice transforms every action into a theatrical gesture. The city itself is ultimately a stage. Its images are so extremely ‘medialized’ that the original has to compete with the copy in the head of its viewers. Venice plays Venice every day. And anyone moving in the city becomes part of this play. Throughout centuries the constructed myth of the drowning city and its magnificence turned Venice into something like a theme park for an existential experience of ‘grandeur and the ephemeral’: water, sky and the unsafe ground. Archetypal images conjure up vessels deftly oared by gondoliers through narrow canals. Trust them. In Venice such trips are journeys through inner worlds of images – dream and real like occurring simultaneously. So death is always present in Venice. The imaginary and the real go hand in hand, death in life, life in death, inner and outer worlds. Whoever lives in or passes through Venice plays a part in this drama. The drowning Venice can be taken as a metaphor for civilization. Siamo tutti Venetian – ‘we are all Venetian’.”

(Cecilia Liveriero Lavelli)²⁹⁶

A citação, escrita por Cecilia Lavelli, assistente de Harald Szeeman, para o catálogo da 48ª Biennale, faz referência aos gestos teatrais, como se Veneza fosse um grande palco, uma cidade cotidianamente construída por imagens reais e imaginárias. Em 1999, Dias e Riedweg exibem, no Corderie, no Arsenale, a instalação *Tutti Veneziani* (Todos venezianos), na qual trinta e seis pessoas de diferentes profissões, gêneros e idades apareciam, em suas casas ou no trabalho, trocando de roupa. Dentre as profissões, “gondoleiro, ginecologista, artista, padre, comandante do Arsenale,

²⁹⁶ “Veneza transforma cada ação em um gesto teatral. A própria cidade é, em última instância, um palco. Suas imagens são tão ‘medializadas’ que o original tem que competir com a cópia na cabeça de seus espectadores. Veneza interpreta Veneza todos os dias. E qualquer pessoa que se movimenta na cidade torna-se parte desta peça. Através dos séculos, o mito construído da cidade afogada e sua magnificência transformaram Veneza em algo como um parque temático para uma experiência existencial de ‘grandeza e efemeridade’: água, céu e o chão inseguro. Imagens arquetípicas evocam embarcações habilmente conduzidas pelos gondoleiros através de canais estreitos. Confie neles. Em Veneza, tais viagens são viagens através de mundos interiores de imagens – como se sonho e realidade ocorressem simultaneamente. Portanto, a morte está sempre presente em Veneza. O imaginário e o real andam de mãos dadas, a morte na vida, a vida na morte, os mundos interior e exterior. Quem vive em Veneza ou passa por ela desempenha um papel neste drama. O afogamento de Veneza pode ser tomado como uma metáfora para a civilização. Siamo tutti Venetian – ‘somos todos venezianos’”. LA BIENNALE DI VENEZIA. 48. Esposizione Internazionale D'Arte: dAPERTutto. La Biennale di Venezia: Veneza, 1999, p. 220. [Catálogo da exposição]

camelô senegalês que vende bolsas de grifes falsificadas, reitor da universidade, porteiro do hotel, faxineira da Bienal, vice-prefeito de Veneza, cega de 97 anos, treinador, etc.”²⁹⁷ foram filmados realizando trocas de roupas.

Após os registros, eles gravaram os depoimentos dos participantes respondendo à seguinte pergunta: “como foi que você morreu?”. Os artistas editaram o relato de como os participantes imaginavam as suas mortes, junto com as imagens das trocas de roupas, e o vídeo foi projetado nas laterais do Corderie, no Arsenale. No corredor central do espaço expositivo, antes da exposição abrir para o público, Dias e Riedweg filmaram todos os participantes caminhando pelo corredor, cada um com seu traje, como numa passarela de moda. Em vez de gravar do modo convencional, no mesmo nível do desfile dos modelos, eles registraram o desfile com câmeras próximas ao teto, sendo que, em certo momento, todos os participantes param e olham para cima, em direção às câmeras. Quando a exposição abriu, os projetores foram dispostos no mesmo lugar das câmeras de gravação, com as imagens em movimento apontando para o chão, ou seja, para o mesmo lugar em que ocorreu o registro da performance.

44- Fig. 10 – *Tutti Veneziani*, na 48ª Biennale.



²⁹⁷ ROLNIK, Suely. *Alteridade a céu aberto*, op. cit., p. 22.

Fonte: Swissinfo²⁹⁸.

Assim como *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* – no qual os personagens, em determinado instante, param a sua ação e olham para a câmera, sendo que o registro das ações e a sua projeção se davam no mesmo local –, *Tutti Veneziani* tinha como mais um elemento os vídeos com os relatos das “mortes” dos participantes, nas paredes laterais do corredor central. Diferente do documentário da Bienal de São Paulo, Dias e Riedweg revezaram os depoimentos, de modo que o espectador os assistisse não mais ao longo da duração, mas em diferentes pontos do espaço.

Se, no corredor central, o espectador quando caminhava tinha a impressão de uma sombra que andava junto com ele no espaço expositivo²⁹⁹, ao prestar atenção nos depoimentos as figuras fantasmagóricas criavam uma voz própria. Rolnik destaca que o dispositivo dos artistas, por um momento, inverte as relações entre os venezianos que habitam e trabalham na cidade e os muitos turistas que passam por ela:

Além disso, o dispositivo inverteu a relação e fez com que por um breve momento os venezianos fossem os espectadores que assistiam a cena protagonizada pelos turistas da arte, como assombrações que, vindas de uma cidade afundada nas águas, rondavam sob seus pés, observando-os de baixo para cima. Os galpões medievais da Corderia do Arsenale, escuros e deteriorados pelo tempo e pela umidade, distantes do romântico cartão postal da cidade, criavam um ambiente propício para estas imagens fantasmagóricas que introduziam uma dissonância na cena do turismo cultural. Uma espécie de *staged encounter* entre os espectadores-turistas da arte em Veneza e os habitantes da cidade, que por um breve momento furou – pelo menos para alguns – a opaca camada de imagem que os separa³⁰⁰.

Por ser uma instalação composta basicamente de projetores, a luminosidade das janelas do Corderie foi bloqueada, para que fossem perceptíveis tanto as sombras no chão como os vídeos com os depoimentos. Chama a atenção que, próxima à obra, outra instalação utilizava a projeção em um ângulo não convencional. Antoni Abad, em *Ultimos Deseos*, apresentava uma projeção apontada para o teto, mostrando uma pessoa andando em uma corda bamba, tal como um funâmbulo que pairava sobre a exposição. Essa busca por projeções de cima para baixo, ou de baixo para cima, no amplo espaço expositivo do Arsenale, é significativa de como as instalações tornam-se fundamentais nas bienais, já que, ao serem assimiladas ao entorno do edifício, ganham

²⁹⁸ JORDÃO, Rogério Pacheco. Dias e Riedweg: “O Brasil saiu de moda – mas continuamos aqui”. 3 jul. 2018, Rio de Janeiro. *Swissinfo*. Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/por/arte-em-tempos-sombrios_dias---riedweg---o-brasil-saiu-de-moda-/44171518>. Acesso em: 11 jan. 2021.

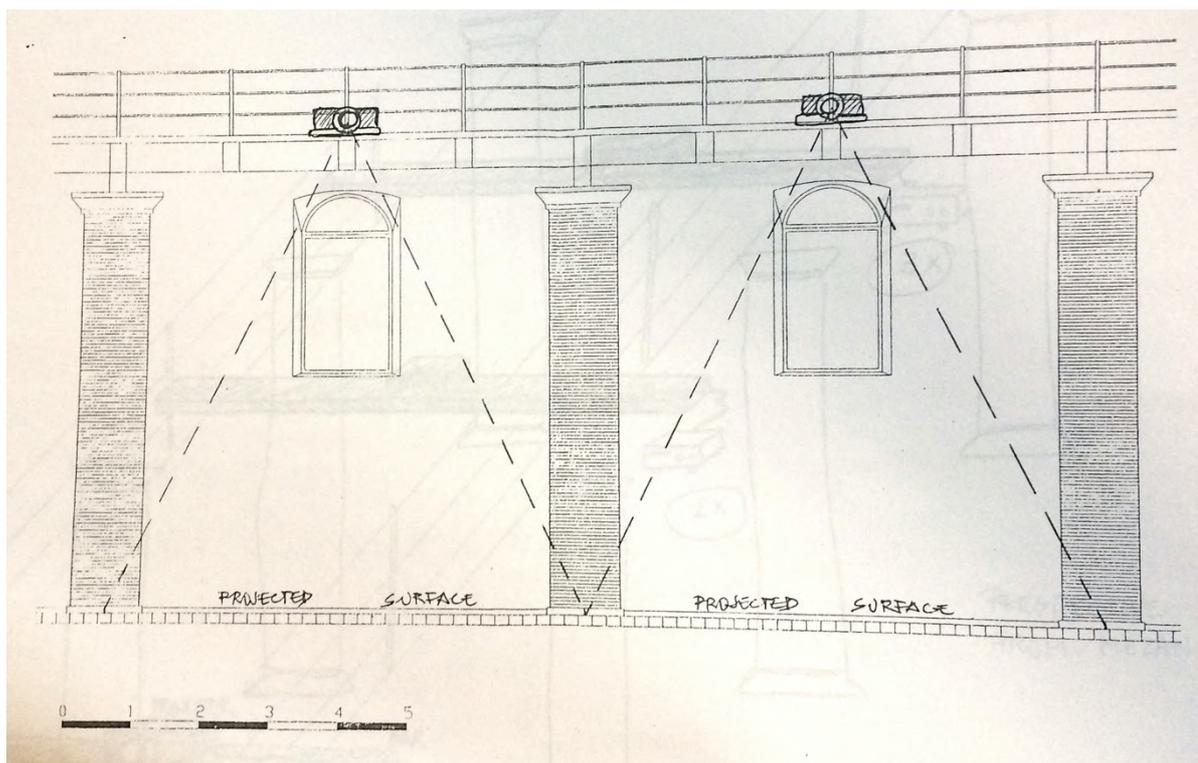
²⁹⁹ MAUWAL – Encontros Traduzidos. Videobrasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/410972217>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

³⁰⁰ ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto, op. cit., p. 23.

outra percepção da imagem em movimento, que não obrigatoriamente tem filiação cinematográfica.

Nas instalações *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos e Tutti Veneziani*, Dias e Riedweg sinalizam o interesse em unir uma situação performática de não atores, em conjunto com registros documentais e projeções. Como construtores de narrativas, os artistas abordam temas sociológicos por meio de imagens em movimento, em diálogo com a arquitetura dos espaços expositivos. Nesse sentido, é válido dizer que essas instalações da dupla estão mais próximas da *zona cinza*, por serem planejadas e realizadas especialmente para esses lugares. Mais do que uma transposição audiovisual, observa-se nas obras um engajamento entre os artistas, a curadoria e o grupo de pessoas que habitam as cidades das exposições. Passam, assim, a ter maior visibilidade e a gerar contornos que desafiam, mesmo que temporariamente, as estruturas hegemônicas do discurso globalizante.

45- Fig. 11 – Estudo da instalação no Arsenale, na 48ª Biennale, 1998.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

46- Fig. 12 – Registro de *Tutti Veneziani*, 1998.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

4. STEVE MCQUEEN

“The sun set; the dusk fell on the stream, and lights began to appear along the shore. The Chapman light-house, a three-legged thing erect on a mud-flat, shone strongly. Lights of ships moved in the fairway - a great stir of lights going up and going down. And farther west on the upper reaches the place of the monstrous town was still marked ominously on the sky, a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars. ‘And this also’, said Marlow suddenly, ‘has been one of the dark places of the earth’.”

(Joseph Conrad)³⁰¹

Antes de se consagrar como cineasta, o artista britânico Steve McQueen (1969) ficou conhecido pelas instalações de imagem em movimento em que utilizava projeções, nas quais a escala da imagem e o som apurado eram uma forma de imersão para o espectador. Situado diante de uma tela que cobria do chão ao teto, era como se o espectador fosse engolido pela imagem, sentindo a fisicalidade do próprio corpo quando em contato com a obra.

A percepção física daquele que observa a sua obra na exposição é algo almejado desde o início da carreira do artista, uma maneira de estabelecer contato com o espectador que é diferente do cinema. Para isso, McQueen faz uso da captação da imagem em película, destacando os aspectos formais da imagem, o uso de ângulos não convencionais, o conteúdo não narrativo e um apuro no som que faz lembrar que, antes de tudo, a camada sonora é composta por ondas tridimensionais propagadas no espaço.

Antes de ser aclamado pela crítica por filmes como *Hunger* (2008), *Shame* (2012) e *12 anos de escravidão* (2014), McQueen firmou raízes como artista, quando realizou ampla experimentação nos modos de produzir e exibir a imagem em movimento. Em depoimento do início da carreira, ele afirma que buscava fazer cinema, mas o tipo de cinema que procurava não tinha circulação nos

³⁰¹ “O sol se pôs, o crepúsculo cobriu as águas, e luzes começaram a aparecer ao longo das margens. O farol Chapman, uma coisa de três pernas construída sobre uma piscina de lodo, brilhou forte. As lanternas das embarcações se moviam ao longe — um fluxo de luzes a subir e descer pelo canal. E mais longe ainda, na direção oeste, as partes altas da monstruosa cidade ainda se delineavam ameaçadoramente contra o céu, uma sombra sinistra que cobria o dia e criava um brilho triste sob as estrelas. — Este — disse Marlow inesperadamente — já foi um dos lugares mais sombrios do planeta”. Cf. CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Tradução: Ricardo Giassetti (Coleção Literatura Livre). São Paulo: SESC, Instituto Mojo, 2019, p. 11.

meios universitários. O que era ensinado no curso ficava restrito a um único modo de produção, pautado nos filmes narrativos hollywoodianos:

Na Universidade de Nova Iorque, todo mundo queria ser Scorsese ou Spielberg, enquanto o que eu queria fazer era jogar uma câmera para o alto e pegá-la, mas ninguém estava me deixando fazer isso. Voltei para Londres e comecei a fazer filmes. Eu estava fazendo filmes de arte em vez de longas-metragens, embora não veja nenhuma diferença entre uma coisa e outra. Obviamente, há uma diferença entre exibir filmes em um cinema e não em uma galeria de arte, mas eu estava interessado na galeria como espaço³⁰².

Depois da breve estadia nos Estados Unidos, McQueen finaliza seu trabalho de graduação em Artes Visuais com *Bear*, de 1993, um filme mudo em que ele, que é um homem negro, e um homem branco aparecem lutando boxe em um ringue. Nas imagens, vemos os dois oscilando entre momentos de sexualidade e violência física, em uma miscelânea de sentimentos que perpassa seus corpos. Nos dez minutos da luta, vemos os *close-ups* que ressaltam a ambiguidade da relação entre os personagens e, às vezes, só um fragmento do braço ou da perna já sugere a movimentação de todo o corpo.

Em suas primeiras obras, McQueen pensa a experiência do filme silencioso como a possibilidade de o espectador sentir a própria respiração, algo próximo das salas de cinema no início do século 20, pois, apesar de o filme ser “mudo”, existia toda a valorização dos sons do entorno. A câmera de baixo para cima, nos famosos *contre-plongés* de que o artista faz uso ao longo de sua carreira, também parece nascer nesse momento.

O interesse nos elementos extra filmicos, como o som ao redor e a busca por ângulos que não sejam apenas frontais, apontam para uma preocupação comum àqueles que buscam a espacialidade: o desenvolvimento de um diálogo com o espectador. O modo pelo qual ele realiza isso é, muitas vezes, fazendo com que a câmera assuma o ponto de vista daquele que observa. Ao filmar em *contra-plongé* e, em seguida, exibir o trabalho em uma grande tela projetada, é como se o personagem, gigante em sua proporção, olhasse para nós, os espectadores do espaço expositivo.

Em *Five Easy Pieces*, de 1995, observamos ações como uma equilibrista andando sobre uma corda suspensa. O olhar do espectador não é o de quem está à sua frente, mas sim o de quem se encontra debaixo da corda, sentindo a hesitação funambulística dos pés da mulher. Do mesmo

³⁰² No original: “I had had it with art and I wanted to go off and make films so I went to America where I quickly discovered that film school was not the place I wanted to be. I just wanted to just get on with it. At NYU, everybody wanted to be Scorsese or Spielberg, whereas what I wanted to do was throw a camera up in the air and catch it but no one was letting me do that. So, I came back to London and started to make films. I was making art films rather than feature films, though I don’t see any differences as such. Obviously, there is a difference between showing film in a cinema rather than an art gallery, but I was interested in the gallery as a space.”. Cf. BICKERS, Patricia. Let’s Get Physical. *Art Monthly*, n. 202, dez.-jan. 1996-1997.

modo, é esse espectador que está embaixo que parece ser atingido quando um homem, no caso McQueen, urina na nossa frente. Mediado pela câmera, o olhar do espectador está atrás da superfície espelhada de água, de modo que vemos a tremulação da água durante o ato. Sobre a busca de novos ângulos associados a outras narrativas, McQueen diz:

O que acontece é que não vejo os ângulos como sendo estranhos. Acho que basicamente você pode colocar a câmera em qualquer lugar. Não existe ângulo certo ou errado para algo. A ideia de colocar a câmera em uma posição desconhecida tem a ver simplesmente com a linguagem do filme. Às vezes é espetacular, às vezes é feio, às vezes é desinteressante. Mas, isso se relaciona com ver as coisas de uma maneira diferente. O cinema é uma forma narrativa e, ao colocar a câmera em um ângulo diferente – no teto ou embaixo de uma mesa de vidro –, estamos questionando essa narrativa, bem como a maneira como olhamos as coisas. É, também, uma coisa muito física. Isso o torna muito consciente de sua própria presença e de seu próprio corpo³⁰³.

Trata-se de um conjunto de formas de produção e exibição que valoriza o discurso do artista. Neste momento inicial de sua carreira, é comum que ele filme em p&b, uma maneira de valorizar as formas e as ações que estão sendo mostradas. Outro aspecto que auxilia na grande aceitação das obras de McQueen no ambiente expositivo é a sua desvinculação narrativa, tanto em *Bear*, que poderia ser resumido como o ato de dois homens lutarem boxe, como em *Five Easy Pieces*, no qual, além da funâmbula, vemos alguns homens brincando de bambolê. Nesses filmes não há grande dramaticidade que esteja presente ao longo da duração, e cada cena pode ser considerada independente da seguinte, pois cada imagem, pelo seu modo de composição, sustenta-se solitariamente.

Realizados como *single-channel*, compreende-se que, nos primeiros trabalhos de McQueen, já existem preocupações que vão ser retomadas nos trabalhos posteriores. A opção pela instalação ser em uma ou mais telas depende da exposição e de como ele articula a imagem e o som em proveito da obra. Percebe-se que, mesmo nas projeções únicas, já estão presentes elementos que buscam provocar uma resposta sensorial no espectador. Algumas instalações parecem ser herméticas ao primeiro contato, mas, quando se compreende o conjunto, entendemos a singularidade do trabalho, como no caso de *Gravesend/Unexploded*, apresentado na 52ª Biennale di Venezia, em 2007.

³⁰³ No original: “The thing is I don’t see the angles as being odd at all. I think basically you can put the camera anywhere. There is no right or wrong angle for something. The idea of putting the camera in an unfamiliar position is simply to do with film language. Sometimes it is spectacular, sometimes it is ugly, sometimes it is uninteresting. But it has to do with looking at things in a different way. Cinema is a narrative form and by putting the camera at a different angle – on the ceiling or under a glass table – we are questioning that narrative as well as the way we are looking at things. It is also a very physical thing. It makes you very aware of your own presence and of your own body”. Cf. BICKERS, Patricia. *Let’s Get Physical*, op. cit.

4.1 Embaixo da terra, matéria oculta e minério

Constituída pelos filmes *Gravesend* e *Unexploded*, a instalação *Gravesend/Unexploded* era composta por dois trabalhos de épocas e localidades distintas, filmados pelo artista no final dos anos 1990 e no início dos anos 2000. Ambos os filmes fazem menção àquilo que está escondido, não revelado, oculto da superfície dos nossos olhos por conflitos geopolíticos.

A instalação foi exibida na Biennale em uma sala no pavilhão central do Giardini. Quem entrava pela lateral esquerda, deparava-se primeiro com o vídeo *Unexploded*, filmado no início dos anos 2000 em Super-8, na cidade de Bassora, Iraque. McQueen foi convidado a ser o “artista de guerra”, acompanhando o exército britânico durante a guerra no Iraque. Apesar de ter se aproximado dos conflitos militares, ele teve acesso limitado às redondezas do quartel e, dos poucos registros que realizou, gravou um prédio em ruínas, com o teto destruído.

Pelo que se soube, o prédio fora atingido por uma bomba do exército norte-americano, mas a bomba não explodiu e, até então, não havia sido retirada de seu interior. O vídeo de 54 segundos mostra essa imagem, quase estática, cuja superfície não revela muitas informações sobre o conteúdo daquilo que abriga. Para McQueen, esse objeto que está dentro do prédio, mas não atingiu a sua finalidade, causa uma tensão: “há a evidência de coisas não vistas, de forma que você sabe o que realmente ainda está lá, ainda estava meio que implantado, cravado no solo”³⁰⁴.

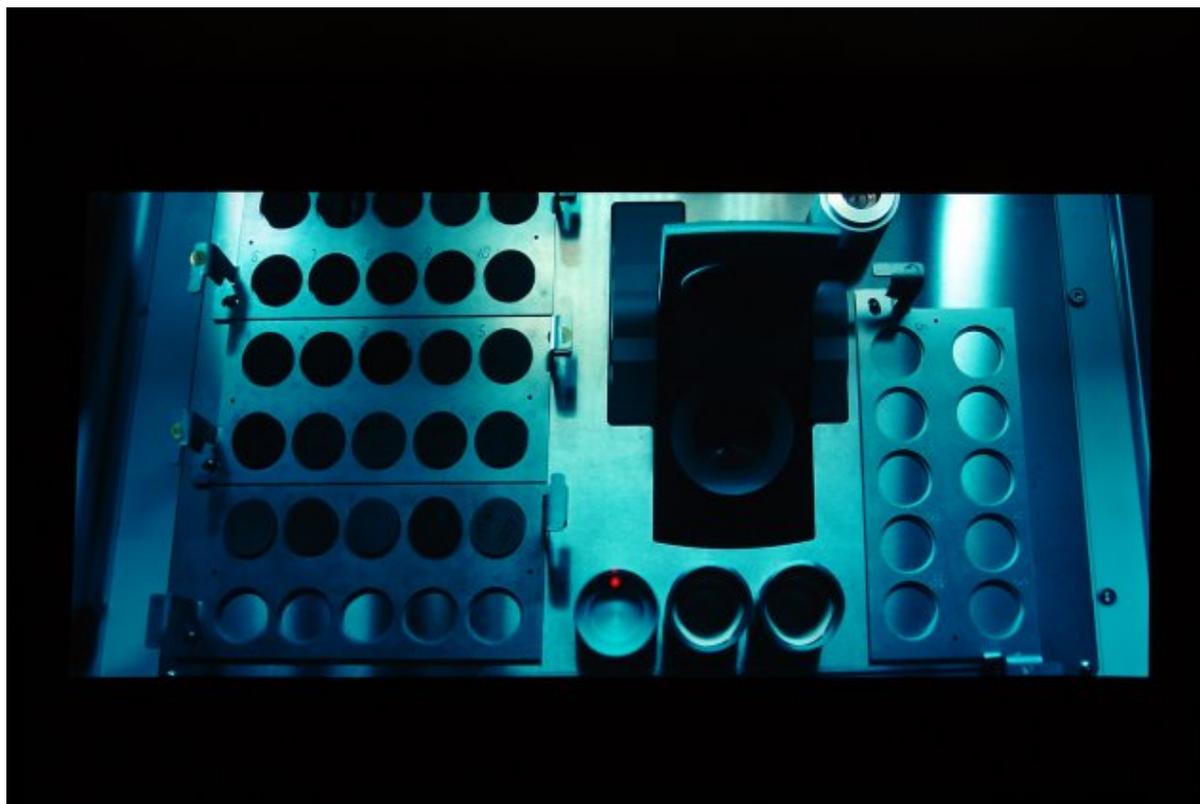
O que chama a atenção é que o artista prefere tratar da guerra a partir de um tema subjetivo: não vemos os soldados, tampouco as bombas explodindo – assuntos que geralmente aparecem nos noticiários. A paisagem que ele apresenta poderia remeter a qualquer outro lugar, se não soubéssemos que, dentro do prédio destruído, existe uma matéria oculta que é capaz de devastar tudo ao redor. A filmagem de Bassora fica alguns anos na gaveta de McQueen até emergir, em 2007, e passar a ser integrada a outro filme mais recente, criando a instalação.

Gravesend é uma cidade inglesa localizada na margem sul do rio Tâmsa, importante região marítima do país. O nome do município, que também pode ser traduzido como “túmulo”, assim como *Unexploded*, faz referência a tudo aquilo que está embaixo da terra e que num primeiro momento é invisível. Gravado em 35mm, e depois telecinado, *Gravesend* tem duração de 17 minutos e foi filmado em três lugares: 1. Walikale, na República Democrática do Congo, região rica nos minérios Columbite e Tantalite, que, misturados, geram o Coltan, utilizado em equipamentos

³⁰⁴ No original: “here’s the evidence of things not seen in a way you know what’s actually still there, was still sort of implanted, embedded in the soil.”. Cf. SEROTA, Nick in conversation with Steve McQueen. Canal Artcornwallvideo, 20 jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5tkW_WFrnSQ>. Acesso em: 3 mar. 2020.

eletrônicos como telefones celulares, computadores, ou partes específicas dos aviões caças; 2. Laboratório de Análises XRF, em Nottingham, Reino Unido, onde o Coltan é refinado, de modo que as suas propriedades químicas possam armazenar carga elétrica; 3. A cidade de Gravesend, no Reino Unido, da qual McQueen filma o porto, local onde o escritor Joseph Conrad inicia a jornada do personagem Charles Marlow, em seu livro *Coração das Trevas*³⁰⁵.

47- Fig. 13 – Frame de *Gravesend*.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

Ao longo da duração do filme, estes três lugares revezam a sua aparição. No início, as imagens mostram o Coltan sendo manipulado em laboratório por equipamentos robóticos. Seguem imagens de homens cavando embaixo da terra em Walikale e, logo, as de um pôr do sol na região portuária de Gravesend. Em seguida, vemos as mãos de trabalhadores congolezes que batem com martelo as grandes rochas, raspando a parede de terra atrás dos minérios. Na cena seguinte, retorna-se ao Reino Unido, onde a lâmina do laboratório corta o duro minério, que se rompe pela metade com um som seco, estrondoso. A seguir, de maneira inesperada, o filme segue com uma animação de toda a longa extensão do Rio Congo. Ao final, aparecem *per se* imagens de um rio, com o sol

³⁰⁵ Considerado um clássico da literatura inglesa, por tratar do imperialismo europeu e da colonização, o livro de Joseph Conrad, publicado em 1902, conta a história de Charles Marlow, contratado por uma empresa belga para trazer de volta o explorador de marfim Kurtz.

batendo em sua superfície. As imagens, belas e contemplativas, são contrapostas pelo som seco de algo sendo rompido, a mesma sonoridade de quando o minério foi cortado ao meio no laboratório, na cena anterior. A contraposição entre imagem e som, água e minério, parece evidenciar que, sob o rio, há algo valioso que será extraído e manipulado para o enriquecimento daqueles que transformam a matéria bruta em componentes eletrônicos.

Unexploded/Gravesend foi apelidado de “Projeto Congo” e, sobre ele, McQueen afirma: “(...) O velho rio, em seu longo alcance, descansou sereno no fim do dia e, depois de séculos de bons serviços prestados à raça que povoou as suas margens, espalhou-se na dignidade tranquila de um curso de água que conduz aos confins da terra”³⁰⁶.

Durante a jornada do filme, não há qualquer forma de diálogo, mas os ruídos que estão associados à busca e à manipulação do metal recebem especial atenção, pela dureza e pela estridência com que são representados. Como dito por McQueen, em referência aos ciclos de exploração colonizadora, o “Coltan é, como foi a borracha há um século, um dos materiais mais procurados do mundo”³⁰⁷. A maneira como o artista alterna imagens do Congo e da manipulação do metal na Inglaterra dá ênfase à questão colonial que ainda se perpetua, pouco beneficiando a comunidade local.

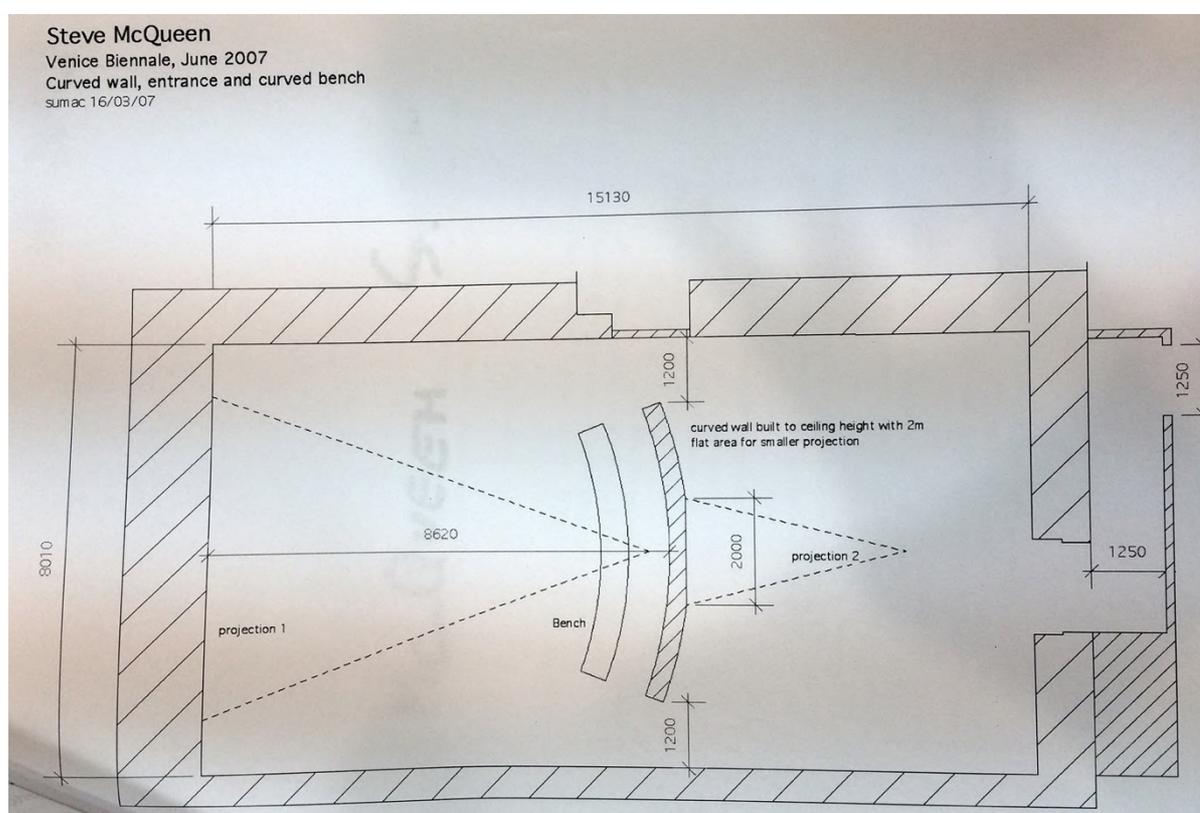
McQueen exhibe *Unexploded/Gravesend* em duas projeções, uma de costas para a outra. Se *Unexploded* tinha poucas necessidades técnicas (apenas um aparelho de DVD), *Gravesend* solicitava um servidor de vídeo, um amplificador, quatro caixas de som, um *subwoofer* e um equalizador gráfico. A forte ênfase sonora do trabalho chamava a atenção daqueles que entravam primeiro em contato com a imagem quase fixa do edifício no Iraque. Os sons do Congo e da Inglaterra invadiam a imagem, criando ainda outra camada de interpretação para o prédio em ruínas. Seguindo o som, os espectadores caminhavam para o outro lado da tela, onde existiam bancos, os quais indicavam a duração mais extensa do vídeo. Como visto na documentação da exposição, a forte presença sonora causou problemas relacionados à expografia, pois os artistas que tinham obras próximas à instalação solicitavam isolamento acústico, para que não houvesse problemas na compreensão de seus trabalhos. Nesse sentido, a solução para um problema típico da *zona cinza* foi instalar abafadores entre as paredes construídas no pavilhão, o que minimizava principalmente a reverberação.

³⁰⁶ No original: “The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of the day, after ages of good service done to the race that peopled its banks, spread out in the tranquil dignity of a waterway leading to the uttermost ends of the earth”. ASAC (Documentação textual – Dossier Steve McQueen, 2007).

³⁰⁷ No original: “Coltan is, like rubber was a century ago, one of the world’s most sought-after materials”. ASAC (Documentação textual – Dossier Steve McQueen, 2007).

A instalação reunia localidades com contextos históricos distintos: o Iraque, no início dos anos 2000, o Congo, em 2007, e, em todos os lugares, a influência da Inglaterra. Quando vistas assim, uma tão próxima da outra, a impressão é a de que tanto as ocupações imperialistas quanto as coloniais estão entrelaçadas em uma estrutura muito mais profunda, invisível na superfície. Assim, ao fugir de uma representação óbvia da guerra e da exploração do minério, McQueen conjuga espacialmente diferentes conflitos geopolíticos em uma instalação de imagem em movimento que desorienta o espectador principalmente pelo aspecto sonoro.

48- Fig. 14 – Estudo da instalação *Gravesend/Unexploded*, na 52ª Biennale, 2007.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

4.2 Ao redor da Liberdade

Em 2009, foi reaberto o acesso à Estátua da Liberdade, suspenso desde os atentados às Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001. A partir desta reabertura, McQueen filma *Static* (Estático), em 35 mm, dentro de um helicóptero que circunda a estátua, exibindo, desde a perspectiva aérea, os arredores de Nova Iorque e Nova Jersey.

Ao apresentar uma rota a que dificilmente o espectador terá acesso, por questões de segurança nacional, o artista escrutina este que é um dos mais representativos símbolos da cultura

norte-americana, principalmente após o atentado de 2001. Ao longo de sete minutos, vemos planos gerais da estátua, planos detalhes que mostram com minúcias a coroa, a tocha e a *tabula ansata* com a inscrição de 4 de julho de 1776, data da declaração da independência dos Estados Unidos.

A contraposição entre a movimentação dinâmica dada pelo helicóptero e o título, “estático”, soa como provocação quanto à figura inerte da estátua, mas também provoca o espectador que está parado diante da projeção. É como se o artista pegasse o espectador pela mão e pudesse, com ele, dar uma volta, circulando pelo ar, de modo que também o espectador pudesse ter um momento de desorientação, uma vertigem potencializada pelos planos da imagem. Ademais, o som grave das hélices do helicóptero auxilia na sensação de imersão dada por *Static*. Instalada em uma sala fechada, a reverberação das ondas sonoras no ar torna-se perceptível no corpo, fazendo com que o espectador seja envolto na instalação.

49- Fig. 15 – Registro da instalação *Estático*, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

A exibição, ocorrida na 29ª edição do evento, em 2010, no 3º pavimento, marcou a primeira participação do artista britânico na Bienal de São Paulo. Obra relevante ao contexto poético-político proposto pela curadoria, a instalação entra no grupo de trabalhos que geram, mesmo no

espectador que esteja há pouco tempo parado diante da obra, uma percepção física que auxilia na compreensão imagético-sonora da instalação.

Assim, observa-se que as obras de imagem em movimento de McQueen apelam à fisicalidade sonora, no intuito de estimular certa percepção do espectador no espaço expositivo. Outro aspecto igualmente importante é a movimentação e o ângulo não habitual da filmagem da câmera. Como mencionado por ele, essa mudança de perspectiva permite criar novas formas de questionamento para narrativas já estabelecidas. No caso de *Static*, um dos maiores símbolos norte-americanos é confrontado por um barulhento helicóptero, que mesmo em sua pequena dimensão, apresenta uma outra visão para a “liberdade iluminando o mundo”.

50- Fig. 16 – Registro da instalação *Estático*, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

5. CHANTAL AKERMAN

“Ontem, hoje e amanhã, houve, haverá, há, neste exato momento, pessoas às quais a história (que nem sequer leva mais o H maiúsculo), às quais a história atingiu. Pessoas esperando, aglutinadas, para serem mortas, para apanhar ou morrer de fome, ou que andam sem saber para onde estão indo, em grupos ou sozinhas. Não há nada a fazer. É obsessivo, e eu estou obcecada. Apesar do violoncelo, apesar do cinema. Quando o filme terminou, eu disse a mim mesma: ‘Então, era disso que se tratava, novamente?’”

(Chantal Akerman)³⁰⁸

A cineasta belga Chantal Akerman (1950-2015) produziu livros, curtas, longas-metragens de ficção, documentários e instalações audiovisuais. Assim como muitos cineastas que vão expor em museus e galerias, as instalações de Akerman ganham notoriedade no início da década de 1990, época em que ela já era consagrada como cineasta, por filmes como *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* e por documentários como *Do Leste* e *Sul*. Pode-se observar que instalações como *Do Leste – na fronteira da ficção* e *Woman Sitting After Killing* (Mulher Sentada após Matar) são um desdobramento de seu universo fílmico, uma vez que existe uma relação entre os modos de filmagem e a maneira como suas obras são expostas. Não é uma transposição, como se vê muitas vezes em museus, nos quais o filme é projetado em sua totalidade na sala escura. A obra de Akerman possui uma lógica particularmente cinematográfica, que influi diretamente em seu modo de expor.

Entender o universo *akermaniano* nos ajuda a analisar como é feito esse deslocamento, essa passagem de um meio a outro, e, principalmente a assimilar o que media essas relações. Em seus filmes, ela é conhecida pelo uso de longos planos nos quais a câmera está fixa ou em *travelling* pelas paisagens, abordando temas como migrações, ou que fazem menção ao seu passado judaico. Como dito em suas entrevistas, o sentido biográfico está na raiz. É como se todas as suas obras fossem dedicadas à sua mãe, Nelly Akerman, sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz. De certa forma, é como se a memória imaterial do corpo de Chantal trouxesse os eventos passados e

³⁰⁸ Esse relato de Akerman foi lido por sua montadora, Claire Atherton, que realizou uma homenagem póstuma à cineasta, antes da estreia de *No Home Movie*, em 2015. A citação traduzida esteve presente na exposição *Tempo Expandido*, com curadoria de Evangelina Seiler, apresentada no Centro Cultural Oi Futuro, de 26 de novembro de 2018 até 27 de janeiro de 2019, no Rio de Janeiro.

o modo de desentranhá-la, como mencionado por Suely Rolnik³⁰⁹, seria por meio de seus filmes. Ao retratar o universo doméstico, o confinamento e a busca por pertencimento, Akerman fala de um ponto de vista pessoal, mas que ressoa para o espectador – mesmo para aquele que desconhece a história da artista.

Em suas primeiras produções na década de 1970, como *La Chambre* (O Quarto), *Hotel Monterey*, *Je, tu, il, elle*, (Eu, tu, ele, ela) e *News from Home* (Notícias de Casa), observamos esse sentimento presente. Para Akerman, o rigoroso enquadramento da imagem e a longa duração dos planos, nos quais não acontecem grandes ações dramáticas, são importantes para que o espectador sinta empiricamente a duração em seus filmes, caso contrário, seria como se esse tempo lhe fosse roubado³¹⁰.

Porém, o que vemos é que existem percepções diferentes do espectador, quando ele está diante de um de seus filmes, ou quando se depara com uma de suas instalações. Para Akerman, realizar instalações em imagem em movimento é, em alguns casos, recuperar vídeos que já foram gravados, ou seja, é mais uma oportunidade de fazer cinema³¹¹. A artista considera que a passagem de seus filmes para o ambiente das artes visuais não chega a ser uma mudança, uma vez que os dois modos de produção coexistem:

Eu não mudei. Eu faço filmes. Eu escrevo. Eu faço instalações. Faço o que me agrada no momento. Eu já escrevia quando era muito jovem, quando tinha menos de 15 anos e, depois, vi *Pierrot le Fou* (1965), de Jean-Luc Godard. Eu percebi que o filme pode ser poético, não como os filmes comerciais que eu estava acostumada a assistir. Então, nos anos 90, Kathy Halbreich me pediu para fazer uma instalação no Walker Art Museum. Na época, eu nem sabia o que era uma instalação; foi apenas mais uma oportunidade de fazer um filme. Eu queria fazer um filme sobre o Leste da Europa, mas, como não tinha notícias do museu, decidi começar o projeto pessoalmente. E então, eles chegaram com o dinheiro para que eu fizesse a instalação [*D'Est*, 1993, instalação de vídeo de 25 canais, filme de 16 mm, colorida e sonora]. Portanto, isso aconteceu de forma algo casual. E foi um prazer descobrir outra coisa; era muito mais livre do que fazer um filme³¹².

³⁰⁹ Suely Rolnik, ao falar sobre a febre de arquivos, principalmente na produção artística após o período ditatorial, traz interessante reflexão sobre a macro e a micropolítica. Segundo ela, a experiência do horror pode se plasmar para a segunda ou para a terceira geração. Cf. Furor de Arquivo. *Arte & Ensaios*, n. 19, 2009, pp. 96-105.

³¹⁰ FERREIRA, Leonardo Luiz. Entrevista com Chantal Akerman. *Críticos*, 24 mar. 2009.

³¹¹ De acordo com Alison Butler, há casos de filmes “órfãos” que se tornam instalações, a exemplo de *Maniac Summer*, de 2009. Cf. BUTLER, Alison. *Displacements: Reading Space and Time in Moving Image Installation*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

³¹² No original: “I did not shift. I do films. I do writings. I do installations. I do whatever pleases me at the moment. I was already writing when I was very young, younger than 15, and then I saw Jean-Luc Godard’s *Pierrot le Fou* (1965). I realised film can be poetic, not like the commercial films I was used to seeing. Then in the 1990s, Kathy Halbreich asked me to make an installation at the Walker Art Museum. At the time I didn’t even know what an installation was; it was just another opportunity to make a film. I wanted to make a film about the East of Europe but I had no news from the museum so I decided to start the project myself. And then they came up with the money to make the installation [*D'Est*, 1993, 25 channel video installation, 16mm film, colour, sound]. So it happened in a way by chance.

Em determinadas obras, a maior liberdade ocorre quando ela utiliza filmes que já foram exibidos no circuito cinematográfico, ou que nunca foram mostrados publicamente e estavam guardados à espera de uma oportunidade. São filmes que têm uma vida independente da instalação. É o que Alison Butler chama de “filmes de gaveta”³¹³. No tocante à espacialização das imagens, é importante ressaltar que muitas instalações são como um posfácio, como algo que faz “menção à”, matriz cinematográfica que auxilia na compreensão das instalações de Akerman.

Nesse sentido, embora a bibliografia sobre a cineasta seja rica, damos especial atenção às aproximações e aos distanciamentos de uma lógica do cinema, que perpetua em suas instalações, tensionando as imagens em movimento no ambiente expositivo. *Do Leste – na fronteira da ficção* e *Woman Sitting After Killing* são desdobramentos de seus filmes, mas só foram possíveis porque existe uma inter-relação entre o que é exibido dentro e fora da tela. Na instalação, as imagens são destrinchadas, de modo que, mesmo quem não conhece o filme, sente-se familiarizado ou atraído pela imagem em movimento.

5.1 Entre o documentário e a floresta de monitores

A instalação *Do Leste – na fronteira da ficção* foi baseada no documentário *Do Leste*, filmado em 16mm, entre 1992 e 1993, do qual, para a realização, Akerman atravessou países como a Polônia e a Rússia. O documentário mostra a passagem do verão até o inverno, percorrendo diversas paisagens, momentos de entretenimento, espera, refeições, brincadeira entre crianças, dentre outras ações, realizando um grande inventário de sons e imagens de lugares que passavam por transições políticas e sociais em meio ao esfacelamento da União Soviética.

Nas cenas, vemos o modo de filmagem que tornou Chantal uma cineasta autoral desde a década de 1970: planos de longa duração de camponeses plantando; ângulos frontais em que um homem fuma ou uma mulher corta pão; alternância entre a câmera fixa e o *travelling* por paisagens como uma longa fila de ônibus. Todos esses elementos tornam o espectador atento aos detalhes, tanto da esfera pública quanto da privada. No documentário, acompanhamos, ao longo da duração, cenas do cotidiano de determinado momento da história do Leste europeu durante os anos 1990.

Já a instalação *Do Leste – na fronteira da ficção*, exibida pela primeira vez em 1993, é composta por três salas. Na primeira, o documentário foi projetado de forma integral, com duração de 115

And then it was such a pleasure to discover something else; it was much more free than making a movie”. Cf. FELDMAN, Alaina Claire. Artist at Work: Chantal Akerman. *Afterall* [online], 04 nov. 2013.

³¹³ BUTLER, Alison. *Displacements: Reading Space and Time in Moving Image Installation*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

minutos. Na segunda, 24 monitores, separados em 8 trípticos, apresentavam trechos de 4 minutos do filme em *loop*, constituindo uma fragmentação espacial. Já a terceira sala da instalação era composta por um único monitor de televisão, que apresentava a imagem de uma rua de Moscou durante a noite. Ao lado do monitor estavam situadas caixas de som pelas quais era possível se escutar Akerman recitando em hebreu uma passagem do Êxodo, do antigo testamento da Bíblia. Apesar de ter sido concebida para ocorrer em três salas, a segunda delas foi a mais comentada, pelo aspecto fotogênico e também por ser a primeira realização de Akerman na qual ela, como cineasta, adentrava o espaço do museu com tantos televisores.

51- Fig. 17 – Registro de *Do Leste – na fronteira da ficção*, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Segundo Dominique Païni, a floresta de monitores que compunha a instalação mostrava fatos banais, desdramatizados, sendo que os filmes eram como uma cidade pela qual o espectador circulava³¹⁴. A predominância, na discussão, da segunda sala parece esconder uma questão sensível, já que a unidade da instalação se constrói pelo conjunto das três salas. A existência da primeira sala, com a exibição do documentário ao longo de sua duração, predispõe o espectador a conhecer o

³¹⁴ PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: MACIEL, Katia. *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, pp. 26-35.

filme antes de passar pelas outras salas. Essa matriz fílmica é a da iniciação: é sugerida a assistência do documentário anteriormente à descoberta das outras formas da imagem espacializada do filme.

Assim, o espectador que não assistiu ao documentário no cinema ou em casa podia fazê-lo na exposição, já que ele era projetado na sala fechada. No entanto, isto poderia gerar certo cansaço, dadas a duração e as interferências comuns ao espaço expositivo. Após essa “iniciação”, passava-se para a segunda sala, na qual cada plano do filme é apresentado num monitor. A terceira sala, geralmente pouco comentada pela crítica, possuía apenas um televisor e a predominância sonora da voz de Akerman. Esse último espaço pode ser considerado a parte mais pessoal da instalação, predominando a voz que lia o texto e associando-se a vida familiar à passagem bíblica.

Hoje, a Fundação Chantal Akerman considera que a instalação contém apenas as duas salas: a floresta de 24 monitores, e o único televisor e as caixas de som da terceira sala³¹⁵. A primeira sala, onde o filme era exibido, não é mais considerada parte integrante da obra. Intuímos que isso ocorra porque um filme não é mais relevante no contexto expositivo, ao contrário do que ocorria no princípio dos anos 1990, época em que as instalações de imagem em movimento davam seus primeiros passos, quando ainda era necessário mostrar a origem das imagens.

Mesmo assim, consideramos que assistir a *Do Leste* como documentário e caminhar pela instalação são ações que resultam em percepções totalmente diferentes para o espectador. No formato de filme, na primeira sala da instalação, sentia-se a duração linear enquanto se acompanhava a mudança das estações do ano e de suas celebrações. O revezamento entre o *travelling* lateral e os planos fixos frontais formava uma imagem maior, com o posicionamento de pequenas peças de um quebra-cabeça sobre os hábitos das pessoas e os meios cotidianos. Já o espectador que caminhava pela segunda sala tinha a sua percepção capturada por um mosaico de ações que ocorriam concomitantemente. A sensação de simultaneidade – se pensarmos, por exemplo, nas imagens sobrepostas, fragmentadas em uma mesma tela, comuns aos videoclipes dos anos 1990 – fazia com que existisse uma necessidade de o olhar vagar, ao invés de se fixar em algo.

Além da caminhada do espectador – aspecto mencionado neste momento em que as instalações audiovisuais proliferam nos espaços expositivos –, chama a atenção que a instalação tenha sido composta de monitores de tubo catódico, aparelhos tradicionalmente utilizados no espaço expositivo para obras de videoarte. Expor em monitores, como os próprios televisores retratados no documentário, estabelece um diálogo entre o conteúdo e a forma, principalmente

³¹⁵ Sobre esse questionamento em relação ao modo como a instalação é representada hoje, entramos em contato com a Fundação para mais informações. Ela nos indicou a galeria Marian Goodman, que representa a artista. Como não houve retorno dos e-mails, as informações foram obtidas no site.

nos anos 1990, quando ainda não estavam popularizados os televisores de LCD. No filme, vemos a influência da televisão nas casas, onde famílias assistem aos programas à noite, depois do trabalho.

Mesmo com a mudança da tecnologia nos anos posteriores, o modo como a obra foi apresentada não mudou. Em São Paulo, *Do Leste – na fronteira da ficção* foi exibido em 2010, na 29ª Bienal de São Paulo, edição com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, e expografia de Marta Bogéa, como já mencionado anteriormente. Entendemos que a obra foi incluída pela curadoria devido à importância histórica. Além disso, em uma edição que destacou a interconexão entre arte e política, *Do Leste* era relevante ao contexto do mundo pós-Guerra Fria. Porém, esta edição da Bienal também foi conhecida como uma exposição de “grandes sucessos”, em que as obras, mesmo aquelas nunca apresentadas no Brasil, já eram consagradas por um circuito internacional de arte³¹⁶. Isso não quer dizer que obras de cunho histórico não possam ser exibidas nas bienais, mas chama a atenção que, em 2010, o debate era distinto daquele que ocorria quanto a obra foi exibida pela primeira vez, em 1993.

No pavilhão da Bienal, a instalação estava localizada ao lado da polêmica obra de Nuno Ramos³¹⁷, próxima ao vão central e, por conta de sua estrutura de salas fechadas, talvez tenha passado despercebida por parte do público. Marta Bogéa afirma que a sala fechada foi exigência da cineasta, acrescentando que, quando havia solicitações deste tipo, a expografia e a curadoria da Bienal respeitavam o desejo dos artistas³¹⁸. À vista disso, acreditamos que a caixa preta da qual Akerman valeu-se no início dos anos 1990 foi um modelo que permitiu ao espectador maior imersão no ambiente expositivo, mas que, em 2010, já tornava a experiência outra.

O diálogo entre o conteúdo e a forma dos televisores, exibidos no filme dentro das casas daqueles que foram retratados, é válido. Porém, como toda mídia que se baseia em um tipo específico de tecnologia, apresenta problemas. De acordo com Alison Butler, o problema de a instalação ser apresentada agora, para espectadores que não conhecem esses aparelhos, é que a tecnologia obsoleta pode distanciá-los. Para ela, em vez de ser visto como um “tempo passado”, pode ser interpretado como um “isso já foi”, algo sem ressonância para a geração atual que entra em contato com a obra³¹⁹. Contudo, talvez o maior problema esteja relacionado às dificuldades da conservação e de localização dos televisores de tubo no mercado, dada à escassez inevitável do monitor. Antes de ser algo datado, acreditamos que ele é matéria informativa, um daqueles instrumentos associados à história das mídias relevantes ao espaço expositivo, independente dos

³¹⁶ MENEZES, Caroline. Clear Sailling 29th São Paulo Biennial. *Studio International Online*, 06 dez. 2010.

³¹⁷ Intitulada *Bandeira Branca*, a instalação de Nuno Ramos chamou atenção da mídia por manter urubus confinados no vão do pavilhão.

³¹⁸ BOGÉA, Marta. Entrevista concedida a Cássia Hosni [ago. 2019].

³¹⁹ BUTLER, Alison. *Displacements: Reading Space and Time in Moving Image Installation*, op. cit., p. 30.

níveis de familiaridade do espectador. Neste sentido, é válido pensar que *Do Leste – na fronteira da ficção* foi um marco quando exibido em 1993, e trazê-lo para remontagens posteriores agrega outras inevitáveis alterações e interpretações, como a primeira sala da instalação, que foi limada com o tempo.

52- Fig. 18 – Registro da primeira sala, na 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

O cinema, para Akerman, é onde o espectador é capaz de sentir o tempo como ela gostaria, por meio da longa duração dos planos. Como mencionado, ela afirma que um de seus maiores temores diz respeito a ter o tempo roubado – aquela sensação de que, quando se está no cinema, não se percebe o tempo passar. Daí o seu esforço por, ao contrário de criar um fluxo de imagens imersivas, como descrito por Robert Smithson sobre a experiência cinematográfica, de forçar o espectador que está historicamente condicionado ao ritmo veloz das montagens a sentir o desconforto na cadeira devido à lentidão. Na instalação, privilegia-se o deslocamento do espectador, mas esse movimento também se torna mais consciente quando se conhece a matriz fílmica. São os dois meios, cinema e instalação, que trazem a complexidade da obra e a apreensão de sua espacialização. O apelo à mobilidade do espectador em *Do Leste* favorece uma atenção dissolvida, fragmentada, em que tempo e espaço são percebidos vagarosamente.

5.2 Uma instalação, uma cena, sete minutos

A referência a outros filmes que já foram realizados por Akerman também está presente na instalação *Woman Sitting after Killing*, apresentada na 49ª Biennale di Venezia, no problemático contexto expositivo que vimos na primeira parte desta pesquisa. Exibida no Arsenale, Akerman criou uma instalação com sete monitores de televisão coloridos, a partir dos sete minutos finais do filme de ficção *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*, dirigido por ela em 1975. Na obra, foi exibida em *loop* a mesma cena final, representando uma mulher sentada, por vários televisores não sincronizados, deixando-se poucos segundos de diferença entre uma exibição e outra. Essa alteração sutil na sincronização dos televisores nos remete a *Through a Looking Glass*, de Douglas Gordon, em que se observava igualmente um atraso na imagem espelhada do personagem de Robert De Niro, de modo que uma mesma cena se auto-referenciava, dando ao monólogo foros de diálogo.

Para o espectador que não assistiu ao filme, o título da obra ajuda a contextualizar a cena que ele vê, na qual uma mulher de meia-idade, após assassinar alguém, encontra-se sentada em uma sala escura. Ela está com as mãos apoiadas na mesa e há sangue numa delas e em parte de sua camisa branca. A personagem, imersa em seus pensamentos, oscila minimamente nas expressões. O espectador tenta descobrir o que ela sente e sua atenção recai sobre o gesto, o olhar, possivelmente sobre aquilo em que a mulher está pensando. Ao fundo, o reflexo do que parece ser um letreiro azul pisca intermitentemente no vidro do armário e da porta. A videoinstalação parece intentar uma reflexão sobre a morte.

Já para aqueles que têm conhecimento da narrativa fílmica, a percepção é outra. O filme *Jeanne Dielman* foi um marco na cinematografia de Akerman, pela duração e pela temática feminista. Ao longo das 3 horas e 45 minutos, acompanhamos o cotidiano de três dias da vida da personagem, uma viúva que se dedica às tarefas domésticas, ao jantar do filho e, à tarde, à prostituição. A câmera acompanha com distanciamento as ações de Jeanne: ela faz as compras, cozinha, mas é ao longo da duração que vemos, por meio de suas ações, a instabilidade que toma conta de seus pensamentos. Ela, que sempre tem algo a fazer pela casa, de repente queima as batatas, controla mal o tempo e se encontra por um breve período sem fazer nada. No final da narrativa, vemos a personagem sentada na sala escura, com as mãos ensanguentadas, após assassinar um cliente.

Embora Akerman se esquive do rótulo de cineasta feminista, o filme consagrou-se rapidamente por sua longa duração e por mostrar, na maior parte do tempo, uma narrativa de ações cotidianas banais, quase em tempo real. O espectador vê as tarefas de uma dona de casa de classe

média, que complementa a renda com a prostituição no período da tarde e, à noite, janta com o filho que chegou da escola.

53- Fig. 19 – Frames do filme *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*.



Fonte: The Criterion Collection.

Como dito por Akerman, a prostituição, no filme, é uma forma de metáfora. Cada gesto é importante, e ela escolheu a atriz Delphine Seyrig pela sua conhecida imagem glamorosa, pois não é habitual o público vê-la, em outros filmes, lavando os pratos, por exemplo. Seyrig, como protagonista, dá visibilidade às ações que passam despercebidas e são comuns ao gênero feminino. Além das tarefas domésticas, no final do filme há o assassinato, que dividiu a opinião da crítica. Akerman defendeu seu final, afirmando que coabitam na obra as tarefas repetitivas domésticas e o desfecho do homicídio:

Algumas pessoas odeiam esse assassinato e dizem: “Você precisa ser mais pura. Se você mostra uma mulher lavando a louça, você não pode mostrar um assassinato”. Mas eu não acho que isso é verdade. A força da coisa é mostrar ambas no mesmo filme. E não terminou com o assassinato. Há sete minutos realmente muito fortes depois dele³²⁰.

³²⁰ Chantal Akerman. Chantal Akerman on Jeanne Dielman, 1977, p. 120 apud MARGULIES, Ivone. *Nada acontece*. O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman. Tradução: Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 176.

Como Ivone Margulies pondera a propósito da estética hiper-realista dos filmes de Akerman, o final suspenso de *Jeanne Dielman*, em que a personagem é tomada apenas respirando na sala, é de grande poder, pois permite que o espectador sinta, em conjunto com a personagem, o seu estado de ânimo³²¹. Na videoinstalação da 49ª Biennale, foram apropriados esses sete minutos que Akerman afirma serem “realmente fortes”, como se o trabalho fosse uma forma de revisitar o filme passado e reforçar o seu comentário, dando ênfase na cena após o assassinato. A recuperação de um argumento, e a posição da artista de transformar em instalação aquilo que passou despercebido para a crítica, é um modo particular de metalinguagem que insiste na afirmação dos minutos que antecedem os créditos do filme.

Catherine Fowler diz que Akerman, pelo tipo de cinema que realiza, de longa duração, faz com que a instalação e o filme estejam em colaboração, tornando-se possível que o cinema seja visto como história de fundo³²². Neste sentido, podemos afirmar que conhecer a narrativa à qual o excerto está relacionado é importante, faz parte do jogo em que a cineasta nos conduz. As instalações de Akerman ganham em sentido quando o espectador conhece o universo ao qual elas pertencem, e este é, a princípio, o cinema. Porém, quando essas imagens cinematográficas são espacializadas, ganham no sentido de reforçar a sua posição autoral. São sete minutos finais, sete televisores e a mesma cena, como se, nessa divisão temporal-espacial, o espectador pudesse acompanhar o diálogo interno da personagem e imaginar uma fuga para o *loop* das imagens.

54- Fig. 20 – Registro de *Woman Sitting after Killing*, na 49ª Biennale, 2001.

³²¹ MARGULIES, Ivone. *Nada acontece*. O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman, op. cit., p. 176.

³²² FOWLE, Catherine. *Doing Time*. *Vertigo*, v. 2, n. 2, 2002.



Fonte: Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

6. RAQUEL GARBELOTTI

“The abandoned home was filled by a sliver of sunlight that passed the day throughout the rooms.”

(Gordon Matta-Clark)³²³

As antigas estações de trem desativadas, o pó da mineradora, que entra silenciosamente nas casas com o vento, o confinamento dos trabalhadores na construção de um terminal de aeroporto. Para a artista Raquel Garbelotti (1973), dentre as várias modernidades do Brasil, existem registros e formas de representação que trazem a face nada gloriosa do progresso. Em sua produção, ela aborda as questões da modernidade e os seus sinais de abandono, trazendo obras que dialogam com o universo do vídeo e da arquitetura. Em seus trabalhos, Garbelotti pensa as instalações de imagem em movimento como um dispositivo que permite trazer outra espacialidade, um espaço-tempo possível de ser problematizado em sua imagem documental.

Como muitos artistas, Garbelotti se interessa pelo uso do vídeo, com o objetivo de atingir outro lugar, e é nesse formato que ela desenvolve trabalhos como *Wind Fence* e *Mise-en-scène*, ambos de 2017. Cercas de vento, ou *wind fence*, são estruturas metálicas obrigatórias por lei, que barram a poeira do minério e do carvão de portos e terminais. Em Vitória, Espírito Santo, onde há o Porto de Tubarão, há o escoamento de grande parte da produção brasileira pela mineradora Vale. Mesmo com as cercas ao redor do terminal graneleiro, as pessoas que moram em Vitória constantemente notam que um pó preto invade as suas casas, grudando no chão, nas paredes e nos objetos. Residente em Vitória, Garbelotti criou uma maquete em acrílico branco de sua própria casa e, no vídeo *Wind Fence*, essa casa é tomada pelo pó de minério, extraído da própria Vale, que é jogado do alto da maquete. Ao longo dos quase oito minutos do vídeo, vemos a poeira se alastrar pela casa, formando um tapete escuro e, depois, aos poucos, desaparecer de modo reverso, até que a maquete esteja novamente imaculada.

É recorrente, na obra da artista, a presença de maquetes que sofrem alguma interferência externa. Entre 2016-2017, Garbelotti trabalhou na obra *Mise-en-scène*, a partir do convite do Projeto Contracondutas da Associação Escola da Cidade, que intentava ser um projeto de reparação coletiva indireta por meio de ações político-pedagógicas. O trabalho faz menção às violações de direitos humanos registradas no Ministério Público, e trata de uma infração ocorrida em 2013. Naquele momento, cerca de quinze trabalhadores aguardaram quarenta dias, em condições

³²³ Em livre tradução: “A casa abandonada foi preenchida por um raio de sol que passou o dia por todos os quartos”. O texto aparece no intertítulo do filme *Splitting* (1974), de Gordon Matta-Clark

análogas à escravidão, o ingresso nas obras de construção do Terminal 3 do aeroporto de Guarulhos. Segundo a artista, o projeto lhe interessou porque, no Termo de Ajuste de Conduta (TAC), havia uma infração relacionada à iluminação. Segundo o TAC, o alojamento estava sem as condições mínimas de luz, inferior a 100 lux:

Por se tratar – A LUZ – de um pressuposto tão elementar nas condições de moradia, me interessei por explorá-la como metáfora da mínima condição de subsistência humana. Procurei, portanto, trabalhar por subtração – a Luz seria o mais elementar na adequação às boas condições de moradia. Este elemento se enquadrava nos autos de infração cometidos contra os trabalhadores. Pensei ser este um elemento que resumiria o drama vivido na narrativa interna desta história. A luz no cinema também produz os conteúdos de dramaticidade da cena e pode ser um elemento de extrema importância na construção de uma imagem, ou narrativa³²⁴.

A partir dessa observação, ela construiu uma maquete física, em escala de 1/10, dos lugares em que houve o resgate dos trabalhadores. Trabalhando com uma equipe de filmagem e com um planetarista, ela simulou, com um heliodon, a forma como a luz incidia ao longo do período em que as pessoas estavam na casa. A maquete e o filme são os meios de adentrar o espaço e mostrar a mínima luminosidade, do ponto de vista dos que estavam confinados. De acordo com Garbelotti, os trabalhadores, quando chegaram ao local, não encontraram qualquer móvel, como cama ou eletrodoméstico: “o primeiro olhar deles sobre o espaço possivelmente se aproxima ao da maquete. Não tinha cama, não tinha fogão, os trabalhadores foram adquirindo as coisas. Então eles foram construindo o espaço”³²⁵.

O título da obra, *Mise-en-scène*, faz referência ao vocabulário do cinema, àquilo que é construído pela linguagem cinematográfica, ou seja, aos meios necessários para a imersão do espectador na narrativa. A artista diz que o título também remete à falsa promessa da construtora, que trouxe os trabalhadores migrantes e os submeteu a uma situação de escravidão. Em entrevista à curadora Luísa Duarte³²⁶, Garbelotti chama a atenção a duas referências para a realização da obra: o artista Gordon Matta-Clark, destacando a relação entre o filme, a fotografia e o espaço; e o cineasta Andrei Tarkovsky, pela construção sonora, como no filme *Stalker*, em que são criadas camadas sonoras que se mesclam e marcam, por exemplo, a passagem dos personagens de uma área para a outra. Em *Mise-en-scène*, o filme foi exibido com desenho de som de Hugo Reis.

³²⁴ Raquel Garbelotti, 2020. *Mise-en-scène*. Disponível em: <www.raquelgarbelotti.com>. Acesso em: 01 mar. 2020.

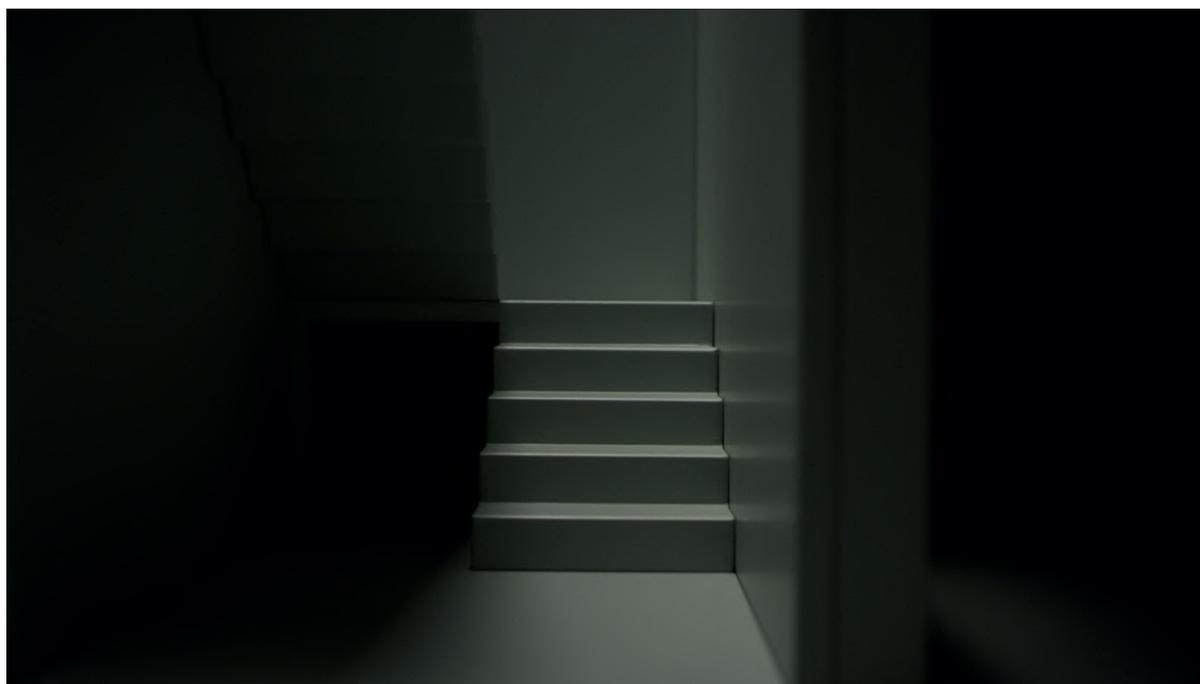
³²⁵ CONTRACONDUTAS. Entrevista de Luisa Duarte com Raquel Garbelotti. Disponível em: <<https://ct.escoladacidade.edu.br/contracondutas/intervencoes/mise-en-scene-maquete/entrevista-de-luisa-duarte-com-raquel-garbelotti/>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

³²⁶ Idem.

No filme da maquete 1, a sonoridade tem início com o ruído de algo similar a um gás que escapa, cujo volume vai aumentando aos poucos, quase de modo claustrofóbico. Ouvem-se sons incidentais, como latidos, goteiras, instrumentos de sopro ao fundo, que ecoam como se soassem num lugar vazio. A imóvel e monocromática paisagem da maquete tem vida apenas com a luz que entra e sai de cena, junto aos sons que tornam a luminosidade uma personagem com certa densidade psicológica. Na maquete 2, os sons aparentemente orquestrados parecem assinalar um tom “mais otimista”, um instrumento de percussão entra, indicando, talvez, um momento de descontração. Nos dois filmes, é possível serem ouvidos os sons dos aviões e dos escapamentos de motos, como se, dentro do confinamento, ainda se pudesse escutar a vida que existe fora da casa.

A trilha sonora dos dois filmes interliga os planos que são mediados pelo *fade-in* e pelo *fade-out* – o aparecimento e o desaparecimento gradual da imagem, tão utilizados desde os primórdios do cinema. Nos planos fixos realizados na maquete, o recorte da luz entra pelas portas e janelas, fazendo o seu percurso como uma luz-personagem. Ocasionalmente, vemos o movimento de *travelling* no corredor, trajeto percorrido vagarosamente em direção à porta. Nos dois filmes, a câmera é o olho que entra na maquete e acessa os lugares como se fosse um espectador que caminha pelo espaço.

55- Fig. 21 – Frame do vídeo *Mise-en-scène*.



Fonte: Site da artista³²⁷.

³²⁷ GARBELOTTI, Raquel. Site da artista. Disponível em: <www.raquelgarbelotti.com>. Acesso em: 01 mar. 2020.

Essas influências entre os aspectos arquitetônicos, com o uso de maquetes, e as formas de representação fílmica, segundo as quais a câmera torna-se subjetiva, adquirindo o ponto de vista do espectador, serão recorrentes na obra de Garbelotti. Assim como em *Wind Fence* e *Mise-en-scène*, também está presente em *Cinemaquete*, de 2009, a maquete como forma de representação – porém, dessa vez, como uma maquete pequena de salas de cinema colocada no espaço expositivo. Como o próprio nome diz, a obra apresenta dois filmes, colocados um ao lado do outro, mas inseridos em uma maquete que remonta à sala de cinema em miniatura. Em uma sala está *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, de 1970 e, em outra, um excerto do filme *Notre Music*, de 2004, dirigido por Jean-Luc Godard. Ao espectador que observa cada sala, é possível espiar a sala vizinha, pois há uma passagem, como uma porta, que permite ao olhar atravessar a maquete.

Interessada tanto no aspecto prático como no teórico dos dispositivos da imagem, Garbelotti cria o termo *obra em perspectiva (documental)* para refletir sobre uma questão documental e a sua implicação estético-política³²⁸. Como alguém que entende que seu trabalho está em constante processo, ela pontua como o dispositivo audiovisual traz visibilidade aos mecanismos instalativos da imagem. Nesse sentido, ao trazer contextualização e atualização no que concerne às videoinstalações e ao cinema de exposição, Garbelotti pensa as questões de autorreflexividade e a audiência nos projetos de arte contemporânea.

Nessa área de interesse, destaca-se um dos trabalhos seminais da artista, realizado em 2002. Conceitos como a casa, o modelo projetual das maquetes e o registro-documentação aparecem articulados à problemática que diz respeito às relações entre a modernidade brasileira e as suas formas de representação. Exibidas na 25ª Bienal de São Paulo, *Interior (Transfer)* e *Boa Vista* falam de casas que não abrigam os corpos, e de imagens projetivas que, em sua bidimensionalidade quase estática, falam de um tempo esquecido e quase apagado na história do país.

6.1 Diante do esquecimento

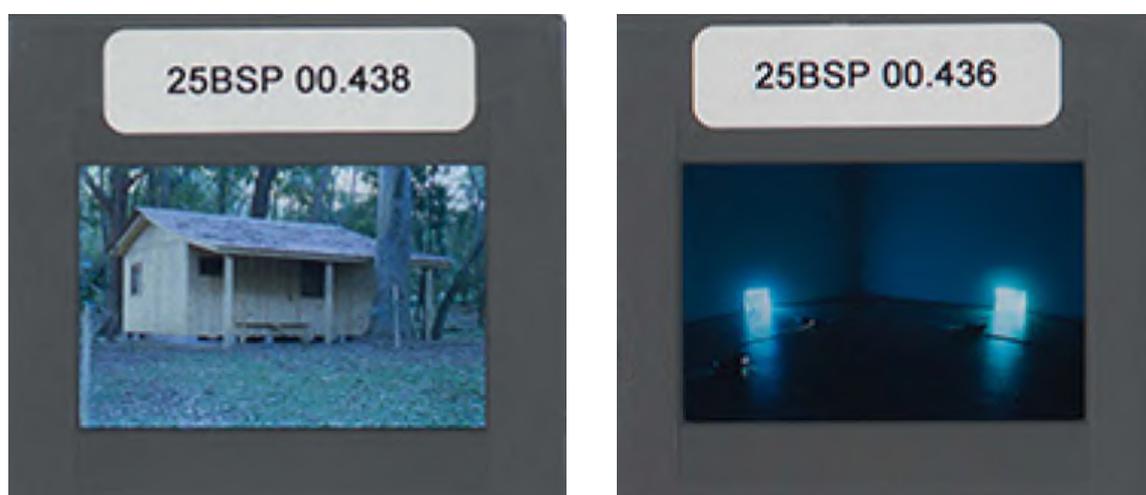
Em 2002, na 25ª Bienal de São Paulo, o curador do Núcleo Brasileiro, Agnaldo Farias, convidou 23 artistas a pensar a cidade com obras que pudessem estar presentes tanto dentro como fora do pavilhão. Nessa edição, Garbelotti apresentou duas instalações: *Interior (Transfer)*, exibida em uma clareira no Parque do Ibirapuera, e *Boa Vista*, exibida dentro do edifício. Os dois trabalhos

³²⁸ O conceito e outras reflexões estão presentes na tese de doutorado da artista. Cf. GARBELOTTI, Raquel de Oliveira Pedro. *(In)audíveis: audiência e reflexividade para uma estética-política*. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

estavam relacionados como o verso e o reverso e, de certa forma, eram a síntese de seu interesse pelo projeto de modernidade do país, articulando instalações, fotografias e imagem em movimento.

Para *Interior (Transfer)*, foi montada uma casa de madeira pré-fabricada de 45m², sem fundações e sem nenhuma porta de acesso para o espectador, mas com algumas janelas em que era possível espiar a sua parte interna. A casa era vista de diferentes pontos do Parque e, ao espectador, era permitido andar em seu entorno. Durante a noite, como um chamariz, uma luz iluminava o interior da casa vazia³²⁹.

56- Fig. 22 e 23 – Registros de *Interior (Transfer)* e *Boa Vista*, na 25ª Bienal de São Paulo, 2002.



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – AHWS.

Garbelotti afirma que lhe interessava mostrar uma casa que fosse como um decalque, deslocada de um contexto para outro qualquer. A casa poderia ser observada de diversos pontos de vista, mas não habitada. Para ela, que estabelece uma relação com a imagem-tempo deleuziana para além do filmico, o processo do deslocamento do espectador poderia sugerir uma experiência imagética com o objeto-casa retirado de suas funções:

Reforço estas relações teóricas no trabalho – a idéia de “imagem” que a casa produz e a relação mobilidade x imobilidade na imagem-tempo, para que seja possível entender, mais adiante, como este processo se torna parte dos vídeos que realizei. A imagem-tempo promove toda uma mobilidade reflexiva do espectador diante das coisas filmadas que, em tempo dilatado, diferem-se das coisas filmadas como imagens-movimento. A imagem-tempo é aquela que, por estar em ação no filme, promove a idéia de mobilidade diegética (narrativa)³³⁰.

³²⁹ Segundo a artista, o gerador foi roubado duas vezes, o que tornou a visibilidade da instalação, em determinado momento, apenas possível durante o dia.

³³⁰ GARBELOTTI, Raquel de Oliveira Pedro. *(In)audíveis: audiência e reflexividade para uma estética-política*. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 26-27.

A distinção entre a imobilidade da casa e a mobilidade do espectador faz com que se coloque em pauta também o trabalho da documentação. Ela chama de “espectadores ideais” os que têm acesso à obra após a existência instalativa. Segundo a artista, o trabalho passa a existir por meio das fotografias feitas por Orlando Maneschy e Rubens Mano, que registraram a casa em um momento de existência e a partir de um determinado ponto de vista.

A casa, em diferentes escalas de tamanho, já havia aparecido em trabalhos anteriores, como as *Casas-Caixas*, de 1999, em que miniaturas de edifícios aparecem aprisionadas em uma estrutura bidimensional. Porém, em *Interior (Transfer)*, é destacado esse objeto de contemplação – como o próprio título diz, ocorre uma transferência de um lugar para outro. Mesmo instalada fisicamente, é como se a casa tivesse uma existência de imagem bidimensional, pelo fato de ser inacessível. Já a existência da obra, também como registro fotográfico, problematiza a questão da efemeridade das instalações, que só podem existir no aqui e no agora.

A residência, como lugar de morada em outro tempo e espaço, aparece também dentro do pavilhão, na forma de casarões que antes eram estações de trem, representados nos formatos de instalação de imagem em movimento e de livro. *Boa Vista* foi composta de três projeções e de um livro que contém ensaios e fotografias das três estações desativadas: Agulhas-Negras, Engenheiro Passos e Queluz, localizadas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. O título da instalação, *Boa Vista*, faz referência ao primeiro nome da estação Engenheiro Passos, inaugurada em 1873.

A artista elege como temática o projeto ferroviário progressivamente sucateado no final do século 19, quando a decadência das ferrovias transforma as estações – mesmo as que foram célebres pelo número de passageiros – em lugares abandonados. Nos anos 1940, com o crescimento econômico e o projeto desenvolvimentista do Brasil, a Rodovia Presidente Dutra, parte da BR-116, era símbolo do crescimento das metrópoles. O diálogo desenvolvimentista do período lembra a criação da Bienal de São Paulo, cujas ideias de progresso e modernidade eram impostas com fervor.

Localizada no segundo pavimento do pavilhão da Bienal, a instalação *Boa Vista* foi composta por duas partes: uma, por um livro de artista, e outra, por três projeções na sala de exposição. O livro foi produzido a partir de um ensaio de fotos das estações e de dois textos, de Carla Zaccagnini e Onesimo Alves Pereira. Para Garbelotti, o livro não é uma documentação, entra em outro lugar discursivo, com certa autonomia, e, por isso, é parte integrante da instalação. Como uma viagem no tempo, o ensaio de Zaccagnini descreve os tempos áureos da ferrovia até a decadência que se vê nas imagens:

O trem, de máquina poderosa, tornou-se lembrança e brinquedo. Pequenas reproduções fiéis de locomotivas e muitos vagões percorrem caminhos

circulares, passando uma e outra e outra vez por pequenas estações, pequenas casas, pequenas árvores, pequeníssimas pessoas que esperam o trem. Réplicas exatas das estações e máquinas que hoje são ruínas fazem pensar que tudo poderia ter existido para alimentar a criação dos ferroramas e das pinturas de antes. (...). O trem, de invenção prodigiosa, tornou-se uma sucata gigantesca e pesadíssima, tão grande quanto foi a aposta no seu potencial³³¹.

Já nas imagens em movimento, *Boa Vista* é a primeira incursão da artista no vídeo, pensado como um meio que permite levar outro espaço-tempo para a obra. Ela utiliza o vídeo em um momento em que a projeção audiovisual passa a ter maior frequência nas exposições, como um recurso cada vez mais usual para artistas, inclusive de outras áreas.

57- Fig. 24 – Frames do vídeo *Boa Vista*, de 2002.



Fonte: Site da artista³³².

A projeção dos vídeos nos permite observar a parte externa das estações, a partir dos diferentes ângulos que a câmera fixa enquadra, dando-nos a ver a arquitetura dos antigos casarões. Vemos os trilhos dos trens enferrujados e ouvimos o som da Via Dutra, mas em nenhum momento a rodovia aparece nos vídeos. O som, que foi composto pela sobreposição dos vídeos, tem o objetivo de fortalecer o caráter disjuntivo da imagem.

58- Fig. 25 – Registro da instalação *Boa Vista*.

³³¹ ZACCAGNINI, Carla. *Boa Vista*. 2002. n.p. [Livro de artista integrante da instalação]

³³² GARBELOTTI, Raquel. Site da artista. Disponível em: <www.raquelgarbelotti.com>. Acesso em: 01 mar. 2020.



Fonte: Site da artista³³³.

Para a instalação no pavilhão, foi construída uma sala fechada de 20m², e os vídeos das estações de trem foram projetados na altura do rodapé, cada um em uma parede, com algumas almofadas no centro para que os espectadores pudessem se acomodar próximos ao chão. Onésimo Pereira nota que não é à toa que a artista posiciona as projeções no nível do rés-do-chão. Ele diz:

A projeção do vídeo, à altura do rodapé, remete ao lúdico e ao universo infantil que tem o solo como referência. O trabalho da artista, aliás, sempre tangenciou o mundo infantil como também a fixação adulta de colecionar certos objetos em miniatura como casas e mobília. São parte de seu trabalho mínimos armários, cadeiras, kits de casas e estações de trem em estilo arquitetônico europeu (não que Garbelotti prefira o estilo, mas porque há um verdadeiro mercado produtor e consumidos deste tipo de jogo no velho continente). Bom material para reflexão sobre conceitos ligados, principalmente, à arquitetura e à memória³³⁴.

A artista pensa o vídeo na instalação como um modelo de representação, tal como uma maquete, em que vemos a estrutura, o entorno, os trilhos e a vegetação ao redor. Antes de realizar o vídeo, ela havia pensado na possibilidade de as estações serem maquetes, porém, foi o vídeo o meio que pôde fornecer outra espacialidade³³⁵. Como mencionado por ela, ao deslocar as projeções

³³³ GARBELOTTI, Raquel. Site da artista, op. cit.

³³⁴ PEREIRA, Onésimo Alves. *As estações da memória*. n.p. [Livro de artista integrante da instalação]

³³⁵ GARBELOTTI, Raquel. Entrevista concedida a Cássia Hosni [jun. 2020].

para o rodapé, recusando a altura tradicional em que as projeções são colocadas – na altura dos olhos –, reduziu-se o seu tamanho, de modo que se compusesse um modelo que poderia ser montado pelo espectador.

A idéia de apresentar os vídeos em escala reduzida próximos ao chão visava aproximar as imagens a modelos ou maquetes, identificando-as com a disfunção original destas arquiteturas e a possibilidade de montagem das partes pelas diferentes vistas, como na idéia de um modelo³³⁶.

Ao pensar a instalação como um projeto ou uma maquete que pode ser reconstituída espacialmente, juntam-se as três estações e as três paredes distintas em uma sala cujo centro é ocupado pelo espectador sentado no chão. Como um cubo mágico tridimensional que movimentamos para observar as suas outras faces, só vemos a superfície externa, seu interior continua intocado. Hoje, não sabemos o que está dentro das estações de trem abandonadas, apenas podemos imaginá-las assim como foram no passado, quando as plataformas estavam repletas de passageiros.

O princípio bidimensional presente no vídeo, nas fotografias e nos ensaios do livro também está em *Interior (transfer)*, cujo interior é inacessível. Para Garbelotti, no caso dos trabalhos expostos nesta Bienal, parte-se da equivalência entre sua existência no evento, sua documentação e seu diálogo com a memória – no caso, com o passado desenvolvimentista do Brasil. Longe de trazerem uma nostalgia do passado, essas obras deixam nítida a sensação de deslocamento de um lugar que, não há muito tempo, existiu em um imaginário de um projeto brasileiro.

59- Fig. 26 – Fotografia integrante do livro de artista da instalação *Boa Vista*.

³³⁶ GARBELOTTI, Raquel. *Boa-vista*. Site da artista, op, cit.



Fonte: Livro de artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção.”

(Walter Benjamin)³³⁷

Ao longo da pesquisa, no desenrolar do nosso fio de Ariadne sobre o espaço expositivo e as instalações de imagem em movimento, percebemos, de modo crescente, a necessidade de buscar um vocabulário próprio, que não estivesse subordinado ao cinema e que pudesse dar conta da complexidade do assunto. Junto a isso, estiveram no nosso horizonte os eventos da Bienal de São Paulo e da Biennale di Venezia e a possibilidade de acessar as exposições passadas nos arquivos das instituições. Por meio das duas bienais, tivemos uma compreensão global desses eventos, os quais possuem particularidades que os distinguem de exposições individuais de artistas, ou de mostras coletivas que ocorrem em museus e galerias. O amplo espaço da exposição, a grande quantidade de obras, as escolhas curatoriais evidenciando certa autoria a cada edição, o fluxo contínuo do público e a mescla entre o público e o privado são características que nos permitiram visualizar um universo desafiador e heterogêneo.

Contudo, a aproximação de duas grandezas – as bienais e a instalação audiovisual – não veio sem conflito. Quando a pesquisa foi iniciada, existia a hipótese de as bienais serem fomentadoras desse tipo de produção, o que, hoje, consideramos um julgamento parcial. Nessa ideia preliminar, havia *esse* tipo de instalação por causa *desse* evento, o que foi se mostrando equivocado à medida que nos embrenhamos nos estudos de caso. As exposições de grande formato absorvem, muitas vezes, o que já foi consolidado, mostrado em outras vias. Não à toa, muitos dos artistas já possuem representações em galerias de renome. Há casos em que há o apoio institucional para a realização de obras inéditas, como vimos com Maurício Dias, Walter Riedweg e Raquel Garbelotti, mas são muitos os episódios de o financiamento ocorrer pelas galerias que representam os artistas. Apesar disso, constata-se que o evento oferece uma visibilidade internacional única e também a oportunidade de acesso de um grande público. Por ser um evento de grande porte, não é possível se desconsiderar a lógica de mercado, mas há uma distinção considerável entre o modelo

³³⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012, p. 13.

da bienal veneziana e o da paulistana, tendo a primeira, a estrutura mais agressivamente entranhada no turismo da cidade.

Outro aspecto que nos foi relevante para a compreensão das relações entre as obras e as instituições diz respeito ao entendimento da temporalidade do evento, já que dificilmente as edições estabelecem uma continuidade em suas ações. Ao encerrar o período da mostra, finaliza-se a temporada e, visto através do tempo, cada exposição tem complexidade suficiente para ser discutida à exaustão. Os números sucessivos de suas edições transmitem a ideia de que a história da instituição é movida linear e cronologicamente, dando-nos a falsa impressão de progressão. As problematizações que poderiam ser desenvolvidas ao abordarmos as bienais são inúmeras e, tendo ciência disso, decidimos dar maior enfoque em dados que só fossem relevantes para as obras de imagem em movimento.

Por essa razão, voltamos nossa atenção à produção dos artistas. Nos primeiros capítulos, vimos que o uso audiovisual ocorre com maior profusão a partir da década de 1970, pela possibilidade de utilização de novos meios tecnológicos como o Super-8, o áudio-visual e o vídeo. Nesse período, já estava presente o desejo de inserção do espectador como parte integrante da obra. Observamos isso, por exemplo, nas instalações de Helio Oiticica e Regina Vater. A exibição das videoinstalações de Nam June Paik e Peter Campus, na 13ª Bienal de São Paulo, em 1975, também se caracteriza como um evento importante, principalmente porque as artes do vídeo só terão maior permeabilidade no contexto expositivo na década seguinte.

Ao surgirem outras formas de exibição do audiovisual, consideramos que o período é fecundo para a reflexão sobre a duração, para a experiência do espectador e para os modos como os trabalhos são mostrados, questionando-se os dispositivos do cubo branco e da caixa preta. Analisamos que a mobilidade do espectador se relaciona com a duração em *loop* de um trabalho na exposição, quando há possibilidade de acesso à obra a qualquer momento. Se isso foi almejado, em um primeiro momento, por artistas e críticos, dentro de uma ideia de um corpo que se desloca sem restrições, também se tornou um problema para outros artistas, que precisavam do controle da temporalidade para que as obras fossem mais bem compreendidas.

Regendo todas as relações, da produção à difusão, estava o desenvolvimento da tecnologia digital e a sua evolução significativa a cada ano. A tecnologia digital facilitou as obras no espaço expositivo, já que os equipamentos se tornaram mais leves, compactos e com melhor definição. A grande questão relacionada às obras de *time-based media* se deve ao fato de que, com o tempo e com as mudanças da tecnologia, os trabalhos acabam sendo apresentados de outras formas, diferentes daquelas de quando foram originalmente propostos, como, por exemplo, obras que foram realizadas em película e passam a ser exibidas no formato digital.

Mesmo com as dificuldades inerentes ao meio, observamos que as instalações de imagem em movimento estão presentes em grande parte das exposições globais, pelo seu caráter maleável e imersivo. Há um crescimento expressivo no número de obras audiovisuais, e isso se reflete diretamente nos espaços de arte contemporânea e no modo como as obras são exibidas. Mais do que um problema que incide e promove uma “passagem do cubo branco para a caixa preta”, a instalação de imagem em movimento fala sobre esse embate entre os dois dispositivos.

A *zona cinza* é uma primeira aproximação para pensarmos as instalações de imagem em movimento em um contexto expositivo diverso, em que é possível identificarmos um diálogo da obra com elementos expográficos, curatoriais. O conceito surge pela necessidade de avançarmos o debate que se concentra, muitas vezes, em torno do cinema, ou de um movimento que atrela a atitude do caminhar do espectador pelo espaço da instalação à sua emancipação. Longe de buscarmos uma síntese do assunto, essa foi uma solução encontrada diante dos muitos questionamentos sobre a obra no contexto expositivo.

Como vimos na segunda parte da pesquisa, nos estudos de caso que abordam de 1998 a 2010, quando as obras são exibidas nas bienais, na maior parte das vezes são colocadas em salas fechadas, escolha própria do período em que se buscava isolar o som, a luminosidade, no intuito de se evitarem outras possíveis interferências. Quando inseridas dessa forma nas exposições, dão ênfase, sobretudo, às espacializações inerentes à obra audiovisual, que buscam transformar o espectador em parte integrante da obra.

É válido ressaltar que a estrutura da tese buscou inicialmente pensar no contexto expositivo, abarcando questões institucionais, técnicas, formais, o que culminou na reflexão sobre a *zona cinza* – um espaço de conflito no que diz respeito aos modos de exibição do audiovisual; já a segunda parte deste trabalho procura evidenciar aquilo que é próprio da espacialização da obra, o seu modo de criação poética. Ambos os modos, o contexto expositivo e a obra, comumente se sobrepõem e se mesclam. Mas, nesta pesquisa houve o intuito de se sistematizar, para a identificação, aquilo que era próprio do evento e aquilo que era oriundo do artista.

Diante disso, embora o desejo fosse de que os artistas mencionados na primeira parte tivessem o mesmo destaque nos estudos de caso, foi natural que houvesse uma seleção durante o percurso. Na segunda parte, notamos que alguns nomes tinham uma bibliografia abundante, caso de Douglas Gordon e Chantal Akerman, por serem os precursores desse tipo de instalação nos anos 1990. Outros, como Shirin Neshat, Steve McQueen, Maurício Dias, Walter Riedweg e Raquel Garbelotti, já estavam produzindo outros trabalhos, noutros meios diferentes daquele no qual ficaram conhecidos. No trajeto, além da pesquisa nos arquivos, buscou-se o contato para possíveis entrevistas com os artistas, algo que só se efetivou propriamente com Garbelotti.

Paralelamente à pesquisa nos arquivos, houve a vivência e o acompanhamento tanto das últimas exposições da Bienal de São Paulo quanto da 58ª edição da Biennale di Venezia, quando foi possível observar a mostra em dois momentos distintos, na abertura e em seu encerramento. O que se pôde notar, na curta experiência de acompanhar esta edição do evento veneziano, em 2019, é que determinadas instalações haviam sido comissionadas por outros eventos, como outras bienais ou exposições individuais, e, quando chegam à Biennale, seu autor ganha maior projeção. Assim, quando artistas como Korakrit Arunanondchai e Alex Gvojic exibem *No history in a room filled with people with funny names 5*, no Arsenale, em 2019, a instalação já tinha sido exibida, para um público menor, quando foi comissionada, no ano anterior, pela suíça Biennale de l'Image en mouvement. Isso faz com que, na maioria das vezes, os trabalhos não operem em uma lógica de ineditismo. De certa forma, Douglas Gordon, Shirin Neshat e Steve McQueen, por exemplo, já haviam anteriormente trabalhado em uma estrutura similar, tendo seus trabalhos exibidos em museus e galerias. No entanto, ganham projeção considerável quando são exibidos nas bienais.

No processo de reflexão sobre a *zona cinza*, foi possível notar a sua manifestação nas últimas edições da Biennale di Venezia e na Bienal de São Paulo. *Swinguerra*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, exibido no pavilhão brasileiro da 58ª Biennale di Venezia, em 2019, chamava a atenção por serem duas projeções opostas, mas com o mesmo conteúdo, sendo que o público escolhia onde se posicionar, à direita ou à esquerda. No meio, entre as telas, estava o corredor que indicava a passagem para a saída, em direção ao pavilhão Veneza. Não era raro que alguém que estivesse caminhando no Giardino, pela música contagiante da instalação, decidisse se sentar em um dos bancos de madeira, que sugeriam uma arquibancada, e assistir ao vídeo de 23 minutos. Interessante era observar que o espectador, antes mesmo de assistir à projeção que tratava da rivalidade de grupos periféricos de dança em Pernambuco, já tinha o seu corpo inconscientemente direcionado a um dos lados do espaço expositivo, como se fosse uma escolha entre os grupos que aparecem na instalação.

Outro exemplo que nos foi relevante para nossas reflexões ocorreu no final de 2020, na mostra *Vento*, exibida no pavilhão que integrava a 34ª edição da Bienal. Dentre as 21 obras espalhadas no espaço expositivo, destacava-se *Wind*, de 1968, de Joan Jonas, que ocupava o vão central em uma grande tela, possível de ser vista de longe. Nas imagens, a dança e o caminhar de pessoas que enfrentavam uma ventania ganhavam outra escala pela ampla projeção. A exposição parece ser indicativa de um movimento para as novas exposições de grande formato. A escolha por poucas obras, que tenham um diálogo entre si e que possam ter ressonância para o espectador – valorizando, sobretudo, a experiência de se estar no local –, é algo que se pode almejar. Menor

quantidade de obras, sem tanto apelo aos números estratosféricos de público, mas com um eco maior que possa direcionar a sensibilidade dos espectadores para o momento sensível.

Além das bienais, durante o período da tese houve outras exposições que foram igualmente frutíferas para o estudo das imagens em movimento, que permitiram a indagação constante sobre a forma de exibição das obras audiovisuais. Evidenciamos isso em algumas fotografias de obras no espaço expositivo, como uma maneira de elucidar as reflexões pertinentes à pesquisa. Dentre os registros, destacam-se as exposições que estavam diretamente relacionadas ao tema de investigação: *Illuminados – Experiências pioneiras em Cinema Expandido*, ocorrida no Sesc Belenzinho, em 2017; *Harun Farocki: Quem é responsável?*, ocorrida no IMS Paulista, em 2019; bem como a exposição individual de Nam June Paik, na Tate Modern, em 2020; a individual *Derrotas e Vitórias*, de Antonio Dias, no MAM/SP, em 2021; e a mostra *Video_MAC*, no MAC-USP, em 2021.

O cenário atual, de final da segunda década dos anos 2000, tem provocado desafios quanto às incertezas futuras no que diz respeito à fruição da experiência artística, em um momento no qual tudo parece se contrair. O adiamento das edições da 34ª Bienal de São Paulo e da 59ª Biennale di Venezia, devido à pandemia da Covid-19, é uma consequência menor de uma questão sanitária que, ao que tudo indica, irá ressoar nos próximos anos. Com a pandemia, o modelo internacional e global é colocado em xeque e, por consequência, os formatos expositivos consagrados pelas Bienais/Biennales, já que o modelo das exposições necessita da presença física do público.

Talvez, nesse sentido, possa haver uma mudança no excessivo e desgastado estatuto das bienais, e a busca por novos modelos que dialoguem com o momento em que estamos vivendo. No final de 2019, no período de intercâmbio acadêmico, presenciamos uma das piores *acqua alta* em Veneza, que inundou não apenas os pavilhões, mas a cidade inteira, a qual, pela sua estrutura turística predatória, já apresentava colapso. Em fevereiro de 2020, a região norte da Itália foi o epicentro do Coronavírus. Supomos, portanto, que o processo natural será a reinvenção da estrutura desses eventos.

Apesar disso, neste momento em que os deslocamentos são limitados, quando há uma mudança na percepção e uma adaptação dos modos de se ver e sentir, nunca se desejou tanto a espacialidade, o caminhar por uma exposição e o deter-se, por longos períodos, em frente às obras de arte. A sobrecarga ocular oriunda das tantas horas diante do computador e de celulares nos dá indicações do cansaço luminoso e da bidimensionalidade da tela. Uma vez que é impossível se

vaguear com a mesma frequência pelos espaços expositivos, os vídeos projetados nas empenas dos prédios, por coletivos como o *Projetemos*³³⁸, oferecem um respiro diante das adversidades.

O deslocamento das imagens em movimento para os espaços públicos oferece uma nova leitura frente às questões sanitárias. Hoje, dificilmente uma exposição insistirá em um modelo de uma sala completamente fechada, devido ao fluxo do público e à dificuldade de circulação do ar. Na perspectiva sanitária contemporânea, valorizam-se obras que estejam expostas em diálogo com outros trabalhos, em estruturas abertas, porosas. Assim, no cenário atual, é possível vislumbrarmos o futuro da *zona cinza*, quando as instalações de imagem em movimento possam ser visualizadas em outros contextos expositivos.

³³⁸ No contexto da pandemia, a ação coletiva do *Projetemos* é um convite para que pessoas projetem conteúdo de suas casas e compartilhem a imagem por meio da hashtag. Sobre o assunto, recomenda-se a publicação de Giselle Beiguelman. *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*. Coleção Outras Palavras, vol. 8. São Paulo: ECidade, 2020.

BIBLIOGRAFIA

ABRE-SE hoje a VIII Bienal de São Paulo. *A Tribuna*, Santos, 4 set. 1965, n.p.

AGUIAR, Carolina Amaral de. *Videoarte no MAC-USP: o suporte de idéias nos anos 1970*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Thamara Venâncio de. “MEMÓRIA DE FERRO”: Trajetória artística e produção estética de Eder Santos. *Palíndromo*, v. 9, n. 18, maio/ago. 2017, pp. 81-105.

ALMEIDA, Thamara Venâncio de. As manifestações artísticas com o vídeo no contexto do Festival Videobrasil (1983-2001). *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 18, n. 40, dez. 2020, pp. 290-343.

ALTSHULER, Bruce. *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. Nova York: Phaidon, 2013.

ALTSHULER, Bruce. *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History: 1863-1959*. Nova York: Phaidon, 2008.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: Quatro ecologias*. Disponível em: <<http://paulalzugaray.com/regina-vater-quatro-ecologias/>>. Acesso em: 20 mar. 2021. [Catálogo da exposição]

AMARAL, Aracy. 32ª Bienal de São Paulo: qual arte contemporânea?. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 set. 2016.

AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73*. São Paulo, s.p, 1973. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo_73.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

AN ARTSY Spin on the Grand Tour. *The New York Times*, New York, 27 maio 2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/05/27/travel/27journeys.html>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

ARCHIVIO Storico delle Arti Contemporanee – ASAC – Documentação Textual.

ARQUIVO Peter Scheir. Exposição no IMS Paulista, 13 out. 2020 a 8 nov. 2020. Curadoria Heloisa Espada, São Paulo, 2020.

ARQUIVO Histórico Wanda Svevo – AHWS – Documentação Textual.

ARTPRESS. *Le cinéma après les films*. Paris, n. 262, nov. 2000. Mensal.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Ed. Papirus, 2020.

AZARI, Shoja. Um olhar de dentro sobre a arte de Shirin Neshat. In: *Shirin Neshat: Entre Extremos*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pp. 49-71. [Catálogo da exposição]

BALSOM, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2013.

BAMBOZZI, Lucas (Org.); PORTUGAL, Demétrio. *O Cinema e seus outros*: manifestações expandidas do audiovisual. São Paulo: Equador: AVXLab – Laboratório de Audiovisual Expandido, 2019.

BARAÚNA, Danilo Nazareno Azevedo. *Modos de espacialização do vídeo na arte contemporânea*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. In: *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 1975, pp. 104-107. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353>. Acesso em: 5 ago. 2020.

BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. A querela dos dispositivos. *Revista Poiesis*, Dossiê Cinema de Artista, v. 9, n. 12, 2008.

BEIGUELMAN, Giselle. *Coronavida*: pandemia, cidade e cultura urbana. Coleção Outras Palavras, vol. 8. São Paulo: ECidade, 2020.

BEIGUELMAN, Giselle (Org.); MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Futuros possíveis*: arte, museu e arquivos digitais. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.

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

BHABHA, Homi K. Maurício Dias e Walter Riedweg: Abrindo uma porta para o mundo: Os Raimundos, os Severinos, os Franciscos. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *24ª Bienal de São Paulo – Exposição: Arte Contemporânea Brasileira*. Um e/entre Outro/s. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, pp. 122-123. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>>. Acesso em: 2 mar. 2021.

BICKERS, Patricia. Let's Get Physical, *Art Monthly*, n. 202, Dez. Jan. 1996-1997. Disponível em: <<http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/steve-mcqueen-interviewed-by-patricia-bickers-dec-jan-96-97>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

BICOCCHI, Maria Gloria. *Breve storia di art/tapes/22*, 05 ago. 2017. Disponível em: <<http://www.mariagloriabicocchi.it/scritti/files/9ad12d74f84f7b3788c6ec0179a2122e-13.html>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

A BIENAL dos vencedores e dos esquecidos. Folha de S. Paulo, *Ilustrada*, São Paulo, 17 out. 1975.

BISHOP, Claire. *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*. Project MUSE. TDR: The Drama Review, vol. 62, no. 2, 2018, pp. 21-42.

BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2005.

BONISSON, Marcos. *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado*. 2013. Dissertação. (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes). Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro, 2013.

BOGÉA, Marta. Sobre a construção de um arquipélago. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2010, pp. 412-421. [Catálogo da exposição]

BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BRODSKY, Joseph. *Watermark: An Essay on Venice*. Londres: Penguin Group, 1992.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nova York: Verso, 2007.

BRUNO, Giuliana. *Streetwalking on a ruined map: cultural theory and the city film of Elvira Notari*. New Jersey; Oxford: Princeton University Press, 1993.

BRUNO, Giuliana. *Public intimacy: architecture and the visual arts*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

BUTLER, Alison. *Displacements: Reading Space and Time in Moving Image Installation*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

CAMHI, Leslie. Lifting the Veil: Shirin Neshat Uses Video and Photographs to Explore the Status of Women in Islam. *Artnews* 99, fev. 2000.

CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins, 2008.

CERRUTO, Óscar. O Círculo. In: *16 contos latino-americanos*. São Paulo: Editora Ática, 1992, pp. 35-46.

COCCHIARALE, Fernando. *Sobre Filmes de artistas*. Rio de Janeiro, 2007. [Catálogo da exposição]

CONNOLLY, Maeve. *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. Bristol; Chicago: Intellect, 2009.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Tradução: Ricardo Giassetti. São Paulo: SESC, Instituto Mojo, 2019. (Coleção Literatura Livre). Disponível em: <<https://literaturalivre.sescsp.org.br/ebook/coracao-das-trevas>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

CONTRACONDUTAS. Entrevista de Luisa Duarte com Raquel Garbelotti. Disponível em: <<https://ct.escoladacidade.edu.br/contracodutas/intervencoes/mise-en-scene-maquete/entrevista-de-luisa-duarte-com-raquel-garbelotti/>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CURI, Fernanda Araujo. Ibirapuera, metáfora urbana. *O público/privado em São Paulo. 1954-2017*. 2018. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CRUZ, Roberto Moreira S. *Imagens Projetadas: Projeções audiovisuais e narrativas no contexto da arte contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, São Paulo, 2010.

DE ROEMER, Stephanie. *Accessioning and documentation of Pretty much every film and video work from about 1992 until now*. ICON - CC, 2017.

DOCUMENTA 11. Platform 5. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 2002. [Catálogo da exposição]

DUARTE, Theo Costa. *O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)*. 2017. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: O efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia. *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 46-67.

EXPOPROJEÇÃO 1973-2013. São Paulo: SESC Pinheiros, 2013. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <http://www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ELSAESSER, Thomas. The Loop of Belatedness: Cinema After Film in the Contemporary Art Gallery. *Senses of Cinema*, n. 86, mar. 2018.

ENWEZOR, Okwui; OGUIBE, Olu. *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*. Massachusetts: The MIT Press, 1999.

FELDMAN, Alaina Claire. Artist at Work: Chantal Akerman. *Afterall* [online], 04 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.afterall.org/article/artists-at-work-chantal-akerman>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

FERREIRA, Leonardo Luiz. Perfil e entrevista com Chantal Akerman. *Críticos*, 24 mar. 2009. Disponível em: <<https://criticos.com.br/?p=1702>>. Acesso em: 16 out. 2020.

FILIPOVIC, Elena. The Global White Cube. *On Curating, Politics of Display*, n. 22, abril 2014, pp. 45-60.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios Para uma Filosofia da Fotografia. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.

FILMOTECA. 3ª Bienal Museu de Arte Moderna – 10 Anos de Filmes sobre Arte Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, set.-out, 1955, n.p. [Catálogo da mostra]

FOWLE, Kate. Who cares? Understanding the Role of a Curator Today. In: RAND, Steven; KOURIS, Heather (Eds.). *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart, 2007, pp. 26-35.

FOX, Dan; HEISER, Jorg. Venice in Peril: The 49th Venice Biennale. *Frieze Magazine*, 09 set. 2001.

FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.

FRIEDBERG, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 1ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1951. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name3fe634>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 13ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1975. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name63a314>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 24ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998. Exposição: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574%3E.%20Acesso%20em:%2017%20ago.%2020>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 25ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2002. [Guia da exposição]. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee4e974/21>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2010. [Catálogo da exposição]. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/29a-catalogo-pt>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

GARBELOTTI, Raquel. Site da artista. Disponível em: <www.raquelgarbelotti.com>. Acesso em: 01 mar. 2020.

GARBELOTTI, Raquel de Oliveira Pedro. *(In)audíveis: audiência e reflexividade para uma estética-política*. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas: Editora Papirus, 2016.

GODFREY, Mark. Anthony McCall's Line Describing a Cone. *Tatepapers*. 2012. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7350>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

- HEARTNEY, Eleanor. *Shirin Neshat: Living between Cultures*. Munique; Nova York: Prestel, c2007. Disponível em: <<http://faculty.winthrop.edu/stockk/Women%20in%20art/Neshat%20%20%20Living%20Between%20Cultures.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- HEIN, Ronaldo. Bial: espaço para artes e tendências. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1975.
- HIRSZMAN, Maria. Uma mostra desigual, com algumas boas surpresas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 abril 2002.
- HOSNI, Cássia. O audiovisual na Bial de São Paulo: reflexões sobre a 13ª edição. In: MENOTTI, Gabriel (Org.) *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EDUFES, 2018, pp. 175-186.
- HOSNI, Cássia. *Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães*. São Paulo: Alameda, 2016.
- ILES, Chrissie (Org.). *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016*. Nova York: Whitney Museum, 2016.
- ILES, Chrissie (Org.). *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964 – 1977*. Nova York: Whitney Museum, 2001. [Catálogo da exposição]
- JESUS, Eduardo de. *Timescapes: espaço e tempo na artemídia*. 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- JESUS, Eduardo de. A imagem em movimento e os espaços da arte contemporânea: outras formulações do audiovisual. *Revista FAMECOS*, v. 26, n. 3, 27 dez. 2019, pp. 1-20. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.3.31437>>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- JESUS, Eduardo de (Org.). *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- JOHNSON, Ken. Art in review. Douglas Gordon: Through a Looking Glass. *The New York Times*, New York, abril 2, 1999.
- JORDÃO, Rogério Pacheco. Dias e Riedweg: O Brasil saiu de moda – mas continuamos aqui, 3 jul. 2018, Rio de Janeiro. *Swissinfo*. Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/por/arte-em-tempos-sombrios_dias---riedweg---o-brasil-saiu-de-moda-/44171518>. Acesso em: 11 jan. 2021.
- JULIA, Carla. Douglas Gordon – A Divided Self I and A Divided Self II, 1996. *TATE Art & Artists*, fev. 2012. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gordon-a-divided-self-i-and-a-divided-self-ii-ar01179>>. Acesso em: 18 fev. 2021.
- KHOLEIF, Omar (Ed.). *Moving Image*. Londres; Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2015.
- KLEE, Paul. *Paul Klee*. Nova York: Parkstone International, 2015.
- KOTZ, Liz. Videoprojeção: O espaço entre telas. In: MACIEL, Katia (Org.) *Cinema SIM*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, pp. 48-63.

- KRAUSS, Rosalind. *Video: a estética do narcisismo*. Tradução: Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA/UFRJ, jul. 2008.
- KWON, Miwon. *One place after another: Site specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- LA BIENNALE DI VENEZIA. 48. Esposizione Internazionale D'Arte: dAPERTutto. La Biennale di Venezia: Veneza, 1999.
- LA BIENNALE DI VENEZIA. 49. Esposizione Internazionale D'Arte: Platea dell'umanità = plateau of humankind = Plateau der Menschheit = plateau de l'humanité. La Biennale di Venezia: Veneza, 2001. [Catálogo da exposição]
- LA BIENNALE DI VENEZIA. 51. Esposizione Internazionale D'Arte. Veneza: La Biennale di Venezia: Veneza, 2003. [Catálogo da exposição]
- LA BIENNALE DI VENEZIA. 52. Esposizione Internazionale D'Arte. Think with the Senses, Feel with the Mind. Veneza: La Biennale di Venezia: Veneza, 2005. [Catálogo da exposição]
- LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (Orgs.). *Cultural Antropophagy: The 24th Bienal de São Paulo*. Londres: Afterall, 2015.
- LEIGHTON, Tanya (Org.). *Art and the Moving Image: A critical reader*. Millbank, London: Tate Publishing; Central Saint Martin's College of Art and Design, 2008.
- LONDON, Barbara. *Video/Art*. Nova York, Londres: Phaidon Press, 2020.
- MACHADO, Arlindo (Org.) *Made in Brasil*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.
- MACHADO, Arlindo. Cinema e arte contemporânea. *Z Cultural*, Revista do programa avançado de cultura contemporânea, Rio de Janeiro, Ano VIII, 2015.
- MACHADO Jr., Rubens. *Marginália 70: O experimentalismo no Super-8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- MACIEL, Katia. O cinema tem que virar instrumento. In: BRAGA, Paula (Org.). *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica – Revista do Fórum Permanente*, 2006.
Disponível em:
<http://www.forumpermanente.org/revista/painel/coletanea_ho/ho_katia_maciel>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- MACIEL, Katia (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2017.
- MACDONALD, Scott. Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat, *Feminist Studies*, vol. 30, n.3, 2004, pp. 620-659.
- MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo: Intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MANTOAN, Diego. *The Road to Parnassus: Artist Strategies in Contemporary Art: Rise and Success of Glasgow Artist Douglas Gordon and of the wider YBA generation*. Wilmington; Malaga: Vernon Press, 2015.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman*. Tradução: Roberta Veiga, Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MELENDI, Maria Angélica. Legal no ilegal: as Cosmococas, a Subterrânea e os jardins do Museu. *ARS*, São Paulo, v. 15, n. 30, ago. 2017, pp. 149-160.

MELLO, Christine. Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0174-1.pdf>>. Acesso 20: mar. 2021.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

MELLO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENEZES, Caroline. Clear Sailing 29th São Paulo Biennial. *Studio International Online*, 06-12-2010.

MENOTTI, Gabriel. Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. *ARS*, São Paulo, 11(22), 2013, pp. 53-69.

MOLINA, Camila. Chega hoje ao fim a “Bienal do Vazio”. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 2008, n.p.

MONTEIRO, Lucia Ramos. Uma avalanche de minutos. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, São Paulo, mar. 2017.

MORAIS, Frederico. (Áudio-visuais). In: PECCININI, Daisy (Coord.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, pp. 61-63.

MORAN, Patrícia. Cinema dos cinemas: permanência e mudança nos/dos circuitos. In: MENOTTI, Gabriel (Org.) *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EDUFES, 2018, pp. 101-111.

MULAZZANI, Marco. *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*. Milão: Mondadori Electa Spa, 2017.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. 2003. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

NASH, Mark. Art and cinema: some critical reflections. In: *Documenta 11*. Kassel: Hatje Cantz Publishers, 2002. [Catálogo da exposição]

NASH, Mark. Questions of Practice. In: MARINCOLA, Paula. *What Makes a Great Exhibition?*. Londres: Reaktion Book, 2007, pp. 142-153.

NIEMOJEWSKI, Rafal. *Biennials: The Exhibitions We Love to Hate*. Londres: Lund Humphries, 2021.

NITSCHKE-KRUPP, Andrea. TV Garden. In: *Nam June Paik*. London: Tate Publishing, 2019, pp. 98-99.

NOBRE, Ligia. Taggers get into “living contact” with vacant São Paulo Bienal. *ArtReview.com*, 4 nov. 2008. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/nobre_ligia_taggers_bienal.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. *Histórias das exposições. Casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2016, pp. 39-52.

O'NEILL, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2012.

ORLANDINI, Maria Paola. Cantiere Biennale. DVD Trato da n.2. Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC.

PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: Maciel, Katia (Org.). *Cinema Sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, pp. 26-35.

PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente da arte – instalações de Harun Farocki. In: MOURÃO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (Orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 162-187.

PARFAIT, Françoise. *Video: un art contemporain*. Éditions du Regard, 2001.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poiésis*, v. 9, n. 12, 2008, pp. 51-63.

PAULA, Arethusa Almeida de. *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PECCININI, Daisy (Coord.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

PECCININI, Daisy (Coord.). Entrevista/depoimento de Walter Zanini à Daisy Peccinini. In: *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, pp. 123-125.

PEREIRA, Onésimo Alves. *As estações da memória*. Livro de artista integrante da instalação de Raquel Garbelotti, n.p.

POLÊMICA marca o Videobrasil. Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 set. 1987.

RADNER, Hilary; FOX, Alistair. Raymond Bellour: *Cinema and the Moving Image*. With Selections from an Interview with Raymond Bellour. Edinburg: Edinburgh University Press, Year, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim*. Galaxia, São Paulo, n. 32, ago. 2016, pp. 38-51.

REBOUÇAS, Julia. A relação cinema e artes visuais ou a retomada de um programa de liberdade. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (Orgs.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, pp. 315-325.

ROCHA, Flavio Rogerio. Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983). 2015. Dissertação. (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, São Carlos, 2015.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003. [Catálogo da exposição]

ROLNIK, Suely. Furor de Arquivo. *Arte & Ensaios*, n. 19, 2009. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Suely_Rolnik.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2020

ROYOUX, Jean-Christophe. Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée/Cinema as Exhibition, Duration as Space. *Artpress*, Paris, n. 262, nov., 2000, pp. 36-41.

RUMI, Jalal. Ud-Din. *Poemas Místicos*: Divan de Shams de Tabriz. Seleção, introdução e tradução José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar Editorial, 1996.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SABA, Cosetta (Org.). *Arte in videotape: art/tapes/22*, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione. Milão: Silvana Editoriale, 2007.

SAID, Edward W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

SARAMAGO, José. Palavras para uma cidade. Outros Cadernos de Saramago, 17 set. 2008. Disponível em: <<https://caderno.josesaramago.org/1253.html>>. Acesso em: 19 out. 2019.

SIEBENHAAR, Klaus. *Documenta: A Brief History of an Exhibition and its Contexts*. Berlin; Kassel: B&S Siebenhaar Verlag, 2017.

SCOVINO, Felipe. Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. *Arte e Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 26, n. 39, jan./jul. 2020.

SCOVINO, Felipe (Org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SCHROEDER, Carolina Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. 2011. Dissertação (Mestrado Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SITNEY, Sky. The Search for the Invisible Cinema. *Grey Room*, n. 19, 2005, pp. 102-113.

SMITH, Sarah. *A complicitous critique: parodic transformations of cinema in moving image art*. 2007. Tese (Doutorado em Theatre Film and TV Studies). School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow, Glasgow, 2007.

SMITHSON, Robert. A Cinematic Utopia. *Artforum*, Nova York, v. 26, set. 1971, pp. 53-55.

SONTAG, Susan. *One Culture and the New Sensibility*. 1965. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/189866321/Susan-Sontag-One-culture-and-the-new-sensibility-1965-and-Afterword-1996>>. Acesso em: 10 set. 2020.

SPRICIGO, Vinicius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

SPRICIGO, Vinicius. Rumo a uma arqueologia das exposições. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. *Histórias das exposições. Casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2016, pp. 53-68.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. *Oni a la Biennale de São Paulo: Vilém Flusser's Anti-Boycott*. Disponível em: <https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/spricigo.pdf>. Acesso em 10 mar. 2019.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. São Paulo: Editora FTD Educação, 1971.

STORR, Robert (Org.). *Where Art Worlds Meet, Multiple Modernities and the Global Salon*. Veneza: Biennale di Venezia, 2005.

SUTTON, Gloria. *The Experience Machine: Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*. Londres, Massachusetts: The MIT Press, 2015.

TONETTI, Ana Carolina. *Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões*. 2013. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

UROSZKIE, Andrew. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2014.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg: Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2010.

VENICE Revisited. *Artforum*, vol. 46, n. 5, jan. 2008. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200801/letters-78937>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

VETTESE, Angela. Critical Writing and Reading Publics: Who Evaluates Art, for Whom, and to What Purpose?. In: STORR, Robert. *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global*

Salon. Biennale di Venezia – ASAC. 52. Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: Marsilio, 2007, pp. 144-149.

VETTESE, Angela. The Use of Archives in the 55th International Art Exhibition. In: *Archiivi e mostre*. Atti del 2º Convegno internazionale archivi e mostre – 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Veneza: Biennale di Venezia – ASAC, 2014, pp. 92-97.

VILLELA, Anna Helena de Assis Meirelles. *Expografia na 27ª Bienal de São Paulo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

VIOLA, Bill. Artist to artist: Peter Campus – Image and self – Image and self, *Art in America*, fev. 2010. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/peter-campusimage-and-self-62832/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Editora Autêntica, 2015.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co., 1970.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2005.

ZACCAGNINI, Carla. Boa Vista. Livro de artista integrante da instalação. s/p, 2002.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ZANINI, Walter. Vídeo-Arte: Uma poética aberta. In: PECCININI, Daisy (Coord.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, pp. 87-92.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DESIGNING Video Installations with Douglas Gordon, 15 jan. 2013. VICE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3mm-LNkmXU&ab_channel=VICE>. Acesso em: 9 jan. 2021.

FARHANG Foundation. *Interview with Shirin Neshat – Meet the Artist*, 17 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FYX_EiFWW8&ab_channel=FarhangFoundation>. Acesso em: 20 mar. 2020

GALERIA Jaqueline Martins. *Leticia Parente – Marca Registrada (1975)*. Disponível em: <<https://vimeo.com/106529888>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

KLEINE, Mark. *Soliloquy 1999 by Shirin Neshat*. 27 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0gnjgntYBts&ab_channel=MarkKleine>. Acesso em: 10 mar. 2021.

LOOP Barcelona. Editioning the Moving Image: Old Problems and New Possibilities – by Erika Balsom, 18 set. 2015. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=g0VyIwlIVpY&t=1367s>>. Acesso em: 10 out. 2020.

MAUWAL – Encontros Traduzidos. Videobrasil. Disponível em:

<<https://vimeo.com/410972217>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

NICK Serota in conversation with Steve McQueen, Canal Artcornwallvideo, 20 jul. 2018.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5tkW_WFrnSQ>. Acesso em: 3 mar. 2020.

QAGOMA. APT5 / ‘White Box, Black Box: Film in the Art Museum’ panel discussion, 21 de set. de 2018. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=zkt42YUsNrY&list=WL&index=8&t=2336s>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

TED Talks. Art in exile, 2010. Disponível em:

<https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=en>. Acesso em: 20 fev. 2020.

VB na TV: 30 anos. Canal Videobrasil. 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/81202383>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

VB na TV: 30 anos. PGM2 Canal Videobrasil. 2014. Disponível em:

<<https://vimeo.com/80087344>>. Acesso em: 4 mai. 2021.

VIDEOBRASIL. Canal Videobrasil, 2014, 30 Anos – Anna Maria Maiolino. Disponível em:

<<https://vimeo.com/87182344>>. Acesso em: 20 mar. 2021.