

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Natalia Schul Pacheco

ENTRE NÓS HÁ UMA CÂMERA



Porto Alegre, dezembro de 2019.

Natalia Schul Pacheco

ENTRE NÓS HÁ UMA CÂMERA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito obrigatório para obtenção de título de Bacharel em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Alessandra Lucia Bochio.

Porto Alegre, dezembro de 2019.

CIP - Catalogação na Publicação

Pacheco, Natalia Schul
Entre nós há uma câmera / Natalia Schul Pacheco. --
2019.
60 f.
Orientadora: Alessandra Lucia Bochio.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. video. 2. videoperformance. 3. corpo-imagem. I.
Bochio, Alessandra Lucia, orient. II. Título.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Alessandra Lucia Bochio (orientadora)

Prof.^a Dr.^a Camila Monteiro Schenkel

Prof. Dr. João Carlos Machado

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso versa sobre minha produção em videoperformance, desenvolvendo questões a partir de minha própria prática artística e de minhas experimentações com a linguagem do vídeo e da pesquisa em arte. Introduzo a discussão a partir da prática em videoperformance, situando o campo teórico em que a pesquisa se desenvolveu, com base nos estudos de Christine Mello e Regilene Sarzi-Ribeiro. Trato ainda da teoria de autoria em rede, da autora Cecília Almeida Salles, para explicar como entendo o processo de criação no meu trabalho, de algumas artistas de referência, como Sonia Andrade e Joan Jonas e questões ligadas à pós-produção e à linguagem videográfica, com base nos textos de Philippe Dubois e Arlindo Machado. O foco desta pesquisa está nas performances feitas intencionalmente para a câmera e que, assim, chegam mediadas ao observador.

Palavras-chave: videoperformance, vídeo, corpo-imagem.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Vídeo <i>Descaber</i> (2016), na exposição <i>Descaber</i> , Sala da Fonte, 2019	09
Fig. 2. Vídeo <i>Em pedaços</i> (2016), na mostra <i>Visor</i> , Pinacoteca da Feevale, 2017	13
Fig. 3. Vista da exposição <i>Instrua-me</i> , Kavlin Centro Cultural, 2018	17
Fig. 4. Vista da exposição <i>No desenrolar</i> , galeria Ecarta, 2017	19
Fig. 5. Natalia Schul, <i>Lição 1: Francesca Woodman</i> , still de vídeo, 01'49", P&B, s/áudio, 2016	20
Fig. 6. Francesca Woodman, sem título, fotografia, 1976	21
Fig. 7. Natalia Schul, <i>Lição 2: Hans Bellmer</i> , still de vídeo, 02'58", P&B, s/áudio, 2016	23
Fig. 8. Hans Bellmer, sem título (<i>Unica Bound</i>), fotografia, 1958	23
Fig. 9. Sonia Andrade, sem título, still de vídeo, 2'27", P&B, 1974-1977	25
Fig. 10. Anna Maria Maiolino, <i>De: Para</i> , fotografia, 1974	27
Fig. 11. Annegret Soltau, <i>Permanente Demonstration</i> , fotografia, 1976	28
Fig. 12. Natalia Schul, <i>Still – Fio de nylon</i> , sequência de still de vídeo, 33x60cm, 2016	30
Fig. 13. Natalia Schul, <i>Experimentação 1: descaber</i> , still de vídeo, 03'08", P&B, s/áudio, 2016	31

Fig. 14. Natalia Schul, <i>Experimentação 2: em pedaços</i> , still de vídeo, 2'48", P&B, s/áudio, 2016	32
Fig. 15. <i>Experimentação 2: em pedaços</i> , still de vídeo, 2016	33
Fig. 16. Vista de projeção do vídeo <i>Em pedaços</i> (2016) no Lugar, 2018	34
Fig. 17. Joan Jonas, <i>Mirror Piece I</i> , fotografia, 1969	35
Fig. 18. Joan Jonas, <i>Mirror Check</i> , fotografia, 1970	36
Fig. 19. Joan Jonas, <i>Mirror Check</i> , performance no 11 Rooms no Manchester International Festival, 2011	37
Fig. 20. Iole de Freitas, <i>Glass Pieces / Life Slices</i> , fotograma, 1973	38
Fig. 21. Natalia Schul, <i>Sem título</i> , da série <i>No desenrolar</i> , díptico fotográfico, 30x90cm, 2017	39
Fig. 22. Natalia Schul, detalhe de <i>O ato de olhar</i> , fotografia, 30x45cm, 2017	40
Fig. 23. Still de <i>Dentro da imagem</i> , 2017	43
Fig. 24. Natalia Schul, <i>Desenhando no espaço</i> , still de vídeo, 4'35", cor, s/áudio, 2017	43
Fig. 25. Natalia Schul, <i>Dentro da imagem</i> , still de vídeo, 2'22", cor, s/áudio, 2017	45
Fig. 26. Natalia Schul, <i>Imagem-cenário</i> , still de vídeo, 2'04", cor, c/áudio, 2017	48

Fig. 27. <i>Imagem-cenário</i> , still de vídeo, 2017	49
Fig. 28. Natalia Schul, <i>Queda somática 09</i> , still de vídeo, 05” em looping, cor, s/áudio, 2019	51
Fig. 29. Natalia Schul, <i>Cair em si</i> , still de vídeo, 02” em looping, cor, c/áudio, 2019	52
Fig. 30. <i>Desenhando no espaço</i> , still de vídeo, 2017	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
Campo problemático da pesquisa	09
Autoria em rede	13
CAPÍTULO I: Vídeo-ações	18
2.1 As lições	20
2.2 Amarrações: as videoperformances pioneiras	24
2.3 As experimentações	30
2.4 Espelhamentos: Joan Jonas e Iole de Freitas	34
CAPÍTULO II: Pensando a linguagem videográfica: a mixagem de imagens ...	41
3.1 Desenhando no espaço	43
3.2 Dentro da imagem	45
3.3 Imagem-cenário	47
3.4 Linguagem videográfica?	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	57

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda a minha produção em videoperformance. Em 2016, no final da minha graduação em Licenciatura em Artes Visuais, comecei a realizar minhas primeiras experiências com o vídeo. Eu trabalhava, desde então, com a fotografia encenada e percebi que a ação que eu fazia para a câmera me interessava mais do que a imagem posada, de modo que a performance começou a atravessar a pesquisa. O caminho da fotoperformance para a videoperformance se deu de forma natural.

O processo de trabalho era parecido, eu tinha uma ação que pretendia fazer, normalmente descrita em forma de texto, preparava os objetos, local, câmera e ao invés de fotografar, captava em vídeo. Desta mudança surgiram questões relacionadas a videoarte que não explorei naquele momento. Em 2017, reingressei no Bacharelado em Artes Visuais e segui trabalhando, agora neste momento de conclusão do curso, irei tratar do processo de criação de duas séries de videoperformances e as questões teóricas que dela surgiram.

O texto está dividido em duas etapas. No primeiro capítulo, abordo a primeira série de vídeos, intitulada *Vídeo-ações (2016)*, com as questões que surgem desta. Relaciono, também, neste capítulo, algumas das minhas referências artísticas, com o objetivo de pensar uma rede, como trabalhos de Sonia Andrade com fios e o de Joan Jonas com espelhos. No segundo capítulo, apresento outra série de vídeos (2017), criados com os conceitos de mixagem de imagens de Philippe Dubois e um pensamento sobre a linguagem videográfica, a partir do mesmo e de Arlindo Machado.



Fig. 1. Vídeo *Descaber* (2016), na exposição de mesmo nome, Sala da Fonte, 2019.

O CAMPO PROBLEMÁTICO DA PESQUISA

O vídeo tem a característica particular de apresentar uma identidade dúbia, mutável ou mesmo de não ter identidade. A começar pela própria etimologia da palavra, video sem acento é um verbo (do latim *videre*, “eu vejo”) e que verbo! Mesmo em toda sua ambiguidade, o vídeo como “ver” é nada menos do que a ação que está no centro de toda forma de representação visual, o verbo das artes visuais. Philippe Dubois (2004) escreve que video é o ato mesmo do olhar.

Ato de olhar se exercendo por um sujeito em ação, “‘eu vejo’ é algo que se faz ‘ao vivo’, não é o ‘eu vi’ da foto (passadista), nem o ‘eu creio ver’ do cinema (ilusionista) e tampouco o ‘eu poderia ver’ da imagem virtual (utopista)” (DUBOIS, 2004, p. 72). Dubois coloca o vídeo na potência de uma imagem-ato. O vídeo ainda aparece como complemento nas palavras como em “câmera de vídeo” ou “videoinstalação” e “videoperformance”, como um sufixo ou prefixo, um termo anexo.

Para além da etimologia da palavra, em um plano histórico e econômico, o vídeo surge como um parêntese entre o cinema, anterior a ele e as imagens infográficas, posteriores a ele. Em um plano teórico, o vídeo pertence à imagem eletrônica, embora tenha nascido analógico. E no plano estético, ele corre entre a ficção e o real, filme e televisão, arte e comunicação. Com uma identidade e lugar confusos, se desenvolve no vídeo uma escrita própria (não exclusiva), porém intermediária ou intermediática, um *entre* imagens.

Nesta bifurcação, o vídeo ocupa uma posição difícil, instável, ambígua: ele é a um só tempo objeto e processo, imagem-obra e meio de transmissão, nobre e ignóbil, privado e público. Ao mesmo tempo pintura e televisão. Tudo isso sem jamais ser nem um nem o outro. Tal é a sua natureza paradoxal, fundamentalmente hesitante e bifronte. Convém aceitá-la como um fato e considerar esta ambivalência de princípio não como fraqueza ou deficiência, mas como a força mesma do vídeo. A força proveniente do fraco. (DUBOIS, 2004, p. 74).

No pensamento de Dubois o vídeo já aparece como um intermédio, o que só se acentua quando colocado em contaminação com outra linguagem como a performance. E o que dizer sobre seus problemas de identidade quando falamos em videoperformance? O vídeo está como obra ou como processo? É um registro ou um final em si mesmo? A performance perderia também sua identidade no momento em que a ação não tem público ao vivo, uma de suas características mais reconhecidas?

O termo contaminação é usado pela pesquisadora Christine Mello, em *Extremidades do vídeo* (2008), como uma ação estética descentralizada, na qual o vídeo se potencializa no contato com outra linguagem. A contaminação ocorre de um modo que uma linguagem não pode mais ser dissociada da outra, ou seja, mais do que uma simples terminologia, a videoperformance trata de uma prática artística própria de ações orquestradas e pensadas para ou com a câmera.

A ideia central da contaminação do vídeo diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado em linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. Nos procedimentos de contaminação do vídeo, a sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras

linguagens, como uma convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidade poética. (MELLO, 2008, p. 139).

Para Mello, essas estratégias normalmente partem de uma problemática advinda do contexto videográfico e se associam a outros campos artísticos. Diferentemente de uma performance ao vivo, na qual a ação é presenciada diretamente pelo público, a videoperformance chega ao espectador por meio da imagem. Chega mediada, assim como sua captação, o que muda a presença do artista que pode manipular o que é visto e sua própria figura.

Regilene Sarzi-Ribeiro, no texto “O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica” (2014), tece significativas reflexões a respeito da presença do sujeito da ação no vídeo, processos poéticos desencadeados pela arte contemporânea com a arte conceitual que passam a incorporar a personificação do artista na obra.

A construção de sentido nestes textos performáticos e audiovisuais se dá no momento em que a obra artística acontece mediada pelo corpo no vídeo. O corpo no vídeo torna-se o corpo do vídeo. As vivências sensoriais com o corpo íntimo, privado, em interação com corpo do outro, público, serão ressignificadas por estas superexposições corpóreas cuja matéria sensível é compartilhada todas as vezes que o vídeo é exibido, levando os corpos dos sujeitos a se tornarem corpos ressignificados pelas performances em ato. (SARZI-RIBEIRO, 2014, ps. 113-114).

Este corpo tratado pelas teóricas, Mello e Sarzi-Ribeiro, é um corpo diferente do corpo real da performance e ações ou *happenings*, os corpos imagens são outra manifestação de corpo porque se trata de uma outra presença, uma aparência de presença. São corpos fragmentados pelo corte videográfico, em embate direto com a máquina, que resulta neste corpo exposto abertamente diante do aparato da câmera e seus recursos.

Rosalind Krauss tratando do vídeo como estética do narcisismo em um texto de 1976, coloca que “é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses. A primeira delas é a câmera; a

segunda, o monitor, que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho". (KRAUSS, 1976, p.146).

O performer responde a uma imagem contínua e renovada dele mesmo. Essa imagem, suplantando a consciência de qualquer coisa anterior a ela, se transforma no texto imutável do performer. Atado a seu próprio reflexo, ele está comprometido com o texto da perpetuação dessa imagem. (KRAUSS, 1976, p.148).

É deste corpo entre máquinas ou parênteses tecnológicos que tratam os trabalhos que irei analisar a seguir. O corpo como organismo cultural e mediado pela tecnologia em um embate com os mecanismos de registro da imagem. Nas videoperformances aqui apresentadas a câmera acompanha a ação da artista, diferentemente do público ao vivo, pois é ela que condiciona e direciona o olhar. A interatividade acontece no justo momento do enfrentamento da máquina pela performer e as tecnologias possibilitam campos diferenciados de observação.¹ Entre a artista e o público há uma câmera que faz a ponte de contato.

Trago estas questões teóricas de início, pois acredito que elas são importantes para situar os vídeos que irei apresentar neste trabalho. O vídeo, em toda sua complexidade e problemas de identidade, se define justamente na prática artística. É a partir do que os artistas fazem com ele que podemos pensar sua linguagem, a própria videoperformance é uma forma de uso do vídeo que surge dos artistas. Então, mais do que tentar definir o que é o vídeo ou a videoperformance, estes conceitos são relevantes para mim, porque me ajudam a pensar o que eu faço no meu trabalho.

¹ Julio Plaza diferencia arte participativa da arte interativa, que seria a relação entre humano e máquina, uma relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. "Com os processos promovidos pela Interatividade tecnológica, na relação homem-máquina postula-se a 'abertura de terceiro grau'. Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética, próprio das Imagens de Terceira Geração". (PLAZA, 2000, p. 9).



Fig. 2. Vídeo *Em pedaços* (2016), na mostra *Visor*, Pinacoteca da Feevale, 2017.

AUTORIA EM REDE

Gostaria de trazer, neste primeiro momento, o conceito de autoria em rede elaborado pela autora Cecília Almeida Salles (2017), que me interessa para pensar alguns aspectos do meu processo de criação. Em especial os movimentos de apropriação ou citação de textos, imagens ou mesmo processos artísticos de outros autores que servem de disparadores para a minha criação e, também, para pensar na minha própria rede, os laços que desenvolvo com artistas ou com momentos da história da arte e as interações que se desenvolvem.

A autora postula que somos sujeitos inseridos nos nossos contextos de espaço e tempo, culturalmente significados e nossos diálogos com a cultura, as trocas entre os sujeitos e os intercâmbios de ideias nos colocam em um campo de interações. Ela inicia essa abordagem conceitualizando o sujeito por meio do pensamento de Vincent Colapietro (2014)² que faz uma análise, sob o ponto de

² COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014.

vista semiótico (com base em Peirce), do sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações.

Para Colapietro, estamos sempre já no meio de outras pessoas e de outros significados; assim, nossa função é definida, ao menos parcialmente, em termos de nosso tempo e espaço. Sujeito como uma fonte não primordialmente livre de pensamento e ação, mas um ser profundamente incrustado em seu tempo e espaço, a ponto de ser bastante, mas não completamente, limitado em sua cognição e conduta. (SALLES, 2017, p. 38).

Desse modo, o sujeito não seria uma esfera privada, mas um agente comunicativo que tem sua identidade construída em meio às relações com outros. Distinguível, mas não separável dos demais, ou seja, não só faz parte de uma comunidade, mas como sujeito tem a própria forma de uma comunidade. Outra questão que Colapietro (2016)³ traz e que Salles destaca, é sobre os locais da criatividade nos quais as práticas interagem, *locus* pluralizado e historicizado.

Não faz assim mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espacial, temporal, histórica e possivelmente em outros aspectos. O descentramento do sujeito significa, portanto, a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica. (SALLES, 2017, p. 39).

Cecília Almeida Salles aponta que, partindo dessas questões, concebe o agente de criação em meio à multiplicidade de interações e diálogos. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade, as interações não constituem apagamento do sujeito e o local da criatividade não é a imaginação do indivíduo. Desse modo, ela desenvolve o conceito de **autoria em rede**, nas palavras da autora:

Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver

³ COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A. & SALLES, C.A. (Orgs.) *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. Trata-se de um conceito de autoria em rede. (SALLES, 2017, ps. 39-40).

Nesta perspectiva de uma autoria em rede que pensa as interações, os laços, nexos, relações, etc., a criação pode ser vista como um processo de transformação (Salles apresenta em outro livro, de 1998, o termo *gesto inacabado*), que se alimenta e troca informações com seu entorno, que se apropria do mundo que a envolve. Essas interações podem ser vistas nas relações entre as pessoas, nos diálogos com a história da arte e em geral nas redes culturais.

Em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. Essa sensação é intensa, mas fugaz e, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas. A construção de mundos ficcionais é, portanto, decorrente de estimulação interna e externa recebidas através de lentes originais. Nas renitências dos olhares, são revelados os modos singulares de se apropriar do mundo. (SALLES, 2017, p. 42).

Essa conceitualização sobre o processo de criação desenvolvida pela autora me interessa muito e em vários aspectos, um deles é para pensar sobre uma formação de rede de referências. A aproximação e as relações que desenvolvi com trabalhos ou artistas que foram extremamente relevantes no meu processo de criação artística. Os trabalhos que estou tratando neste texto foram todos desenvolvidos dentro do ambiente acadêmico, o que ainda traz toda uma nova rede de interações.

Em um certo momento do livro, Salles (2017, p. 110) traz o autor Steven Johnson (2011)⁴ para tratar de um conceito de rede líquida. Ela comenta sobre a convivência em ambiente de interações e sobre como colabora na explicitação de problemas. Essa rede líquida impediria que ideias ficassem presas em preconceitos, a partir da troca com os outros. O raciocínio de um pode levar o outro a descobertas. Ainda, as interações em grupo podem ajudar a enfraquecer

⁴ JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

as incertezas, do mesmo modo que uma pergunta levantada por um colega força o repensar sobre o que está sendo feito e abre espaço para a dúvida.

Essa abordagem me fez pensar nas trocas ao longo do curso, com os professores, os colegas, os textos, as obras de arte. No desenvolvimento destes trabalhos eu passei por pelo menos três orientações, no Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura, na pesquisa de iniciação científica e agora neste TCC. Essas trocas e **interações**, foram, sem dúvida, fundamentais no desenvolvimento do meu processo criativo e teórico.

Salles traz Edgar Morin⁵ para pensar a interação, coloca que o autor discute a natureza de interações na cultura como ações recíprocas, que modificam o comportamento dos elementos envolvidos. Elas supõem condições de encontro e se tornam inter-relações, associações, combinações, etc. A conexão na rede de criação se daria nessa influência mútua, de algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado.

Em outras palavras, a criação se dá em meio a uma grande diversidade de interações: conversa com amigos, um livro lido, um filme assistido etc. geram novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. A rede ganha complexidade na medida em que novos nexos são estabelecidos. (SALLES, 2017, p. 111).

As interações que geram os **nós da rede** e nos colocam no campo relacional, ou seja, toda ação está relacionada a outras ações, sem linearidade ou hierarquia. E durante este processo, vão sendo estipuladas restrições ou delimitações – escolhas – que tornam a construção da obra possível. As tomadas de decisão vão propiciar a formação das linhas de força que dão consistência às construções.

Este conceito de autoria em rede de Cecília Almeida Salles, que apresentei aqui, me ajuda a pensar, como já colocado antes, algumas relações que desenvolvi

⁵ MORIN, Edgar. *Um ano sísifo*. Trad. Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições SESC, 2012.

com trabalhos de outros artistas, em especial na série de vídeos que irei apresentar no primeiro capítulo. No processo de criação desses vídeos a relação com os artistas Francesca Woodman e Hans Bellmer era presente e bastante próxima. Posteriormente a feitura dos meus trabalhos, comecei a desenvolver outras conexões, com outras artistas com as quais fui me interessando, que também irei tratar a seguir.



Fig. 3. Vista da exposição *Instrua-me*, Kavlin Centro Cultural, 2018.

CAPÍTULO I

VIDEO-AÇÕES

Em 2016, realizei uma pesquisa intitulada “Vídeo-ações: experimentações em videoperformance na relação corpo e objeto” com orientação da professora Sandra Rey, em que desenvolvi quatro vídeos experimentais de tempos curtos, nos quais eu fazia uma ação perante a câmera fixa⁶. Estas ações eram planejadas antes da gravação e descritas em forma de texto. A performance partia do texto como uma sinopse ou instrução, mas a execução se pretendia livre, sem ensaios e sem roteiro, apesar de ter refeito os vídeos mais de uma vez. As descrições, criadas por mim, nortearam o trabalho, a ação partiu delas, de modo que eu já possuía uma imagem que esperava das obras. Ideia esta que foi posta em contrapartida ao que realmente acontecia quando as realizava.

Um dos primeiros impasses que me deparei foi a questão do tempo. Nos primeiros vídeos, a falta de controle os fez ficarem demasiado longos, dado que enquanto realizava as ações perdia a noção do tempo e elas acabavam se tornando mais estendidas do que pareciam ou mais curtas do que deveriam. Assim, nas tentativas que se seguiram, cronometrei o tempo em três minutos. As versões finais variam entre dois e três minutos, durações que me pareceram satisfatórias, não muito longas, nem curtas demais para que eu não pudesse terminá-las.

Como as ações ocorriam sem roteiro ou ensaio, a determinação do tempo se tornou uma delimitação da ação. Uma imposição de regra – eu deveria realizar o que estava descrito na instrução dentro do tempo previsto – em um jogo entre a imprevisibilidade da ação e o controle do tempo. Christine Mello escreve sobre o tempo no vídeo:

Vídeo é uma questão de tempo: tempo inscrito na imagem, tempo de transmissão da imagem e duração de tempo necessária à sua apreensão sensória. A dimensão temporal do

⁶ Disponíveis em: <https://vimeo.com/nataliaschul> Acesso em: 05/12/2019.

vídeo é uma característica fenomenológica que o transforma num acontecimento eletrônico. (MELLO, 2008, p. 51).

Como as ações eram curtas, o tempo necessário para fazê-las também. O tempo do vídeo é o tempo da ação. A utilização do tempo real no vídeo ressalta o processo de elaboração do trabalho como forma constitutiva da construção de sentidos. Ou seja, o caráter de *acontecimento* do vídeo fica evidente, uma ação foi feita e é isso que o vídeo mostra, no tempo em que ela acontece.

Em um segundo momento, surgiu a questão da apresentação do texto que compõe o trabalho junto da imagem em movimento. A princípio editei o vídeo para que primeiro mostrasse a descrição e posteriormente a ação, porém não ficou como deveria, visto que ele parecia ditar o que o espectador deveria ver. Pensei este texto animado ou posto ao final do vídeo, mas nada parecia encaixar de acordo. Entretanto, naquele momento era importante que os textos fizessem parte da obra, uma vez que representam a voz da artista que não aparece no vídeo mudo, de modo que cheguei à elaboração final de que estes seriam apresentados ao lado do vídeo, em um quadro separado. Nas últimas vezes em que apresentei os vídeos não senti mais a necessidade dos textos.



Fig. 4. Vista da exposição *No desenrolar*, galeria Ecarta, 2017.

Os vídeos foram expostos em diferentes situações e dispositivos, a TV de tubo, TV de plasma ou projetados. Por exemplo, a primeira vez que apresentei esta série, na Galeria Ecarta (2017), utilizei a TV de tubo (Fig. 4), o que foi interessante, porque conversou com a estética do vídeo. No mesmo ano, os vídeos foram projetados em situações de mostras de vídeo (Fig. 2) e no ano seguinte, realizei uma exposição no Kavlin (2018), na qual apresentei os vídeos em uma TV de plasma (Fig. 3). Estas experiências me proporcionam um estado de vídeo que não depende de uma forma única e fixa de apresentação, o trabalho sempre se refaz quando mostrado em outro contexto ou dispositivo.

2.1 As lições

O primeiro vídeo chama-se *Lição 1: Francesca Woodman*. No início não era acompanhada pela imagem de referência, surgiu posteriormente. Trata-se de uma fotografia da artista americana que pesquisei e que aparecia em minha produção artística na área da imagem fixa. Com duração de dois minutos, leva a seguinte descrição:

A artista coloca prendedores de roupa, um a um, no seu torso nu, os retira e os coloca em outra posição. Sentada em uma cadeira, a câmera fixa recorta a sua cabeça e ao lado da cena uma fotografia da artista Francesca Woodman aparece colada na parede.

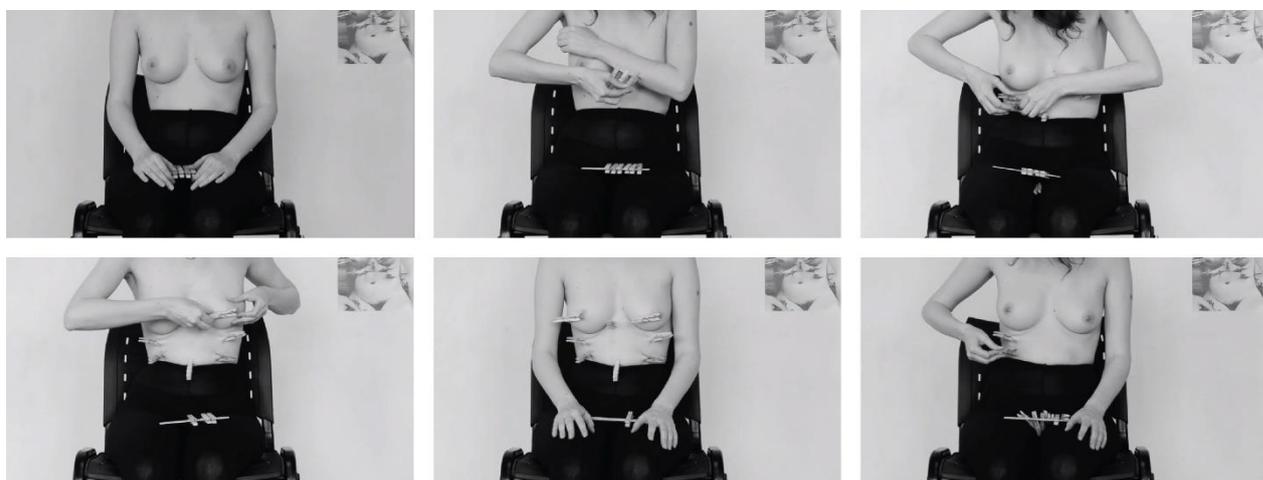


Fig. 5. *Lição 1: Francesca Woodman*, still de vídeo, 01'49", P&B, s/áudio, 2016.

Francesca Woodman (Colorado, 1958 – Nova Iorque, 1981) foi uma artista que trabalhou principalmente com a fotografia explorando a própria imagem. Uma obra que revela uma ampla gama de questões relacionadas ao corpo e suas relações com o espaço, autorrepresentação, identidade, vestígios, dentre outras. Interessei-me muito por seu trabalho e desenvolvi duas séries de trabalhos entre 2014 e 2016 relacionados a descrições de imagens dela que eu encenava.⁷



Fig. 6. Francesca Woodman, sem título, fotografia, 1976.

Este vídeo representa o objeto sendo levado em contato com o meu corpo. Este convívio estranho de algo que nunca teve o propósito de estar ali, desviado de sua função original e que tem uma presença forte, deixa marcas no corpo e gera uma imagem incômoda e estranha.

Nesta série como um todo, os objetos da cena são retirados do cotidiano – prendedores, fio, mesa, espelhos. Ou seja, não foram criados para serem um adereço de performance, estão sendo usados fora de seus propósitos utilitários, se tornando meras “coisas”. E as coisas é que provocam as ações ou instauram uma situação. Neste ato de prender ocorre, talvez, mais liberação, da coisa e do corpo, de seus utilitarismos e imposições de funcionalidade.

⁷ Escrevi sobre estas séries no meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais: “Desdobramentos didáticos da relação da fotografia e descrição de imagem” (2016). Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/153241> Acesso em: 05/12/2019.

Neste trabalho, como nos demais, se faz presente a ideia de arte como processo, em que o desenvolvimento da ação de colocar os prendedores no corpo é o próprio trabalho, assim como o meu embate com a câmera.

Christine Mello, tratando do vídeo e da desmaterialização da arte, escreve que, nesse âmbito, a obra de arte deixa de ser vista como produto e passa a ser vista também como processo, acontecimento, comunicação de ideias e informação. A ideia de arte como processo e das experiências artísticas realizadas e presentificadas em tempo real, provocam a mistura entre a arte e a vida em sua elaboração. Nas palavras da autora:

Da realidade de um espaço-tempo construído no plano do objeto artístico, passa-se para a realidade de manifestações processadas simultaneamente ao tempo em que a criação artística se manifesta. Como um espaço sensório presentificado em tempo real, há nessas manifestações o objetivo de fazer o observador compartilhar mais ativamente do processo de confecção do trabalho e agenciar de forma consciente a obra. (MELLO, 2008, p. 43).

Nas minhas videoperformances, uma ação foi feita, dela surge um produto ou um resultado, o vídeo, mas que não se encerra em si mesmo. A performance ou a ação, vista por meio do vídeo é aquela que realizei para a câmera. Levei o mesmo tempo e o que aconteceu é o que está sendo visto. A ideia de arte como processo, enfatiza o acontecimento da ação. No entanto, esta ação foi feita para a câmera e através dela, o vídeo não é apenas o registro de uma performance, é a construção do trabalho. Vê-se o que aconteceu pelo ponto de vista da câmera, mediando por ela.

O segundo vídeo se intitula *Lição 2: Hans Bellmer*. Como no primeiro vídeo, este também surge de uma referência imagética, explorada em outros trabalhos anteriores, as fotografias do artista surrealista alemão Hans Bellmer. Tem duração de três minutos e o texto diz:

Ela amarra o seu corpo, começando com a perna e seguindo para a barriga e os seios, com um fio de nylon apertado, criando estranhas distorções, fazendo a

carne saltar e as marcas desfigurarem sua aparência. A câmera fixa a enquadra cortada na cabeça.

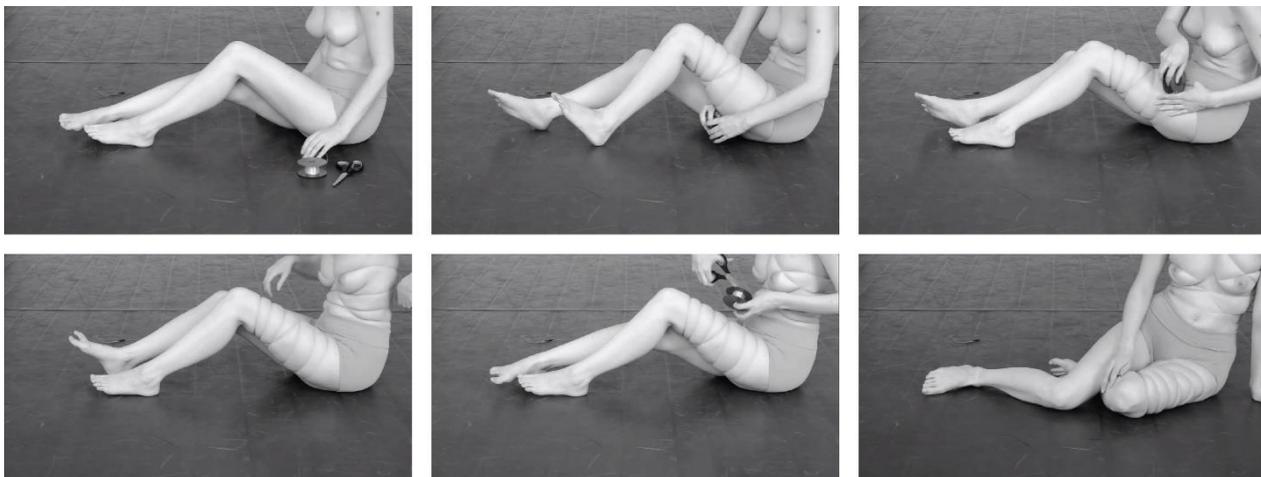


Fig. 7. *Lição 2*: Hans Bellmer, still de vídeo, 02'58", P&B, s/áudio, 2016.

Hans Bellmer (Alemanha, 1902 – França, 1975) realizou em 1958 uma série fotográfica em colaboração com a artista e sua companheira Unica Zürn, em que ela aparece amarrada fortemente por um fio, causando distorções em seu corpo. A figura feminina é reavaliada nestas imagens que desafiam a compreensão do corpo, fazendo com que se assemelhe a um pedaço de carne pelas agressivas amarras.



Fig. 8. Hans Bellmer, sem título (*Unica Bound*), fotografia 1958.

Diferentemente do que acontece quando Bellmer a amarra, neste vídeo eu realizo a ação em mim mesma. O corpo se torna superfície, um corpo performático que age e interage com o meio e explora a subjetividade e a experiência. Aqui é trazida novamente a ideia de um objeto expandido de seu uso para ser forçado ao corpo. Apesar de não causar dor, a imagem que gera leva a um estranhamento da figura presa e privada agressivamente de sua forma.

2.2 Amarrações: as videoperformances pioneiras

O vídeo surgiu no Brasil, por volta dos anos 1970, em meio a um período ditatorial promotor de censura política, social e cultural. Mesmo em um país em conflito surgiram novas atitudes na produção artística. A possibilidade de o artista gravar sua performance em ambiente interno, assim como a independência dos laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da produção), foram fatores que privilegiaram a produção das videoperformances pioneiras. Christine Mello coloca:

Os artistas que introduzem a arte do vídeo no Brasil revelam a presença crítica do corpo em muitos dos seus trabalhos. Apresentam, em sua grande maioria, práticas performáticas, captadas em tempo real e criadas especialmente para o meio videográfico. Diferentemente de outros países, que produzem nos anos 1970 performances e *body art* (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo. (MELLO, 2008, p. 144).

A autora também escreve que os vídeos produzidos pela primeira geração no Brasil eram mais calcados na articulação de elementos do tempo real, nas noções de inacabamento, na vivência da experiência estética como performance e na arte como processo, diferente da geração seguinte, nos anos 1980, que é mais calcada no vídeo independente e na intervenção do sistema audiovisual eletrônico. Além das questões da performance, *body art* e do conceitualismo, os

pioneiros também promoviam crítica à TV e os canais de comunicação que naquele período conviviam com oficiais da censura.

Nas performances radicais dos anos iniciais, corpo e vídeo são instrumentos políticos, servindo como mecanismos de comunicação. São corpos e identidades marcados pelo autoritarismo da ditadura, que em ações artísticas vão poder transmitir ideias, opiniões, ter voz. No corpo toma lugar uma experiência estética coletiva. Os trabalhos pioneiros, assim, revelam resistência e consciência política, enquanto a geração seguinte, ainda com ressentimento do período ditatorial, vai buscar novas formas de se relacionar com o meio videográfico e as questões políticas e estéticas.

Trago estas questões neste momento, pois esta série de vídeos que desenvolvi tem uma estética marcada pelas videoperformances pioneiras: o preto e branco, a câmera fixa, o uso do tempo real, a captação da ação e a ausência de pós-produção. E também para contextualizar o período no qual se deram as obras das artistas que irei apresentar a seguir.

Sonia Andrade (Rio de Janeiro, 1935) é uma artista visual que trabalha com imagens técnicas (fotografia, postal, vídeo, instalações), é conhecida como uma das pioneiras na videoarte no Brasil. Em seus primeiros vídeos, uma série de oito trabalhos (sem título) feitos entre 1974-77, ela realiza diferentes ações para a câmera, como envolver o rosto com um fio de náilon até sua deformação, prender a própria mão com pregos e fios, cortar os pelos com uma tesoura ou tentar encaixar o corpo em gaiolas de pássaros.



Fig. 9. Sonia Andrade, sem título, still de vídeo, 2'27", P&B, 1974-1977.

André Parente (2013) escreve sobre os vídeos dos artistas brasileiros pioneiros e de como se tratava de colocar em crise a representação do corpo e da imagem audiovisual. Nestes vídeos, em geral realizados em um único plano-sequência, gestos cotidianos repetidos de forma ritualística eram encenados de modo a produzir uma imagem do corpo. A questão do corpo, assim, está ligada a um conceito ou atitude crítica, nas palavras do autor:

O corpo não é mais tomado em uma dicotomia cartesiana que separa o pensamento de si mesmo, mas como algo no qual se deve mergulhar para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável. O que é o impensável? É, em primeiro lugar, o intolerável que leva ao grito silencioso (“Silêncio”) de Sônia Andrade em “A morte do horror”; é o desespero que leva a artista a enrolar seu rosto em um fio de náilon até deformá-lo completamente ou a cortar os pelos do corpo e do rosto, em gestos inúteis, mas sempre recomeçados; é o transe produzido pela televisão no vídeo em que a artista come feijão com pão e guaraná; é a cerimônia estranha que consiste em introduzir o corpo em gaiolas de passarinho, como para forçá-lo a ganhar asas; é, sobretudo, submeter o corpo a uma cerimônia, teatralização ou violência, como no caso em que a mão esquerda tenta prender a mão direita com pregos e fios, em uma postura impossível. (PARENTE, 2013, p. 72).

Estes vídeos iniciais de Sonia Andrade possuem uma força crítica, do corpo, da representação, da violência e da subjetividade das ações a que ela se submete. Como a maioria das videoperformances da época, são captadas em espaço doméstico, com a artista protagonizando as performances, tendo como audiência direta somente a câmera. A imposição e a violência das ações se dão na ficção e na sutileza, a mão que aprisiona pertence ao mesmo corpo da mão presa, as problemáticas advêm da própria artista que se posiciona nestas atitudes e gestos.

O rosto preso de Sonia Andrade, na possibilidade e impossibilidade de comunicação, na imposição e na violência, em toda a subjetividade da ação apresentada ao público mediada pelos aparelhos eletrônicos, está, sobretudo, em uma intersecção entre arte e política. “Quando Sonia enrola o rosto até ele se deformar todo é o mundo todo que se transforma, e passamos a ver todos os problemas que nos cercam como se víssemos o mundo pela primeira vez”. (PARENTE, 2013, p. 78).

Outras artistas brasileiras realizaram experimentações em performance para fotografia e vídeo utilizando fios. Por exemplo, **Anna Maria Maiolino** (Itália, 1942), artista ítalo-brasileira gravadora, pintora, desenhista, escultora e artista multimídia, nos anos 1970, desenvolveu uma série intitulada *Fotopoemação*, em que criava poemas visuais por meio de fotoperformance. Em algumas imagens desta série ela utilizou elementos, como fios e vendas, cobrindo seu rosto. Em *O que sobra* (1974) e *X, II* (1974) a artista aparece segurando uma tesoura como se fosse cortar a própria língua, o nariz e os olhos e *De: Para* (1974) traz cinco imagens da artista com o rosto envolto em uma fita.



Fig. 10. Anna Maria Maiolino, *De: Para*, da série *Fotopoemação*, fotografia, 1974.

Neste trabalho, a fita que sai de dentro da boca da artista, nas imagens seguintes, se enrola na sua cabeça até formar um laço. De forma menos agressiva que as amarras de Sonia Andrade, Maiolino aparenta estar embalada com um laço decorativo. Este trabalho também parece tratar de uma identidade feminina e de algum tipo de restrição ou imposição. Remete a um embrulho para presente, de forma que pode tratar do corpo feminino como algo dado aos homens, o corpo que não pertence à mulher, mas sempre ao outro.

Assim como nos trabalhos apresentados de Sonia Andrade, nos quais conseguimos perceber uma intensa indicação às práticas de silenciamento por

conta da censura e a violência do regime ditatorial e do próprio machismo, algumas obras de Anna Maria Maiolino são influenciadas por este mesmo contexto de opressão no Brasil. Ambos os gestos se configuram num âmbito político, de resistência simbólica e por um viés da subjetividade.

Voltando ao texto de André Parente, ele ressalta, ainda, a atualidade da linguagem do vídeo dos artistas pioneiros, dizendo que mesmo que não houvessem recursos de edição na época, vídeos contemporâneos recorrem às mesmas escolhas estéticas. Desse modo, ele aponta que muitos artistas contemporâneos têm nos vídeos dos pioneiros algumas de suas referências.

Os vídeos dos pioneiros estão sendo revisitados com novos olhos. A cada dia que passa eles são redescobertos pelas novas gerações de videoartistas como obras atuais e precisas em suas proposições. Não há nenhum comentário sobre suas precariedades. Ninguém jamais disse: pena que eles não podiam editar os vídeos. (PARENTE, 2013, p. 77).

Trazendo uma outra experiência da mesma época das pioneiras, porém em outro contexto, **Annegret Soltau** (Alemanha, 1946) é uma artista visual alemã que trabalha com performance, fotografia, colagem e vídeo, tratando, principalmente de questões do corpo e identidade feminina, sexualidade, gravidez, relacionamentos. Nos anos 1970 ela realizou ações para fotografias e vídeo, intituladas *Permanente Demonstration* (1975-76), nas quais se amarrava e também outras pessoas com um fio preto.



Fig. 11. Annegret Soltau, *Permanente Demonstration*, fotografia, 1976.

Em meados dos anos 70, as linhas gravadas na placa de metal se tornaram desenhos que podiam ser experimentados com o corpo. Realizando um experimento comigo mesma, envolvi meu próprio rosto em fios pretos. Em eventos públicos, envolvi pessoas, as amarrei umas às outras, conectando-as. Eu queria tornar visíveis as dependências, os relacionamentos comunicativos e até que ponto somos controlados por outros. Relacionamentos podem ser dolorosos; deixam marcas que não podem ser apagadas ou que podem ser apagadas apenas com grande dificuldade; eles levam à formação, ou deformação, à lesão. Quando desamarrei as pessoas, as liberei de uma maneira nova e necessária. (SOLTAU, *ties 1975-76, tradução nossa*).⁸

É interessante ver neste texto as intenções simbólicas do ato de amarrar no trabalho de Soltau. A artista fez diversas experiências com amarrações, no vídeo *Körper-Zeichnung* (1976), uma mulher amarra Annegret que está sentada parada em uma cadeira e vai ficando com a cabeça toda coberta pelo fio preto. Na série de fotografias, *Permanente Demonstration* (1976), ela aparece com o rosto e a parte de cima do corpo amarrados com o fio. Parece-me que há também uma exploração da visualidade desta ação.

Cabe mencionar que a própria Francesca Woodman tem uma fotografia, intitulada *Horizontale* (1976), na qual aparece sentada em uma cadeira, com as pernas amarradas com uma fita brilhante e uma luva sobre sua genital. No meu Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Artes Visuais (2016), tratei desta imagem, que fora uma das que eu encenei em cima da descrição da imagem dela, na série *Em seu lugar* (2014 - 2015).⁹

⁸ “In the mid-70s, etched lines on the metal plate became drawings that could be experienced with the body. Performing an experiment on myself, I wrapped my own face in black yarn. At public events, I wrapped people, tied them to one another, thus connecting them. I wanted to make visible the dependencies, communicative relationships, and the extent to which we are controlled by others. Relationships can be painful; they leave marks that cannot be erased, or can be erased only with great difficulty; they lead to formation, or deformation, to injury. When I untied the people, I released them in a new and necessary way”. SOLTAU. Disponível em: <http://www.annegret-soltau.de/en/galleries/ties-1975-76> Acesso em: 05/12/2019.

⁹ Na série *Em seu lugar* eu realizei fotoperformances partindo de descrições de anônimos sobre a obra da artista Francesca Woodman, retirados do sítio da Internet Wikipédia. Traduzi estas descrições e criei outras que, posteriormente, foram encenadas por mim para a câmera.

Naquela ocasião fiz uma reflexão importante, que diz respeito ao fato de que a ação de Woodman fora feita por ela mesma no seu corpo, enquanto Hans Bellmer amarra o corpo de Unica Zürn. Tirando a experiência mencionada de Annegret Soltau que realiza uma ação de amarrar outras pessoas e ela mesma é amarrada em seu vídeo por alguém, as outras experiências trazidas aqui, de Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino, tratam desta ação feita por elas próprias, do mesmo modo que a minha.



Fig. 12. *Still – Fio de nylon*, sequência de still de vídeo, 33x60cm, 2016.

Trouxe as experiências destas artistas na intenção de apresentar minha rede de referências, que de certo modo, formam este universo com no qual eu desenvolvo os meus vídeos. Grande parte destes trabalhos eu vim a conhecer posteriormente a feitura das minhas amarrações, e assim, geraram outros trabalhos, de modo que essa ação segue sendo explorada.

2.3 As experimentações

A terceira proposição da minha série leva o nome de *Experimentação 1: descaber* e dura um pouco mais que três minutos. A primeira experiência de

realização desta performance fora exaustiva e longa, a par que, nos ajustes, o movimento ficou mais preciso e limpo, quase coreográfico. Descreve-se assim:

A artista interage com uma pequena mesa quadrada, colocando seu corpo de diversas formas em contato com o objeto da cena. Está vestindo uma roupa preta e a câmera permanece fixa.

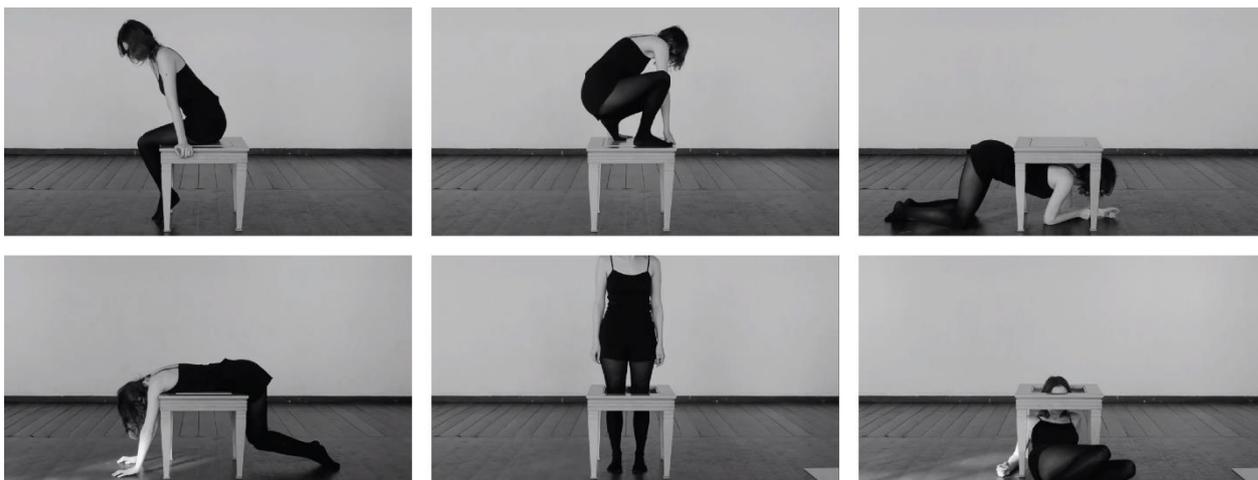


Fig. 13. *Experimentação 1: descaber*, still de vídeo, 03'08", P&B, s/áudio, 2016.

Aqui, diferente das experiências anteriores, o corpo é levado a se ajustar ao objeto escolhido. O movimento é modelado pela mobília que controla e comanda os gestos. O vídeo mostra o corpo em movimento se relacionando com esse objeto no espaço, suas tentativas de encaixe e adequação e seus momentos de ruptura de um corpo que é maleável, mas não é reto e, até mesmo, é o oposto da dureza da mesa.

O corpo mimetiza o objeto, dobrando-se como uma mesa e questionando a utilidade, função e o estatuto do corpo humano e do objeto do cotidiano e as imposições sobre estes. O corpo é limitado e levado ao limite, pelo próprio físico e pelo espaço. Interessa o exercício, a experimentação do que o meu corpo pode fazer nesta relação.

O quarto e último vídeo se intitula *Experimentação 2: em pedaços* e se propõe a mostrar o corpo através do reflexo do objeto e foi o mais complexo em termos de execução. Com quase três minutos, traz a seguinte descrição:

Ela movimentava espelhos que mostram seu rosto e a parte frontal de seu corpo para a câmera fixa que só capta suas costas e a visão fornecida pelos reflexos. Usando um vestido preto a artista aparece posicionada em frente a uma parede branca com os espelhos quebrados apoiados no chão.

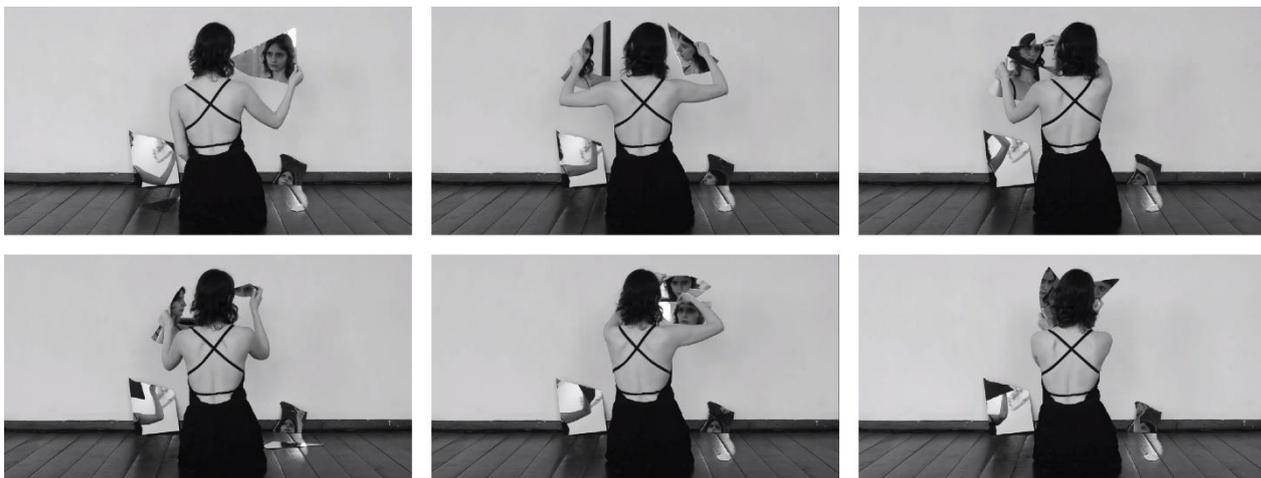


Fig. 14. *Experimentação 2: em pedaços*, still de vídeo, 2'48", P&B, s/áudio, 2016.

A intenção foi criar uma cena que seria mediada e construída com a câmera videográfica. O enquadramento foi definido previamente e adequado conforme fui entendendo o que acontecia do outro lado do equipamento. Faço diferentes movimentos com os espelhos e cada um gera novas visões. Interessava o que a sobreposição dos espelhos partidos causava na imagem do meu rosto e como era refletido em diferentes espelhos ao mesmo tempo, criando assim vários fragmentos de mim.

Esta relação entre o sujeito (eu) e a captação (pelo dispositivo) é relevante, a partir do momento em que o que eu vejo nos espelhos no momento da ação não é o mesmo captado pela lente. Diferente da relação direta entre o olhar e o reflexo, aqui a câmera toma forma de um olho e não de um espelho. Durante o processo acontece uma cegueira por eu não poder ver o que de fato o equipamento capta.

Por outro lado, a videoperformance enquanto linguagem proporciona uma posição privilegiada de controle da figura, diferente do que ocorre em uma

performance ao vivo. Aqui, o artista pode manipular a própria presença. Sabendo que a câmera irá captar a imagem, nos movemos de outro modo. Isso é possível por causa do dispositivo tecnológico. Acontece neste ato uma investigação sobre a minha imagem fragmentada. O corte do espelho e o enquadramento do vídeo. E desse possível papel duplo em que me coloco, de fazer a ação e de observar – ver se vendo. Toma lugar quase um jogo de mostrar e esconder.



Fig. 15. *Experimentação 2: em pedaços*, still de vídeo, 2016.

Na videoperformance, o artista se posicionando diante da câmera pode empreender diferentes processos de produção de subjetividade. Neste processo, próprio desta prática artística, o corpo passa de um espaço pessoal para um espaço cultural, histórico e social. Torna-se espaço artístico e lugar de fala. Nas palavras de Christine Mello:

Esses trabalhos de auto-imagem em vídeo mostram diferenças de atuação entre um corpo objetificado – como no caso da tradição da pintura e da fotografia dos retratos e auto-retratos – e um corpo autoral, performático, que toma posições, decide, interage com o meio e é o responsável pelos desígnios no interior da obra. (MELLO, 2008, p. 151).

As videoperformances acontecem neste entrelaçamento da arte com a vida, nessas obras que tratam do corpo, do estar no mundo. O corpo é nestas

experimentações ao mesmo tempo superfície e sujeito do discurso diante da câmera. E o alcance destas ações e provocações chega ao outro mediado, por meio do vídeo.

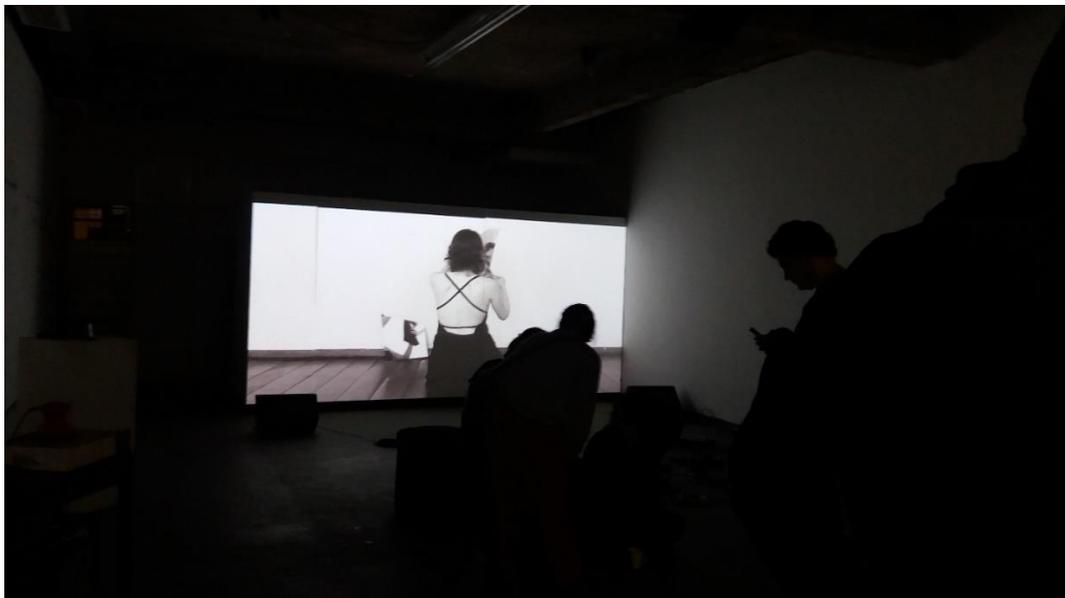


Fig. 16. Vista de projeção do vídeo *Em pedaços* (2016) no Lugar, 2018.

Como já colocado, não me interessa aqui definir a videoperformance, mas estes conceitos me instigam no processo de criação dos meus trabalhos. Porque me interessa fazer uma ação, mas eu não estou lidando somente com as questões da performance, já que o objetivo é criar imagens. Mas também não posso descartar o corpo, visto que ele também é fundamental na criação das mesmas. Desse modo, mais do que nomear ou tentar enquadrar o trabalho poético em um conceito, trago estes para pensar nas minhas intenções com o vídeo.

2.4 Espelhamentos: Joan Jonas e Iole de Freitas

Tratei no subcapítulo *Amarrações* sobre algumas experiências de artistas pioneiras do vídeo com amarrações, de como me interesso pela estética dos anos iniciais da videoarte e da apresentação de artistas de referência para o meu trabalho. Nesta parte, sigo com aquele esforço, mas apresento duas experiências de artistas com o uso dos espelhos e a reflexão da imagem do corpo.

Joan Jonas (Nova Iorque, 1936) é uma artista visual pioneira nas artes de vídeo e na performance multimídia, explorando ainda suportes como filme (película), desenho e gravura. Seu trabalho também se estende até a arte conceitual, o teatro e outras mídias. Emergida na cena de Nova Iorque dos anos 1960, Joan estudou com a coreógrafa Trisha Brown e trabalhou com os coreógrafos Yvonne Rainer e Steve Paxton. Neste período, foi influenciada pelos trabalhos de John Cage e Claes Oldenburg e por estruturas não lineares. Iniciou sua carreira como escultora, mas por volta dos anos 1960 mudou para o território que estava sendo explorado no momento, a mistura de performance com adereços e imagens mediadas, situadas em ambiente natural ou industrial.

Entre 1968 e 1971, Jonas realizou suas performances iniciais, intituladas *Mirror Pieces*, em amplos espaços, utilizando espelhos como motivo e propósito central ou como elemento em figurinos. Nestas obras o espelho aparece como símbolo de autorretrato, de representação do corpo e do real *versus* imaginário, mas também como elemento de conexão com a plateia que era integrada ao trabalho. Os espelhos suscitavam ainda questões de identidade e a imagem feminina fragmentada.



Fig. 17. Joan Jonas, *Mirror Piece I*, fotografia, 1969.

Mirror Piece I e II (1969) foram performances iniciais em que performers carregavam espelhos retangulares em lentos movimentos coreografados. Os espelhos refletiam alternadamente seus próprios corpos e o ambiente, e ofereciam ao público uma visão de si, como uma imagem dentro da performance. Os movimentos eram lentos e cuidadosos, por conta do tamanho e peso dos adereços e o perigo de que os espelhos se quebrassem criava uma sensação de ansiedade entre os espectadores. Os espelhos fragmentam o espaço, o público e os performers.



Fig. 18. Joan Jonas, *Mirror Check*, fotografia, 1970.

Em *Mirror Check* (1970), realizado pela primeira vez pela artista, Jonas ficou nua com um espelho pequeno e redondo na mão, examinando detalhes do seu corpo, enquanto a plateia assistia a uma distância em torno de nove metros. Observando cuidadosamente os reflexos em todo o corpo, ela explora cada ângulo e perspectiva diferentes. O público, incapaz de ver as imagens refletidas, teve que experimentá-las indiretamente por meio da descrição e reações de Jonas. Essa performance foi apresentada em outras ocasiões por outras performers.



Fig. 19. Joan Jonas, *Mirror Check*, performance no 11 Rooms no Manchester International Festival, 2011.

O espelho serve, aqui, para além do símbolo de autorretrato, como um dispositivo de fragmentação, refletindo partes do corpo e não a sua totalidade. As obras da artista exploram maneiras de ver, os ritmos de ritual e a autoridade de objetos e gestos. Em trabalhos que examinaram o espaço e fenômenos perceptivos, ela misturava elementos de dança, teatro moderno, as convenções do Noh japonês e do teatro Kabuki e as artes visuais.

Em uma entrevista que Joan Jonas concedeu quando participou do *14 Rooms*, em Basel (2014)¹⁰, ela conta que a primeira vez que usou espelhos foi em uma performance com uma mulher e um homem vestindo roupas com espelhos colados, que refletiam o espaço. Posteriormente, fez uma performance, *Mirror Piece*, em que 17 pessoas carregavam grandes espelhos e que essas experiências a levaram a fazer *Mirror Check*. Em *Mirror Piece* os espelhos refletiam a plateia, de modo que as pessoas se vendo nos reflexos participavam do trabalho.

A artista fala que *Mirror Check* é um trabalho mais abstrato, inspirado nos movimentos das mulheres dos anos 1960 e 1970 e na ideia de uma mulher reivindicar o seu próprio corpo. Neste trabalho, a plateia tem uma visão mais de *voyeur*, não consegue ver o que a performer vê. É o reverso dos outros trabalhos com espelhos da artista. Ela diz que esta é uma performance íntima, modesta e que se trata só de uma ação.

¹⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/99451156> Acesso em: 05/12/2019.

Outra experiência com o uso de espelhos e performance, filme e fotografia, também nos anos 1970, mas de uma artista brasileira, é a série *Glass Pieces / Life Slices* (1973) de **Iole de Freitas** (Minas Gerais-BR, 1945). Escultora, gravadora e artista multimídia, Iole desenvolveu, entre os anos 1973 e 1981, trabalhos experimentais em fotografia e filme Super-8, nos quais trabalha questões, entre outras, da identidade feminina, representação do corpo e fragmentação da própria imagem.

Iole de Freitas utilizou superfícies refletoras, espelhos e vidros. *Glass Pieces / Life Slices* é uma sequência fotográfica, organizada a partir de fotogramas de um filme 16mm, de 8 minutos, que fora utilizado de maneira técnica equivocada, gerando uma cor diferenciada. Nesta obra a fragmentação é tratada por meio do corpo da autora, que olha e é olhada, cria e registra, como traz a sinopse do filme.



Fig. 20. Iole de Freitas, *Glass Pieces / Life Slices*, fotograma, 1973.

A obra participou da 10ª Bienal do Mercosul, em 2015, em Porto Alegre e tive a satisfação de poder vê-la ao vivo. A composição deste trabalho mostra quatro fotogramas, em um deles podemos ver o topo da cabeça e a mão da artista apoiada no chão, ela segura uma faca e espelhos estão espalhados ao redor de sua cabeça. A segunda imagem (Fig. 20) mostra a artista de pé segurando um pedaço de espelho que reflete seu rosto e, com a outra mão, ela segura um segundo espelho dentro da boca. Em uma terceira foto, aparece o círculo de espelhos no chão, com os pés da artista no centro e sua mão segurando uma faca. A quarta imagem mostra somente os espelhos e a faca.

As imagens foram feitas dentro de um espaço íntimo, com uma visão superior da performance da artista com esses objetos, os espelhos e a faca, captados em uma câmera de filme e depois transformados em fotogramas. Neste trabalho, aparece tanto as preocupações em relação ao corpo, ao movimento e ao espaço, quanto ao próprio corpo da artista como suporte, explorado nesta fase de seu trabalho, no momento em que ela estava na Itália, com acesso a movimentos como a arte povera, o minimalismo, a performance e a *body-art* daquele país. Em uma entrevista (2007), Iole de Freitas fala sobre seus interesses:

O interesse pela possibilidade refletora dos materiais, como a das superfícies metálicas ou a do próprio *mailer* que usei em algumas sequências fotográficas (como as expostas na mostra que fiz no MAM-Rio em 1974) ou ainda os painéis de vidro utilizados desde os anos 70 até hoje (veja a série dos vidros Escrito na água, 1997 e as séries Espectro e Pés, 1973/4), mostra que as questões permanecem, se ampliam, ganham complexidade. Alguns assuntos, como movimento, que gera a escolha dos filmes como linguagem nos primeiros trabalhos dos anos 70 e o próprio movimento do corpo no espaço (presente desde então até hoje, pelo movimento do espectador no espaço ativado das instalações), são atribuídos e relacionados a questões como a dança. No entanto, o que sempre me interessou foi a percepção diferenciada do movimento do corpo no espaço e o que aprendemos com isso. (FREITAS, 2007, p. 8).

Nos trabalhos desta época, ela começa a desenvolver algumas das questões que estruturam sua obra, como transparência, translucidez e o deslocamento do corpo no espaço. Nestes filmes e fotogramas a investigação espacial já surgia como elemento preponderante e a fragmentação se dava por meio destes objetos, como os espelhos.



Fig. 21. *Sem título*, da série *No desenrolar*, díptico fotográfico, 30x90cm, 2017.

Como mencionei anteriormente, este trabalho da Iole de Freitas eu pude ver ao vivo em 2015, já a obra de Joan Jonas eu conheci por meio da pesquisa que gerou esta série de vídeos. Dessa forma, foram referências que eu já tinha quando criei os vídeos, mas que não estavam presentes diretamente. Assim como nas amarrações, o uso de espelhos foi algo que eu segui explorando em meus trabalhos, especialmente na série *No Desenrolar* (2017), na qual fiz algumas fotografias segurando os espelhos, como a imagem acima (Fig. 21) e uma sequência fotográfica em que eu aparecia me movendo na frente deles, intitulada *O ato de olhar* (2017).



Fig. 22. Detalhe de *O ato de olhar*, fotografia, 30x45cm, 2017.

Na série de vídeos, que apresentei neste capítulo o processo de pós-produção era bastante simples, eu transformava as imagens em preto e branco, retirava o áudio e cortava os inícios e os finais (o ato de ligar e desligar a câmera), de resto vemos a ação do mesmo modo que foi feita. No próximo capítulo, irei abordar outra série de vídeos em que o trabalho de edição fora mais relevante. Ainda são ações performáticas, mas a proposta final do vídeo multiplica a visão destas por meio da edição.

CAPÍTULO II

PENSANDO A LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA: A MIXAGEM DE IMAGENS

Philippe Dubois, no livro *Cinema, vídeo, Godard* (2004), questiona sobre a existência de uma estética videográfica. O autor comenta que se utilizam elementos do cinema (termos como plano, montagem, corte, campo/contracampo, etc., por exemplo) para tratar do vídeo, como se essa transposição não tivesse problemas ou não houvessem diferenças entre ambos os meios.¹¹

Dubois levanta questões relevantes, tais como: todas as imagens em movimento funcionam do mesmo modo? Ou, a operação da montagem dos planos no cinema é a mesma que na edição de vídeos? Afirma que nada impede o vídeo de seguir o plano e a montagem do cinema, mas que, no entanto, a instauração de uma narrativa não corresponde ao modo discursivo dominante do vídeo. Neste, os modos principais de representação são o plástico – a videoarte e o documentário. “E sobretudo – é o que os une contra a transparência –, ambos com um senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação” (DUBOIS, 2004, p. 77).

Desse modo, Dubois vai falar em uma linguagem videográfica (ou estética videográfica), particular, mas não exclusiva, que pertence a lógicas diferentes do cinema e que tem suas próprias questões postas em jogo. Os vídeos que irei apresentar a seguir¹², tem um caráter experimental e diferente da série anterior, passaram por um processo maior de edição (pós-produção) das imagens, de modo que acredito que algumas questões desta linguagem videográfica ficam mais evidentes.

¹¹ Dubois está se referindo à montagem clássica do cinema. Hoje, com as tecnologias digitais, o cinema e o vídeo acabam se misturando, tornando difícil distinguir o que é cinema e o que é vídeo.

¹² Também disponíveis em: <https://vimeo.com/nataliaschul> Acesso em: 05/12/2019.

Estes vídeos foram desenvolvidos durante a disciplina de Laboratório de Vídeo, ministrada pela professora Alessandra Bochio, minha orientadora, no curso de Artes Visuais. A proposta partia do texto do Dubois e dos parâmetros definidos pelo autor para a linguagem videográfica, que irei explicitar a seguir. Trago estes trabalhos, neste momento, porque deles surgiram novas questões na minha produção, como o uso da multiplicação e fragmentação das imagens na composição do vídeo, que considero relevantes no desenvolvimento do meu trabalho artístico.

Alguns dos parâmetros estéticos que o autor percebe que emergem com intensidade nas práticas do vídeo e que são descritas por ele, são: a mixagem de imagens mais do que a montagem de planos; escala de planos *versus* composição de imagens; profundidade de campo *versus* espessura de imagem; montagem dos planos *versus* mixagem de imagens e espaço off *versus* imagem totalizante. O primeiro ponto é sobre a mescla de imagens e ele apresenta três procedimentos que foram as propostas feitas pela professora para serem experimentados: a sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos de janelas e a incrustação (*chroma key*).

Os três vídeos que desenvolvi, que irei apresentar a seguir, foram videoperformances realizadas com três câmeras, uma câmera fotográfica frontal fixa, uma câmera de celular móvel captando *closes* das cenas e outra câmera de celular que participa da ação, na minha mão ou no espaço do quadro. Eu realizei as ações no espaço da galeria Ecarta, quando a mesma se encontrava vazia. Preparei a câmera fixa (enquadramento, foco e os ajustes) e dirigi o João Gilberto Salton que captava detalhes em proximidade (*zoom*) com o celular. Em um segundo momento, realizei as edições dos vídeos, compondo com as várias imagens das performances. Passamos a eles.



Fig. 23 Still de *Dentro da imagem*, onde aparece o processo de captação com as três câmeras.

3.1 Desenhando no espaço

Em *Desenhando no espaço* (2017), uma fita preta cumprida está presa no meu pulso, criando linhas contra a parede branca quando me movimento pelo espaço. Nesta ação, eu seguro o celular na mão e na edição compus o vídeo com duas janelas e sobreposição de duas (as câmeras externas) ou três (com a câmera da cena) captações. As janelas dividem a visão no mesmo quadro, enquanto a transparência multiplica a visão.

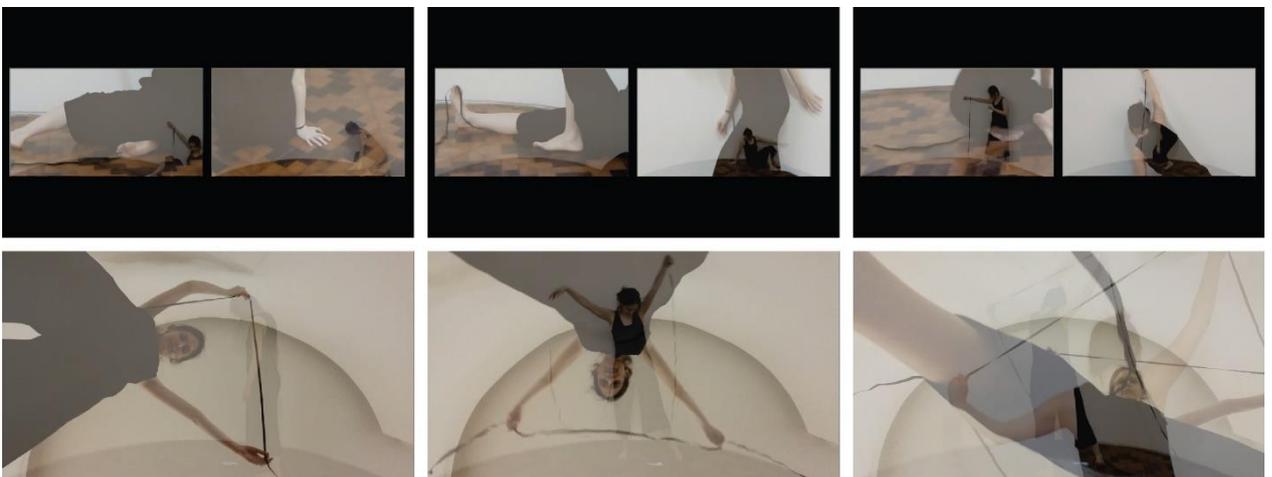


Fig. 24. *Desenhando no espaço*, still de vídeo, 4'35", cor, s/áudio, 2017.

O vídeo inicia tendo somente a janela da esquerda com uma imagem, que é o começo da ação, apareço segurando o celular com uma das mãos e passando a outra mão, que tem em meu pulso a fita amarrada, pela parede curva. A outra janela está preta, até que surge uma imagem, novamente do começo do movimento, mas no caso se trata de outra captação de outra feitura da ação, em que eu não estou segurando a câmera, de modo que uso ambas as mãos para movimentar a fita. No momento seguinte, surge outra imagem por cima da primeira janela, que é a captação da câmera de celular externa da cena e o mesmo ocorre na outra janela.

Apesar da proposta ser a mesma, seguir me movimentando pelo espaço fazendo com que a fita percorresse a parede curva, cada uma das vezes que realizei a cena fica diferente e em cada uma as captações de *closes* mudaram, então é como se estivessem quatro versões da cena ao mesmo tempo. Várias imagens minhas em momentos diferentes superpostas. O vídeo é mudo e com poucas cores – ainda com a claridade resultante das transparências usadas para a sobreimpressão, ficando o foco na multiplicação das imagens.

Quando a ação termina, em torno de dois minutos, as duas janelas ficam pretas e começa uma nova cena com o quadro inteiro, com duas e depois três sobreposições. Neste momento, as imagens do meu celular que estava na cena também são incorporadas. As diversas câmeras captando a mesma ação fornecem diferentes pontos de vista e mostram outros tempos do acontecimento. Porém, montadas todas ao mesmo tempo se tornam ainda um outro tempo e criam um novo ponto de vista. Philippe Dubois coloca que a sobreimpressão é uma questão de multiplicação da visão, trata-se de recobrir e ver através.

A sobreimpressão visa sobrepor duas ou várias imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual. Por um lado, efeito de transparência relativa: cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem, como em um palimpsesto. Por outro lado, efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens. (DUBOIS, 2004, p. 78).

Essa figura divide e multiplica o olhar por análise e síntese. Dubois faz uma relação com o cubismo, dizendo que se trata de uma tentativa aparentada à visão fragmentada e múltipla do cubismo analítico e sintético. “Os vínculos, aliás, entre o vídeo e o cubismo, ao menos no que toca à constituição de um novo espaço liberto da representação clássica, são estreitos e recorrentes”. (DUBOIS, 2004, p. 79).

Diferente do que acontece na montagem de planos do cinema, no vídeo as imagens são montadas umas em cima das outras, ou ao lado das outras ou ainda nas outras, tudo no interior do mesmo quadro. Dubois escreve que a montagem no vídeo é integrada, ela é interior ao espaço da imagem. Como ocorre neste trabalho com a sobreimpressão e as janelas, tudo está ali, ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

3.2 Dentro da imagem

Dentro da imagem (2017) explora a mesma ação do vídeo anterior, mas foi criada com a técnica do *chroma key*, aplicada na parede branca do fundo da cena, em que a imagem incrustada é a captação do celular que está em minha mão na ação. O fundo é constituído de outra imagem e ambas de mim mesma, de modo que é como se interagisse com a minha própria figura.

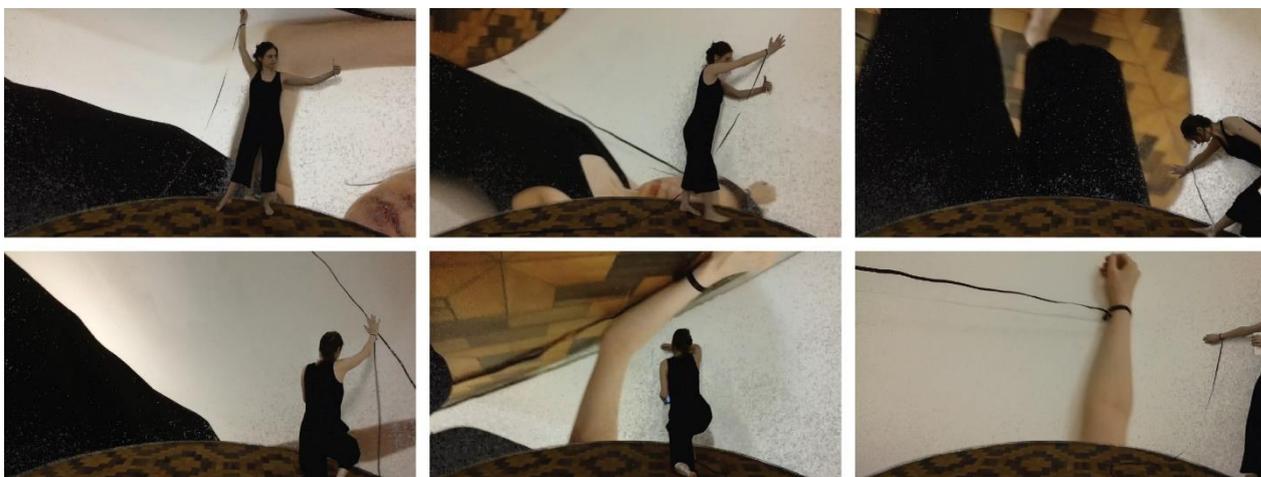


Fig. 25. *Dentro da imagem*, still de vídeo, 2'22", cor, s/áudio, 2017.

O *chroma key* é uma ferramenta em que se retira uma parte da imagem (no caso a parede branca) e a substituí por outra imagem (aqui a captação do celular). Dubois coloca que a incrustação consiste em combinar dois fragmentos de imagem de origens distintas, como na figura da janela que irei falar a seguir, e que se trata da mais importante mescla de imagens por ser específica ao funcionamento eletrônico da imagem.

De qualquer modo, ali onde lidávamos com uma linha de demarcação geométrica e controlada arbitrariamente pelas máquinas sozinhas (sem nenhum vínculo com o conteúdo da representação), a incrustação só conhece, como linha de recorte entre as duas partes, uma fronteira flutuante, móvel ao sabor das variações da cor ou da luz do real: é a linha isolando tudo o que é azul (ou vermelho, ou branco...) na imagem inicial que fará o recorte no corpo eletrônico da imagem-fonte e permitirá assim que elementos de outra imagem venham se embutir ali. (DUBOIS, 2004, ps. 82-83).

Quando ele se refere a demarcação geométrica está tratando da figura da janela, “A ‘montagem do quadro’ subentende que a janela passa pelo controle de uma linha de demarcação (fixa ou móvel, clara, *soft* ou sublinhada) em torno da qual se articula a figura”. (DUBOIS, 2004, p. 80). Essa fronteira não tão definida na incrustação fica bem evidente neste vídeo, pois a substituição foi feita no branco, sendo que haviam outros elementos brancos na cena, que acabam por incorporar um pouco da outra imagem, como o celular na minha mão e até mesmo partes do meu corpo. A luminosidade, não tão controlada, da cena também interfere.

Dubois ressalta que o que especifica a incrustação é o fato de ser comandada eletronicamente a partir de flutuações formais, luz ou cor, do próprio real filmado. O que faz dela a figura da linguagem videográfica que melhor consegue se equilibrar entre o tecnológico e o real. Nesta figura, também fica clara a ideia de imagem como composição, em oposição a uma escala de planos. Isto porque no vídeo se dá este espaço multiplicável e heterogêneo da imagem.

À escala “homogenista” dos planos, opticamente hierarquizante e filosoficamente humanista do cinema, a videoincrustação opõe assim um princípio de composição plástica em que as relações espaciais são ao mesmo tempo fragmentadas e achatadas,

tratadas sob modos discursivos, mais abstratos ou simbólicos do que perceptivos, escapando a toda determinação óptica que seria concebida a partir de um ponto de vista único estruturador da totalidade do espaço da imagem. (DUBOIS, 2004, p. 85).

Desse modo, não temos na figura da incrustação o realismo do espaço unitário e homogêneo dos planos do cinema, mas um irrealismo da composição da imagem multiplicada. A mixagem videográfica mostra uma simultaneidade de visões e no caso de *Dentro da imagem*, são pontos de vista captados do mesmo acontecimento que aparecem ao mesmo tempo.

3.3 Imagem-cenário

Imagem - cenário (2017) é dividida em duas janelas sobrepostas que fragmentam a imagem do meu corpo que se move em uma escada. As janelas uma em cima da outra causam um recorte (confrontação ou agregação). Tanto corpo quanto lugar aparecem aqui em pedaços, nunca completos, o corte videográfico é tão essencial quanto a ação desenvolvida. Dubois escreve sobre as janelas:

O trabalho com as janelas eletrônicas (que alcançam extrema variedade a partir de um número elementar de parâmetros geométricos) permite uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro. Se a sobreimpressão lidava com imagens globais associadas em camadas transparentes, totalidades “fundidas” (e encadeadas) na duração, as janelas operam mais por recortes e por fragmentos (sempre de porções de imagens) e por confrontações ou agregados “geométricos” destes segmentos (ao sabor das formas-recortes da janela). (DUBOIS, 2004, p. 80).

Apesar do vídeo *Desenhando no espaço* também apresentar janelas, é neste vídeo que trabalhei, mais fortemente, com a ideia da fragmentação e do recorte. As janelas aparecem naquele vídeo uma ao lado da outra e neste são uma sobre a outra, porém, sem a transparência para ver através. Assim, além de ver mais do que uma cena, multiplicar a visão, o uso desse elemento em *Imagem - cenário*

esconde uma parte da imagem de baixo. A parte retirada que não podemos ver, é ocupada então, pelo outro quadro.

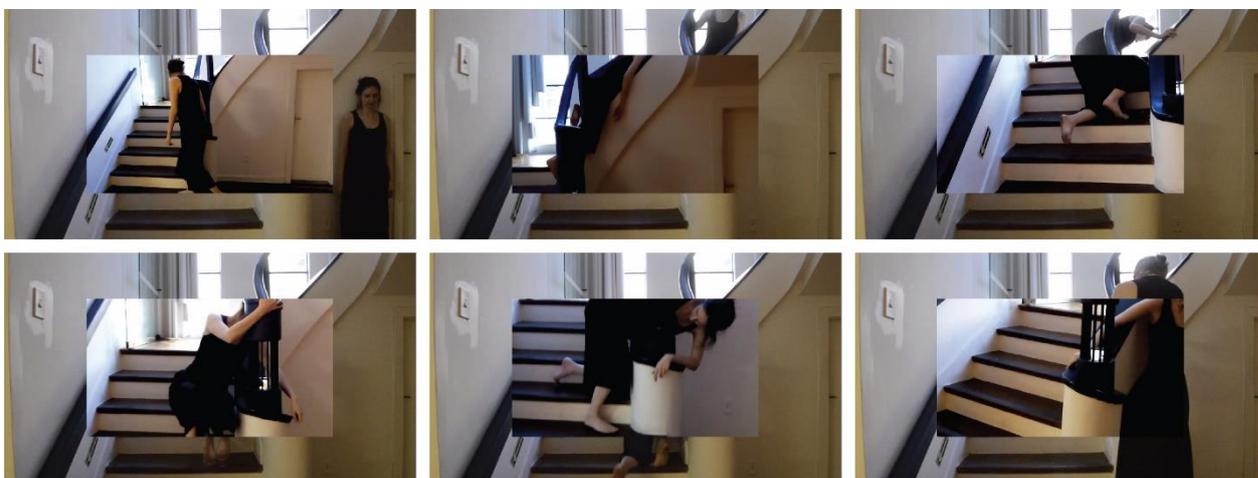


Fig. 26. *Imagem-cenário*, still de vídeo, 2'04", cor, c/áudio, 2017.

A figura da janela ao mesmo tempo “reenquadra e desenquadra, retira e acrescenta, subdivide e reúne, isola e combina, destaca e confronta. É uma figura da multiplicidade, como a sobreimpressão, mas por justaposição” (Dubois, 2004, p. 82). Neste vídeo, tanto a imagem quanto o espaço e o meu corpo sofrem com o corte e a fragmentação. Como a imagem central que vemos inteira é a captação em *zoom*, ela já apresenta a cena em pedaços, ao contrário da outra câmera fixa e aberta que deveria mostrar o todo, mas está interrompida.

Neste vídeo, diferente dos demais apresentados neste trabalho, eu utilizei o áudio. A ideia era justamente fazer uma experimentação pelo não uso habitual do mesmo. Eu havia participado de um *workshop* (*Paper Bits*), oferecido pelo Instituto Goethe, com Wolfgang Spahn, artista alemão que trabalha com performance audiovisual, em que construímos sintetizadores analógicos e experimentamos com os mesmos e eu captei estes sons. Peguei uma parte daquele áudio para compor o vídeo. A ação foi feita sem som, não estava pensando neste áudio, que foi acrescentado na edição.

Ainda sobre as oposições que Dubois traz ao cinema e que cabem mencionar aqui, à profundidade de campo o vídeo opõe a espessura da imagem. Embutir uma imagem na outra é engendrar um efeito de relevo. Neste espaço, o que está

fora e o que está dentro se confundem. Este um sobre/sob o outro desloca a impressão de realidade e acaba funcionando no inverso da profundidade de campo, ou seja, engendrando um efeito de irrealidade. A mixagem da imagem ainda elimina o espaço *off*, operando com uma imagem totalizante, Dubois explica que:

com a multiplicidade das imagens na imagem, é como se o vídeo não cessasse de afirmar sua capacidade de tudo integrar, como se dissesse que tudo está ali, na imagem (sobre a imagem, sob a imagem), não há nada a esperar de um “fora” que já foi incorporado e interiorizado desde o início. O contra-campo deste plano? Ele já está ali, incrustado, ou numa janela. O *close* que detalha? Ele já está ali, em medalhão, ou em pano de fundo. (DUBOIS, 2004, p. 93).

Imagem totalizante, multiplicada e composta, constituída de espessura (matéria-imagem), espacialmente heterogênea, sem estrutura unitária hierarquizante, imagem-mixagem. O autor conclui que o vídeo funciona de modo inteiramente diferente do cinema, que instaura novas modalidades de funcionamento do sistema das imagens e que, com ele, estamos diante de uma nova linguagem, de uma nova estética.

É preciso mencionar, entretanto, que a partir das tecnologias digitais, o cinema tem incorporado questões que anteriormente eram apenas do vídeo, assim como, o vídeo tem incorporado questões do cinema. Hoje torna-se bastante complicado delimitar uma linha que separa o vídeo do cinema.



Fig. 27. *Imagem-cenário*, still de vídeo, 2017.

3.4 Linguagem videográfica?

Trouxe neste capítulo, para pensar sobre as figuras eletrônicas que utilizei nos meus vídeos, estas reflexões de Philippe Dubois sobre as particularidades (porém, não exclusivas) do vídeo em oposição aos elementos do cinema, que tratariam, assim, de uma possível linguagem videográfica. Agora, por fim, gostaria de acrescentar um pensamento de Arlindo Machado (2011) sobre este assunto.

Arlindo Machado argumenta que a recente polêmica sobre a possibilidade de uma linguagem videográfica pode ser indicadora de um certo estágio de maturidade da comunidade dos videastas. Isto porque, segundo o autor, o vídeo herdou seu aparato tecnológico da televisão e acabou por herdar também uma postura parasitária em relação aos outros meios, se deixando reduzir a um veículo de outros processos de significação. Por outro lado, a videoarte teria sido pioneira em denunciar e negar a tendência passiva do vídeo, definindo para ele estratégias e perspectivas próprias.

Mais recentemente, com a generalização da procura de uma “linguagem” específica, o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro. (MACHADO, 2011, p. 173).

Machado escreve que quando o vídeo surge, pelos anos 1960, a crença numa gramática específica audiovisual já se encontrava em decadência e subvertida pelas práticas autônomas e independentes, que não seguiam os modos consolidados de produção simbólica e por uma explosão criativa em todos os terrenos. O discurso videográfico é, desse modo, impuro, ele reprocessa outras formas de expressão, gerando novos valores. Se o vídeo possui alguma especificidade, esta estaria na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições.

Enfim, é preciso considerar também que, no universo das formas audiovisuais, o estatuto da significação está intimamente ligado à proposta “estética” da obra. Isso quer dizer que, num meio de expressão como o vídeo, os quesitos relativos à linguagem (ou seja, os recursos de expressão, as regras de utilização e combinação dos elementos imagéticos) e as questões mais amplas relativas à intervenção artística (renovação das formas, estilo, *background* ideológico, *Weltanschauung*) encontram-se tão profundamente imbricados, que não é possível, senão à custa de uma violência contra a obra, separá-los ou tratá-los como entidades distintas. (MACHADO, 2011, p. 176).

Esta colocação de Arlindo Machado talvez seja a mais relevante, neste momento, no que diz respeito ao vídeo somente se definir nas obras criadas com ele. Ou seja, o vídeo manifesta coerência em cada obra particular. Ele não tem um valor universal ou normativo. Não podendo ser reduzido a um conjunto de leis, podendo, apenas, apresentar um repertório geral de tendências, como o faz Philippe Dubois em seu texto, observando o uso do vídeo pelos artistas.



Fig. 28. *Queda somática 09*, still de vídeo, 05” em looping, cor, s/áudio, 2019.

Trouxe este pensamento por dois motivos, primeiro no que diz respeito ao fato de que analisei, neste capítulo, como estas questões do vídeo se deram na criação dos três trabalhos mencionados. Em segundo, porque as questões trazidas por eles, foram relevantes na continuidade do meu trabalho. Neste

momento estou cursando o Mestrado em Poéticas Visuais e desenvolvendo uma série de videoperformances, nas quais realizo movimentos de quedas e a pós-produção dos vídeos está contemplando algumas das estratégias aqui descritas, como a multiplicação das imagens, por janelas e sobreposições.

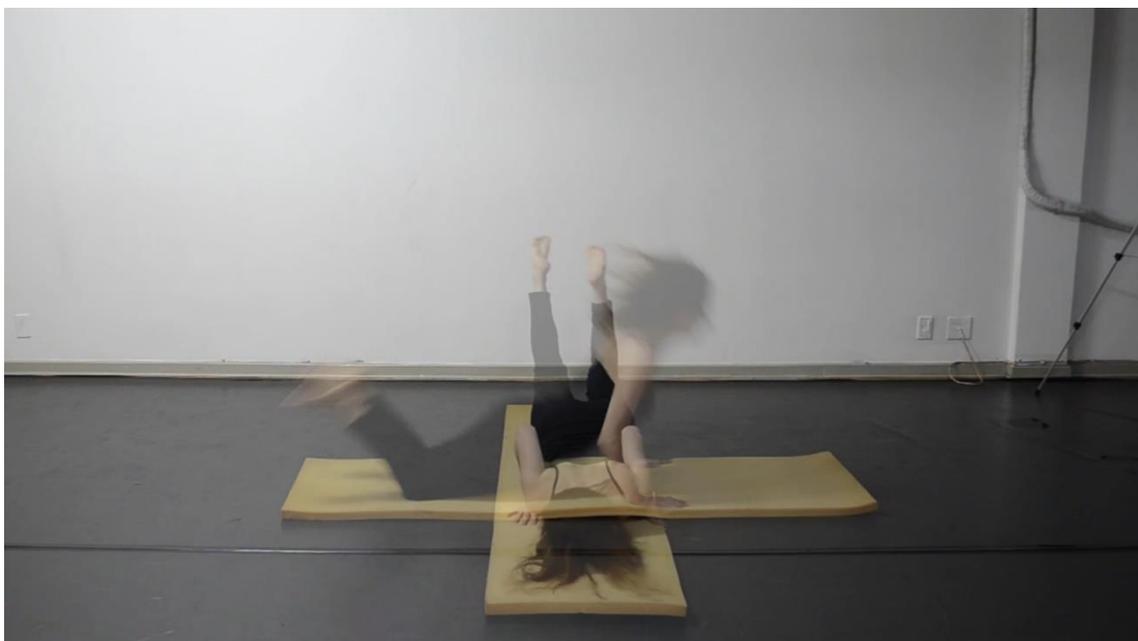


Fig. 29. *Cair em si*, still de vídeo, 02" em looping, cor, c/áudio, 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já antes mencionado, em 2016 terminei a Licenciatura em Artes Visuais, naquele momento, quando escrevi o meu Trabalho de Conclusão de Curso, abordei duas séries de fotografia que havia feito ao longo do curso e uma transposição didática da relação entre imagem e palavra que existia no trabalho. Em 2017, reingressei no Bacharelado em Artes Visuais e já em 2018, ingressei no Mestrado em Poéticas Visuais.

Desse modo, quando da escrita deste TCC, me volto para minha produção neste período e concluo que o trabalho com o vídeo foi o mais relevante para a minha pesquisa poética. Por estes motivos que este texto buscou abarcar algumas questões que surgiram, como: a videoperformance - no sentido de uma ação feita para se tornar imagem em movimento e a mixagem das imagens - como a etapa de pós-produção de um trabalho mediado pelos aparelhos eletrônicos.



Fig. 30. *Desenhando no espaço*, still de vídeo, 2017.

Na introdução, trouxe a delimitação do campo problemático da pesquisa e o conceito de autoria em rede, de Cecília Almeida Salles (2017), para pensar os movimentos de citação que fiz nos vídeos da primeira série *Vídeo-ações* (2016),

quando tirei “lições” de uma fotografia da artista Francesca Woodman e de uma série fotográfica de Hans Bellmer. Utilizei as fotos como disparadores para as ações de prender o corpo e amarrá-lo. Este conceito trata de uma autoria que se estabelece nas relações que sustentam a rede, que se constrói no processo de criação.

Este conceito de criação em rede, assim, me ajuda a pensar na minha rede de referências artísticas, os laços que desenvolvi com as artistas que tratei no primeiro capítulo ou, por exemplo, quando trabalho com uma estética que referencia o início da videoperformance. O pensamento de Salles traz o sujeito com a forma de uma comunidade e aponta para a relevância na criação do diálogo com o outro, o que me levou a pensar nas minhas próprias relações e interações.

No primeiro capítulo, abordei a criação de quatro vídeos experimentais de tempos curtos e em preto e branco, intitulados *Vídeo-ações* (2016). Os vídeos partiam de um texto que descrevia a ação que eu iria realizar. A câmera permanece fixa e quase nunca é encarada, porém ela é que fará a ponte entre mim e o observador, por meio do vídeo. Os dois chamados de “lições” tratam desta transposição de uma fotografia de outro artista em uma ação. E os outros dois vídeos, chamados “experimentações”, trazem uma ação que relaciona meu corpo com algum objeto.

Nos subcapítulos, apresentei alguns referenciais artísticos, com relação às amarrações do corpo, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino e Annegret Soltau. E sobre o uso de espelhos, as artistas Joan Jonas e Iole de Freitas. Todas estas referências, sejam as brasileiras ou estrangeiras, se deram por volta dos anos 1970, no início da videoperformance e possuem algumas questões em comum, como a exploração do corpo, da identidade e da fragmentação da imagem.

No segundo capítulo, apresento um texto de Philippe Dubois (2004) sobre a mixagem de imagens, prática recorrente no uso do vídeo pelos artistas, que ele utiliza para pensar em uma linguagem videográfica. Incluo no final deste capítulo um pensamento de Arlindo Machado (2011) sobre esta questão. Abordo nesta

parte três vídeos realizados na disciplina de Laboratório de Vídeo, ministrada pela professora Alessandra Bochio, relacionados às estratégias levantadas por Dubois.

As relações que desenvolvi com outras obras de arte, sejam elas performances, fotografias ou vídeos, funcionam no processo de criação da primeira série de trabalhos de um modo semelhante com o que ocorre com a obra teórica, o texto de Dubois, na segunda série. O meu processo de trabalho se dá com um planejamento anterior a execução do vídeo. Parto de uma ideia, de um lugar definido e estou aberta a imprevisibilidade e as mudanças que ocorrem durante a realização.

Desse modo, na primeira série, parti da proposta de relacionar o meu corpo com os objetos em uma ação que se tornaria imagem em movimento e era descrita antes de ser realizada. Na segunda série, parti da proposta de experimentar as estratégias descritas por Philippe Dubois em seu texto, criando assim, ações que se tornariam imagem videográfica e seriam editadas levando em conta essas figuras selecionadas pelo autor.

No primeiro capítulo intercalei o meu trabalho com os referenciais artísticos, com o objetivo de apresentar um pouco da minha rede, no segundo capítulo esta estrutura não se repete pelo motivo de que na segunda série de trabalhos o referencial teórico que faz este lugar da rede e então é este que apresento, junto com os meus vídeos. A operação é a mesma, mas em um momento resalto meus referenciais artísticos e no segundo os teóricos. Nos dois modos a reflexão teórica acompanha a prática, as vezes antes, durante ou depois.

A meu ver, a criação artística se dá em meio as relações do indivíduo com os demais, sem excluir a singularidade – ou seja, a criação será diversa com cada pessoa, mas não criamos isolados do mundo. Nós temos já o formato de uma comunidade, construída ao longo de nossas trajetórias pessoais, de trocas com sujeitos e/ou as criações destes, como são recebidas por nós. O pensamento da Cecília Almeida Salles, de autoria em rede, foi instrumental para estruturar e articular o texto neste sentido.

Estas relações se mostram mais evidentes no momento da formulação da ideia e da definição da estratégia de trabalho que irei utilizar. Quando da realização da ação e da elaboração dos vídeos outras questões do processo de tornam mais relevantes. Como o fazer mesmo da ação, o que acontece naquele momento e as escolhas que eu faço. E as mediações eletrônicas, seja da câmera gravando, do programa de edição ou do equipamento que irá transmitir o vídeo.

Ambas as séries apresentam um corpo-imagem, mas a incorporação dos recursos tecnológicos de edição do vídeo na segunda série tornou mais evidente que no corpo-imagem podem se dar outras manipulações, pois estamos lidando com um corpo que é apenas imagem. Ele pode ser duplicado, cortado, afetado, pois é apenas superfície, o que vemos é a matéria da imagem do vídeo.

As duas séries possuem particularidades, mas também aproximações. Como trabalho com os desdobramentos da imagem, um trabalho leva ao outro e não são tão separados. Desse modo, as ações dialogam, o vídeo em que me movimento em uma mesa e em uma escada conversam, a fita no pulso se relaciona com o fio amarrado no corpo, assim como a inclusão de uma imagem dentro da outra pela mixagem, acontece com os reflexos dos espelhos. São operações próximas, as vezes no movimento, as vezes na imagem, que fazem parte de um todo que é o trabalho que venho desenvolvendo.

O desdobramento deste trabalho já está em andamento e terá seguimento no meu projeto do Mestrado em Poéticas Visuais. Como mencionei no final do segundo capítulo, estou fazendo novos trabalhos em videoperformance, nos quais realizo ações – movimentos de quedas, na frente da câmera, e na edição estou utilizando as estratégias da janela, como em *Queda somática 09* (Fig. 28) e da sobreposição, como em *Cair em si* (Fig. 29). Ademais, sigo pesquisando sobre a linguagem do vídeo e o atravessamento da performance, na pesquisa em arte e nas referências artísticas.

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Philip. **A performatividade da documentação de performance**. ¿Hay en Portugués? [trad.]. In: eRevista Performatus, ano 2, nº 7, nov. 2013.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BOCHIO, Alessandra Lucia. **Entre meios**: convergência audiovisual. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015.

DUBOIS, Philippe. **Por uma estética da imagem de vídeo**. In: Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. ps. 69-95.

FREITAS, Iole de. **A desconstrução dessas “certezas”**. Entrevista. Ana Cavalcanti, Ana Holck, Ana Linnemann, Fabrício Carvalho, Guilherme Bueno e Paulo Venancio Filho. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, UFRJ, 2007. ps. 6-15. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_entrevista_iole_freitas.pdf
Acesso em: 28/11/2019.

KRAUSS, Rosalind. **Vídeo**: a estética do narcisismo. In: Temática, 1976. ps. 144-157.

LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performance**. In: Urdimento, n. 19, 2012. ps. 93-99.

MACHADO, Arlindo. [org.]. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2007.

_____. **O vídeo e sua linguagem**. In: Pré-cinemas & pós-cinemas. 6ªed. São Paulo: Papyrus, 2011. ps. 173-183.

MARTINHO, Teté; FARKAS, Solange. [orgs.]. **Videobrasil**: três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Edições Sesc, Videobrasil, 2015.

MELIM, Regina. **A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais**. In: Crítica Cultural, Vol. 3, Nº. 2, jul. – dez. 2008.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

PARENTE, André. **Cinemáticos**: Tendências do Cinema de Artista no Brasil. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2013.

_____. [org.]. **Imagem-Máquina**: a era das tecnologias do virtual. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

PLAZA, Júlio. **Arte e interatividade**: autor-obra-recepção. In: Ars. Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, 2000, p. 9-27.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 2ªed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

_____. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SARZI-RIBEIRO, Regilene. **O corpo no vídeo e o corpo do vídeo**: diálogos estéticos, arte eletrônica. In: Revista Poiésis, n. 23, 2014. ps. 105-114.

SHARP, Willoughby. **Videoperformance**. In: Performatus, Ano 1, nº 6, 2013.

SOLTAU, Annegret. **Ties 1975-76**. Disponível em: <http://www.annegret-soltau.de/en/galleries/ties-1975-76> Acesso em: 28/11/2019.

TEDESCO, Elaine. **Anotações sobre o estúdio 88**: pesquisa de videoperformance. Santa Maria: 24º Encontro da ANPAP, 2015. ps. 1295-1307.

ZANINI, Walter. **Walter Zanini**: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. Eduardo de Jesus [org.]. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.