

TODO O PASSADO

O Instituto Arte na Escola, que tem como missão incentivar e qualificar o ensino da arte, participa da série Todo o Passado Dentro do Presente através da elaboração dos materiais de apoio que acompanham os vídeos. Propostos por Anamelia Bueno Buoro estes materiais de apoio contribuem para a formação do professor e somam esforços no processo de qualificação do ensino da arte ao preencherem uma importante lacuna, disponibilizando materiais de qualidade sobre a última metade do século XX e conectando os conteúdos de arte à sala de aula.

DENTRO DO PRESENTE

Além de produzir e distribuir materiais pedagógicos para professores de arte, o Instituto Arte na Escola incentiva a disseminação de conceitos e práticas educacionais em arte. Neste sentido convidamos o professor para que registre a sua experiência com este material e a compartilhe com seus colegas no site www.artenaescola.org.br para, assim, gerar capacidade pedagógica em artes no país.

Bom proveito!

Evelyn Berg Ioschpe
Instituto Arte na Escola

Múltiplas linguagens da Arte Contemporânea – Vídeo

Este capítulo não propõe atividades. É um texto histórico e explicativo a respeito do vídeo.

Redação de José Augusto Ribeiro a partir de texto original de Cacilda Teixeira da Costa.

A origem do vídeo está no interesse de artistas como o alemão Wolf Vostell e o coreano Nam June Paik pela televisão enquanto recurso de produção artística. O largo alcance geográfico do meio, as possibilidades de manipulação na edição de imagens gravadas, a variedade de sentidos criados pela combinação do áudio e do visual, tudo compõe um receituário sugestivo para a incorporação do televisor na expressão estética em plena virada dos anos 1950 para os 1960.

À época, a arte pop (britânica e norte-americana) e o novo realismo (francês) deslocavam o foco das preocupações com a forma pura e abstrata para questões relativas à reprodução e à circulação massivas de ícones do universo do entretenimento e da propaganda. Da mesma maneira, a noção de personalidade fundada na unidade e na identidade dava lugar ao caráter fragmentário do desejo, da libido e do inconsciente. A prática efetivava-se, por sua vez, na diversificação ou no hibridismo de meios, suportes e linguagens.

A luminosidade da TV compõe pela primeira vez um trabalho de arte em 1958, na instalação *Chambre noire* (câmara escura), de Vostell. Cinco anos mais tarde, Paik apresenta, na individual *Exposition of Music – Electronic Television* (exposição de música – televisão eletrônica), 13 monitores com interferências magnéticas na transmissão e na recepção de

ondas, distorcendo formas e propondo relação mais crítica do espectador com o aparelho.

O uso do vídeo cresce à medida que chega ao mercado, e às mãos dos artistas, os equipamentos portáteis VTR (Vídeo Tape Recorder), compostos de câmera eletrônica, magnetoscópio e monitor. Quem inicia as investigações sobre a nova mídia nas artes plásticas trabalhava, antes, com a música, a performance, a dança, o teatro e a escultura (Peter Campus, Vito Acconci, Bruce Nauman, Richard Serra, Bill Viola e outros). As experiências que levam a cabo abordam o filme como o registro em tempo real de uma ação, um modo de alterar o fluxo das imagens captadas, explorar narrativas pessoais, confrontar corpo, câmera e espectador. Enfim, partem de uma compreensão da arte como processo de atividade, em detrimento do objeto consagrado.

No Brasil, é também uma geração de artistas envolvida com a formulação de novos conceitos para a arte que introduz a imagem eletrônica na visualidade plástica. O primeiro brasileiro a realizar um vídeo o faz fora do país. Trata-se de Antonio Dias, que produz um super-8 para a série “A ilustração da arte” em Florença, na Itália, em 1971. O trabalho faz uma crítica das filmagens em tempo real por artistas e transfere a narrativa para a música. A idéia encaixa-se no mote inicial da série: “toda ampliação ou redução é questão de acomodação”. Nunca mostrada em território brasileiro, a obra deteriorou-se com o tempo, num destino que é a síntese da história da videoarte no Brasil, instaurada sob o signo de perdas e danos.

O teipe brasileiro mais antigo e ainda acessível de que se tem notícia é *M 3x3*, uma coreografia para

vídeo concebida pela bailarina Analívia Cordeiro, gravada com recursos da TV Cultura, de São Paulo, em 1973. A parceria com a emissora constitui exceção no país, onde, em geral, os artistas eram obrigados a transpor dificuldades imensas para obter o equipamento necessário para filmar, sem muitas vezes contar com apoio técnico profissional.

“Hoje, pensando em perspectiva, creio que no Brasil, mais do que provincianismo, havia um grande medo de abrir as televisões aos artistas em um momento em que os canais de comunicação estavam tão vigiados e qualquer crítica resultava em situações, às vezes, muito dramáticas”, afirma a historiadora da arte Cacilda Teixeira da Costa, em referência ao período em que vigorou o regime militar, de 1964 a 1985. O trabalho de Analívia, feito para um festival de dança em Edimburgo, na Escócia, estabelecia um “bailado” para a câmera que registrava os movimentos dos bailarinos. O formato é exemplar da “contaminação” do vídeo em sua primeira fase com outros meios de expressão.

Ainda em 1973, o cientista da comunicação Vilém Flusser, então professor na Fundação Armando Álvares Penteado, planeja o setor de comunicações da 12ª Bienal de São Paulo, em 1973, convidando artistas europeus como Gerald Minkoff, Jean Otth e Fred Forest a participar da iniciativa. “Entre os que utilizavam o vídeo, apenas Otth pôde fazer uma apresentação, enquanto Minkoff mostrava seus vídeos em reuniões privadas. Também nesta Bienal houve dificuldades para ver vídeos de artistas norte-americanos selecionados por Regina Cornwell”, relata o historiador Walter Zanini.

A primeira exibição de um videoteipe em museu brasileiro deriva deste episódio. A sessão ocorre, no mesmo ano, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), com o Passeio sociológico pelo Brooklin, de Forest. A caminhada em questão contou com a participação

de várias pessoas, sobretudo estudantes, e foi registrada utilizando, mais uma vez, os préstimos da TV Cultura.

Em 1974, o MAC-USP recebe um convite para coordenar a representação brasileira da exposição Vídeo Art, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, em Filadélfia, EUA. Os artistas paulistas convidados a integrar a mostra (Regina Silveira, Julio Plaza, Donato Ferrari e Gabriel Borba) escreveram os projetos, mas não conseguiram equipamento para viabilizá-los. Outro grupo, formado no Rio de Janeiro por Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale, envia para a exposição trabalhos produzidos com a ajuda do cineasta e diplomata Jom Azulay, um dos poucos proprietários no país de um gravador portátil de meia polegada.

Antonio Dias completa o time brasileiro de Vídeo Art com obras realizadas em Florença e em Nova York. A mostra, aberta em 1975, pretendia-se um apanhado da produção com meios eletrônicos, sob curadoria de Suzanne Delehanty. O conjunto reuniu vídeos de Vito Acconci, John Baldessari, Peter Campus, Rebecca Horn, Allan Kaprow, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Nam June Paik, Richard Serra, Bill Viola e Andy Warhol, entre outros. Os EUA trouxeram boa parte deste elenco para a Vídeo Art USA da 13ª Bienal de São Paulo, também em 1975.

A oitava e última edição da mostra Jovem Arte Contemporânea (JAC) do MAC-USP abrigou os trabalhos feitos no Rio em 1974, antes de eles viajarem ao exterior. Além de Declaração em retrato, de Bella Geiger, Documentação da ação em condição limite, de Sônia Andrade, Versus, de Ivens Machado, e Você é tempo, de Cocchiarale, esteve presente na exposição Exercícios sobre mim mesmo, de Ângelo de Aquino. Em 1975, mais três artistas desta turma de cariocas adotariam o vídeo como meio: Letícia Parente, Miriam Danowski e Paulo Herkenhoff.

De importância fundamental para o desenvolvimento e estímulo da videoarte entre os pioneiros da linguagem no Brasil, o MAC-USP implanta, em 1976, um efêmero setor de vídeo (extinto dois anos depois) com equipamento que permitiria aos jovens Carmela Gross, Marcello Nitsche, Arthur Matuck, Regina Silveira, Julio Plaza e outros efetivarem as idéias esboçadas no papel. Em 1977, o museu inaugura o Espaço B, uma sala dedicada especialmente a apresentações de vídeo.

Naquele ano, o MAC abre as mostras “7 artistas do vídeo” (com trabalhos de Geiger, Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Danowski, Herkenhoff e Sônia Andrade), “Vídeo no MAC” (com os últimos videoteipes de José Roberto Aguilar e Gabriel Borba), a individual “8 vídeos de Sônia Andrade”, Vídeo Post” (resultado de um projeto de arte postal do artista colombiano Jonier Marin que realizou vídeos cujas instruções foram mandadas por artistas do exterior) e, por fim, “Videomac” (composta por obras de Carmela Gross, Borba, Machado, Aguilar, Plaza, Parente, Silveira, Andrade e Nitsche).

Em paralelo às criações de videoarte, transcorria no Brasil, nas décadas de 70 e de 80, o que se convencionou chamar de “cinema de artista”, com características próprias que o diferenciam do cinema dito comercial. Entre elas, está a ênfase no caráter perceptivo da imagem, à procura de novos critérios de ordenação e orientação, em oposição ao tempo narrativo. A noção de “quasi-cinema” delineada por Hélio Oiticica em 1973 se tornaria a pedra angular desta produção.

As “bloco-experiências” Cosmococa – programa in progress, série de instalações compostas de projetores de slides e trilha sonora em ambientes com mobília ou objetos, resultam da inquietude do artista carioca em relação à submissão do espectador, “a unilateralidade do cinema-espetáculo”, frente aos fios narrativos projetados nas grandes telas. A

solução foi criar uma contra-narração baseada na seqüência de fotografias de capas de jornal, livros e discos, redesenhadas com linhas de cocaina (as “mancoquilagens”), e projetadas em slides nas paredes de ambientes com música e objetos que podem variar de bexigas e redes de balanço a colchonetes e formas geométricas de espuma.

Outro importante expoente do “cinema de artista”, o pernambucano Paulo Bruscky, situava-se fora do eixo Rio-São Paulo, de onde brotaram todos os títulos da primeira geração a operar com a videoarte. No Recife, Bruscky projetou vídeos e Super-8 a fim de analisar as diferenças entre as linguagens do vídeo e do cinema. Em 1979, realiza, por exemplo, Registros, feito com equipamento de eletroencefalograma, portanto a partir de imagens estáticas, à medida que ele manifesta diferentes estados psíquicos. Em 1980, o artista cria os primeiros xerofilmes, filmes produzidos com base em seqüências de fotocópias de diversos materiais, em que parte da ação decorria dos movimentos de câmera, a fim de desmistificar o registro neutro e objetivo do instrumento.

Quem retoma o projeto estético dos pioneiros, de crítica à televisão e radicalidade na organização plástica e acústica, é Rafael França, nos anos 80. O artista gaúcho é autor de uma das mais prolíficas videografias do país, a despeito da morte precoce, aos 34 anos. A propósito, a inexorabilidade do fim é tema recorrente em sua obra. Servem como exemplos os personagens de Getting Out, que simula o próprio suicídio, o de O profundo silêncio das coisas mortas, que planeja o assassinato do amante infiel, e os de Sem medo da vertigem, que discutem as formas de enfrentar a morte. Todos os filmes acima foram produzidos em Chicago, para onde França foi estudar e depois, lecionar.

Uma nova trajetória para o vídeo brasileiro desenha-se com uma geração que desponta no começo dos

anos 80, recém-saída das universidades e disposta a explorar as possibilidades da televisão dentro da estrutura das emissoras, e não mais em galerias e museus de arte. O pessoal do “vídeo independente”, em contraposição aos videoartistas antecessores, assenta-se nos terrenos do documentário e das temáticas sociais. Simultaneamente, surgem os primeiros festivais de vídeo, entre eles o mais longo, o Videobrasil, ativo há 20 anos.

No centro da cena, estão duas produtoras independentes de mídia eletrônica responsáveis por programas ou quadros na televisão comercial que mudaram a forma de o telespectador encarar o meio. De um lado, a TVDO (leia-se TV Tudo) dos videomakers Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira, equipe do musical “Mocidade Independente”, da TV Bandeirantes; e, de outro, a Olhar Eletrônico de Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas, coordenadores de um célebre quadro no programa “Comando da Madrugada”, na TV Gazeta que popularizou o repórter-personagem Ernesto Varela.

Outro pólo de aglutinação de videastas em São Paulo foi a produtora Cockpit, capitaneada por Roberto Sandoval, também no começo dos anos 80. O videoartista notabilizou-se como o primeiro a editar filmes com imagens inteiramente abstratas e pela técnica refinada de montagem acelerada, com planos breves e ritmo sincopado. Tragicamente, boa parte de sua produção inicial foi destruída em uma enchente que inundou a Cockpit, onde estavam depositadas as fitas.

Ainda no ambiente da capital paulista dos anos 80, surge Otávio Donasci, o Dr. Frankenstein das videocriaturas, personagens híbridos de homem e máquina, com corpos cobertos por panos pretos que sustentavam, no lugar das cabeças, monitores de televisão. Ligada a um gravador de vídeo por cabos ou transmissão sem fio, a tela mostrava um rosto

recitando monólogos ou dialogando ao vivo com o público ou com outras videocriaturas. Quando um personagem morria, o seu rosto saía pouco a pouco de foco, até apagar-se por completo.

No começo da década de 90, torna-se pública mais uma face da videografia brasileira, madura e plural. Não se trata de uma reviravolta de estilo, forma ou conteúdo, mas, sim, de consolidação das conquistas anteriores, uma síntese da história contada até aqui. Os elos entre os representantes desta safra são as investigações sobre temáticas de interesse universal, o vínculo mais direto com a produção do exterior e a fixação em torno das formas expressivas do vídeo como linguagem autônoma. O nome mais conhecido é Eder Santos, videasta mineiro cuja obra, não raro, constituiu-se de ruídos, interferências e distúrbios técnicos chegando às raias da possibilidade de visualização.

Em algumas videoinstalações, Santos subverte o suporte, a tela de projeção, preferindo lançar suas imagens diretamente sobre paredes rugosas, descascadas ou na areia, caso de *Desert in my mind*. Noutra via, o trabalho de Sandra Kogut desmancha a homogeneidade discursiva sobrepondo vozes e imagens simultâneas, com a máxima quantidade de informação num mínimo de espaço-tempo, em proveito de recursos computadorizados de pós-produção. Na videocabine de *Parabolic people*, por exemplo, a edição abre “janelas” dentro do quadro para invocar imagens, idiomas e textos múltiplos, sem unidade ou sistemática, que dêem conta dos antagonismos entre um percussionista de Dacar, um acordeonista em Moscou e um passista de escola de samba carioca. Na cabine, o espectador pode ainda interagir com uma câmera de vídeo.

Desde meados da década de 80, Arthur Omar divide-se entre os territórios da fotografia, do cinema e do vídeo, com o objetivo de potencializar os sentidos da imagem. Na videoinstalação *Nervo de Prata* (1987), o espectador é atirado no interior de um tú-

nel sem começo nem fim, onde acontecem situações estranhas e desconcertantes, envolvendo gêmeas siamesas unidas pelos cabelos, cobras, sapos e dentistas em surto. Em *Férias do Investigador* (1994), instalações e esculturas do artista Milton Machado, são interpretadas pela câmera e pela montagem de Omar; mas a interpretação, ao mesmo tempo em que amplifica a estranha lógica do artista analisado, dialoga com ela, resiste a ela e às vezes até parece que se opõe a ela, como num jogo dialógico.

A proliferação do vídeo nos últimos anos trouxe a imagem e o som eletrônicos também para raves (as festas clubbers ao ar livre) ou para dentro das casas noturnas, com os VJs. Nesses ambientes, as imagens são editadas em tempo real, apropriadas ou não, feitas ou não no calor da hora, e que servem de estímulo retiniano para a música hipnótica dos DJs. As cenas ou planos são extraídos, em geral, de um banco de dados, mixados em sincronia com as batidas programadas. O videoartista Luiz Duva, por exemplo, denomina as videoperformances de *Live Images*, ou imagens vivas, permitindo ao público interagir sensorialmente com as luzes que estouram diante dos olhos. A iconografia pulsante que saiu lá atrás, de Nam June Paik, revela, hoje, muito da sensibilidade contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

Livros

FOREST, Fred (Org.). *Art sociologique*: video. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. Pesquisa Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Catálogos

ANGELO de Aquino. Rio de Janeiro: Maison de France, 1975.

I ENCONTRO INTERNACIONAL DE VIDEO-ARTE SÃO PAULO. Texto Walter Zanini. São Paulo: Museu de Imagem e do Som, 1978.

ESPAÇO vídeo MAC Panasonic. Textos Walter Zanini, Rafael França, Tadeu Jungle e Rejane Cintrão. São Paulo: MAC/USP, 1988.

A FORMA e a imagem técnicas na arte do Rio de Janeiro, 1959/1970. Texto Fernando Cocchiarale. São Paulo: Paço das Artes, 2002.

FOURTH INTERNATIONAL OPEN ENCOUNTER ON VIDEO. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1975.

VI INTERNATIONAL OPEN ENCOUNTER ON VIDEO. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1976.

LATIN AMERICAN FILM AND VIDEOTAPE IN BUFFALO, NEW YORK. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1974.

MOSTRA DE ARTE EXPERIMENTAL DE FILMES SUPER8, AUDIO-VISUAL E VIDEO-TAPE. Rio de Janeiro: Maison de France, 1975.

NORMA Bahia, Rita Moreira. Texto Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: MAC/USP, 1977.

OITAVA EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA. Texto Walter Zanini. São Paulo: MAC/USP, 1974.

8 VÍDEOS de Sônia Andrade. Texto Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: MAC/USP, 1977.

PECCINNINI, Daisy Valle Machado (Coord.). *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

7 ARTISTAS do vídeo. Texto Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: MAC/USP, 1977.

VIDEO ART. Texto Suzanne Delehanty. Filadélfia: Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, 1975..

VIDEOMAC. Texto Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: MAC/USP, 1977.

VIDEOPOST. Texto Jonier Marin. São Paulo: MAC/USP, 1977.

VIDEOS. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1975.

Este material de apoio
refere-se à série

TODO O PASSADO DENTRO DO PRESENTE

Desenvolvimento do material de apoio

Coordenação geral Instituto Arte na Escola

Autoria Anamelia Bueno Buoro

Programação visual Ronald Chira

Redação do texto Vídeio José Augusto
Ribeiro

Realização dos vídeos

Escritos por Cacilda Teixeira da Costa
e Sérgio Zeigler

Roteiros e direção Sérgio Zeigler

Produção executiva Joana Mendes
da Rocha

Direção de fotografia Jay Yamashita

Finalização Luiz Duva

Música Irajá Menezes

Produção musical Newton Carneiro

Roteiros de edição Vitor Angelo

Iconografia Cacilda Teixeira
da Costa

Elenco Graziella Moretto
e Edson Montenegro

Realização



Co-Produção



Material de Apoio



Patrocínio

