



---

Elaine Tedesco<sup>1</sup>

## Carne suspensa e projetada: algumas notas sobre videoarte\*

*Suspended and projected meat: some notes on video art*

---

### DOSSIÊ

#### Resumo

Este texto é baseado em um formato de entrevista, deixando de fora as questões. Comento a videoinstalação *Armazém A4 portão 2* que apresentei na V Bienal Mercosul, em Porto Alegre, em 2005. Philippe Dubois, Giuliana Bruno e Ana Rito ancoram as reflexões sobre vídeo, projeção e superfícies.

#### Palavras-chave

Videoarte. Videoinstalação. Superfície. Projeção.

#### Abstract

*This text is based on an interview format leaving out the questions. Furthermore, I comment on the video installation *Armazém A4 portão 2* that I presented at the V Mercosul Biennial, in Porto Alegre, in 2005. Finally, I am referring to Philippe Dubois, Giuliana Bruno e Ana Rito to support my reflexions on video, projections and surfaces.*

#### Keywords

*Video art. Video installation. Surface. Projection.*

1- Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil.  
ORCID: 0000-0003-1530-9943

\*Texto recebido em 20/junho/2019  
\*Texto publicado em 30/junho/2019

## I NOTA

O vídeo afetou-me pela sua possibilidade de aproximação com a performance, fotografia, dança e música. No curso de artes visuais da UFRGS nos anos 1980, apenas a fotografia estava presente no currículo, ao mesmo tempo, tudo isso, era degustado em experimentações coletivas no convívio com os colegas e amigos. Nós, estudantes, usávamos as salas de aula nos horários vagos, o centro acadêmico, o bar, as festas e planejávamos nossas utopias de um início de vida democrática.

Recordo ter lido e sido influenciada pelo livro *Quase Cinema: cinema de artista no Brasil, 1970|1980*, publicado pela Funarte (1981), nele, Ligia Canongia define o cinema de artista como “uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e a das artes plásticas, que pela fusão dos dois media acabaria por se configurar em uma terceira linguagem, particular e autônoma” (CANONGIA, 1981, p. 8). O título do livro *Quase Cinema* tem, como pano de fundo, o conceito *Quase Cinema* - cunhado, por Hélio Oiticica, para denominar suas *Cosmococas*, criadas em parceria com Neville d'Almeida, que eram instalações empregando o uso de projetores de slides posicionados em diferentes pontos da sala, músicas e objetos como redes ou piscinas para proporcionar o estado imersivo *suprassensorial* ao público.

Em visita à Bienal de São Paulo, 1985, conhecida como a *Bienal da grande tela*, curada por Sheila Lerner, o que mais me impactou foi a mostra especial *Vídeo Arte Uma Comunicação Ativa*, por meio dela, tive a oportunidade de assistir a obras de artistas como Steina Vasulka, Peter Campus, Joan Jonas, Doug Hall, Bill Viola, Rebeca Horn, Marcel Odenbach, Joseph Beuys, Marina Abramovich e Ulay, entre outros. Também, foram importantes para o meu interesse pelo vídeo a convivência com os artistas participantes do *Nervo Óptico*, especialmente, Carlos Pasquetti e Romanita Disconzi, que foram meus professores, Mara Álvares e Vera Chaves Barcellos, artistas que contavam sobre suas ações com fotografia e super-8 feitas nos anos de 1970 e, ainda, ouvir depoimentos de Iole de Freitas durante um *workshop* de escultura, no Departamento de Artes Visuais da UFRGS, em 1986, sobre seu trabalho no filme *Cacos de vidro fatias de vida*.

Em 1989, assisti a uma palestra de Robert Kaputoff, no Instituto de Artes da UFRGS, na qual ele apresentou uma grande quantidade de trabalhos de videoarte. Ainda no mesmo ano, participei do curso de extensão em vídeo com Doug

Hall, na ECA /USP, no qual, além de assistir e discutir muito sobre material de videoarte, os alunos também realizaram vídeos autorais, com uma exposição de curta duração no MAC - Ibirapuera. Tive, então, acesso a uma diversidade de experimentações com a imagem em movimento realizadas por artistas visuais, no ocidente, especialmente nos anos de 1970/1980.

A produção da chamada primeira geração de vídeo no Brasil (citada em textos de Walter Zanini, Arlindo Machado, Christine Mello, Fernando Cochiaralle, entre outros) continuava interessando-me cada vez mais por emergir de questões vinculadas especialmente a presença das ações performáticas e não narrativas e vinculadas às artes visuais.

## II NOTA / DROPOUTS E O SENTIDO NOTURNO

Atualmente, uma câmera fotográfica permite a captação de imagens estáticas e em movimento, mas, quando comecei a usar o vídeo, era diferente. A câmera de fotografia captava apenas imagens estáticas com filme. E as câmeras de vídeo capturavam péssimas imagens estáticas. O vídeo analógico em nada se parecia com a fotografia. Usar uma câmera para capturar o movimento parecia intrigante. Os *dots* da inscrição da gravação nas fitas analógicas, quando reproduzidos pelo "sistema de varredura dos videocassetes", apresentavam na leitura: ruídos; alteração de cores; falta de definição e os *dropouts*, como constituintes do material. No início ficava incrível, mas, com passar dos meses, tornou-se frustrante. Vídeos com imagens precárias eram invariavelmente o resultado do processo de produção. Como eliminar os *dropouts*, que pareciam pragas? *VHS, Vídeo-8, SVHS, Umatic, Beta Can, Mini DV*, todos os formatos analógicos padeciam da mesma estrutura material, sua identidade era precária, transitória, ruidosa, imprecisa. Sem falar no sistema de edição linear, que levava à necessidade de contratação de serviços terceirizados, dificultando o trabalho com maior fluidez e organicidade. Essas especificidades foram assunto para alguns de meus trabalhos - *Caminhada doméstica, In-pressione, No hard feelings* - , todos de 1989<sup>2</sup> (realizados durante o curso com Doug Hall na Eca/USP). Vídeos que pensam a precariedade do dispositivo e expõem sua estrutura - seus pontos muito ampliados, seus *dropouts*, sua imprecisão e estrutura de passagem.

Em 1991, participei, juntamente com Lucia Koch, do *Fórum BHZ Vídeo*, com a videoinstalação *Sentido Noturno*. Para esse trabalho, que foi realizado sucessivamente em Porto Alegre, na Torre do DEMA<sup>3</sup> e no Fórum, criamos um vídeo feito a partir de instruções para gravação durante viagens que fizemos em separado. O material, composto por cenas e ações na paisagem capturadas com o uso de filtros manuais e objetos diante das lentes, teve o áudio gravado em uma *performance* sonora que reproduzia sons de ações no interior de uma casa, que

2 - Disponível:  
<<https://vimeo.com/user28225732>>.

3 - Departamento Municipal de Águas e esgoto. A torre da hidráulica está localizada no bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre, e possuía espaços de exposição sob a Coordenação da Secretaria Municipal da Cultura.



4 - Em parceria com Lucia Koch, com quem dividia o atelier, realizei, em 1990, o vídeo *9 Esboços para Retratos*, sobre os artistas Renato Heuser, Fernando Limberguer, Luisa Meyer, Mario Ramiro, Nina Moraes, Elcio Rossini, Rochelle Costi, Iran do Espírito Santo e Everton Ballardin. Esse material foi apresentado na mostra de vídeos OOJ, que contou também com um vídeo sobre Lia Menna Barreto. Mais sobre a parceria pode ser encontrado em Arte Bra. Lucia Koch. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 128-129; p.139.

realizamos juntas em um estúdio de gravação. O vídeo trazia assim a desconexão entre o espaço externo (presente nas imagens) e o espaço interno (presente no áudio), continuidade sonora e descontinuidade na sequência de imagens. Em Belo Horizonte, a instalação tinha um elevador instalado no centro da sala, um projetor e uns *displays* gráficos no chão. O elevador, objeto de deslocamento vertical, estava parado no meio da sala, com o videomonitor no teto emitindo apenas os *dots* provocados pelos impulsos elétricos, sem imagem ou som, e o vídeo era projetado nas paredes da sala, em *looping*, cada dia em um ângulo diferente; com o som aberto, propunham uma experiência, à primeira vista, *nonsense*. A presença incômoda do elevador, destituído de sua função, estava articulada com o sentido de errância das imagens e dos sons do vídeo projetado<sup>4</sup>.

Em Porto Alegre, ocupamos os três andares da torre da hidráulica do bairro Moinhos de Vento, misturando instalações específicas para o lugar com objetos e materiais; na projeção, no segundo piso e no último, dispomos vasos com mudas de brasilico e binóculos para os visitantes.

### NOTA III ARMAZÉM A4 PORTÃO 2

O trabalho que apresentei na V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre (2005), chamava-se *Armazém A4 portão 2*, por referir-se diretamente à denominação do local onde foi instalada. Para o trabalho, as imagens de carnes, suspensas, foram capturadas com câmera fotográfica digital, em um dos açougues do mercado *Ver o Peso*, em Belém do Pará, depois foram editadas como vídeo e projetadas sobre um portão em 4 metros de altura por 6 de largura.

A instalação, de caráter imersivo, propunha ao visitante na entrada atravessar um pequeno corredor de madeira (270cm x 100cm x 270cm), com uma lâmpada vermelha no teto. Além da projeção, dentro da sala não havia outra luz. O vídeo era formado por uma sequência de fotografias de carnes suspensas, com som de passos e de metal sendo arrastado. A fusão entre tais imagens projetadas e o portão de ferro criava uma superfície com aparência gélida. Muitos visitantes disseram ter visto corpos humanos suspensos, outros tiveram medo e não conseguiram ficar no lugar, o frio foi manifesto outros, ainda que o trabalho tenha sido apresentado no verão. As cenas das imagens de carnes em fusão, sobrepostas à superfície de ferro não pareciam ter como cenário um açougue. O trabalho continha uma fantasmagoria, evocando mais a carne morta do que espelhando a carne para comer (a segunda proposição não nega a primeira).

## IV NOTA

Philippe Dubois já escreveu: “O vídeo é bem o lugar de todas as flutuações, e não devemos estranhar que ele apresente, no final das contas, incomensuráveis problemas de identidade.” (2004, p. 35). O vídeo sempre foi uma linguagem mista, constituída pela mistura do verbal e do visual, usada como meio nas mais diversas áreas - no cinema, nas artes, nas ciências, na televisão, na vida privada, no controle social. No mesmo livro *Cinema, Vídeo Godard* (DUBOIS,2004) o autor faz uma larga reflexão sobre o vídeo, abrindo o primeiro capítulo com a definição sobre *Techné* “antes de mais nada, uma arte do fazer humano” (DUBOIS,2004, p.31-33), e a relação entre esse conceito com as tecnologias da imagem. Apresenta o contexto cultural do surgimento do vídeo; trata da heterogeneidade entre seu uso no cinema e nas artes visuais; suas especificidades técnicas e conceituais. Ao final do primeiro capítulo, manifesta ceticamente: “As telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo.” (DUBOIS, 2004, p. 67). A procura por um sentido positivo para a descrença nos caminhos do vídeo contorna o clima distópico da narrativa do início do segundo capítulo. “Assim dilacerado na história, dividido entre o cinema e o computador, [...] o vídeo era visto, no final das contas, como uma imagem intermediária [...] Um curto momento de passagem no mundo das tecnologias do visual.” (DUBOIS, 2004, p. 99). O vídeo, como estruturado e pensado em sua origem – um estado transitório da imagem tecnológica –, com a chegada dos dispositivos eletrônicos, remodelou-se com a produção industrial dos projetores de grande formato e as possibilidades de compartilhamento. O curto momento ao qual se refere o autor passou a circunscrever um tipo específico de produção audiovisual. Mais adiante, o autor vê o vídeo como um estado de passagem, um entremeio, nem aqui, nem lá, nem cinema, nem televisão, e define o vídeo como um modo de pensar, como “uma forma que pensa” (DUBOIS, 2004, p. 110). Essa máxima, já tantas vezes citada, aproxima-se da frase de Leonardo da Vinci “*disegno è cosa mentale*”. A forma que pensa ou coisa mental? O desenho como vídeo ou o vídeo como desenho? A forma que pensa a coisa mental, ou o vídeo que pensa o desenho? Ou ainda a forma de pensar a coisa mental, não importa, o pensamento sempre passa. O pensamento em si não performa. Necessita ser encarnado, incorporado.

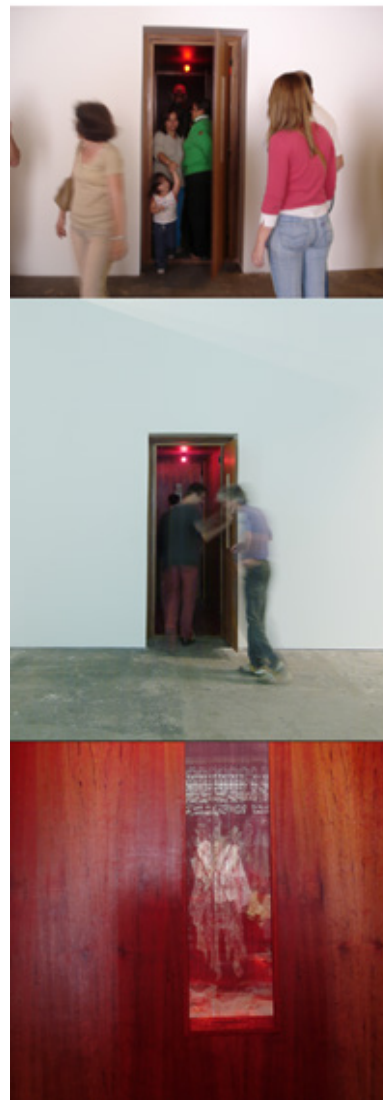


Figura 1: Armazém A4 Portão 2, Vista externa da Cabine. V Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2005. Fonte: Arquivo pessoal da autora 2005.



Figura 2: Armazém A4 Portão 2, Vista interna da projeção de DVD sobre portão de ferro, 6m x 4m. V Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2005. Fonte: Arquivo pessoal da autora

Em outro texto o autor elabora um percurso para o deslocamento de dispositivos de projeção e estratégias de inserção do chamado cinema de autor aos circuitos de arte contemporânea. Nele, dedica oito páginas para circunscrever, *a galope*, passagens da história norte-americana e europeia da videoarte como um eixo de conexão entre o cinema experimental e o cinema de exposição. Segundo Dubois, o uso de monitores de vídeos nos espaços de arte configurara duas décadas de produções de videoesculturas e videoinstalações compostas com monitores de televisão das mais variadas formas. Foi, na última década do século XX, com a produção industrial de projetores de vídeo, atrelados aos registros digitais, que as projeções de vídeo substituíram o uso dos objetos (monitor e reproduzidor de vídeo), provocando um retorno às superfícies (DUBOIS, 2009, p.192).

A imagem projetada do vídeo surge, portanto, como uma espécie de matéria luminosa móvel que pode deslocar-se, invadir, cobrir, colar, aderir e fundir todo o objeto com que se depara. (...) o vídeo, ao se desenvolver dessa maneira, não apenas aumentou seu próprio campo de ação (contrariamente a ele, poder-se-ia dizer, posto que, algumas vezes abandonou determinadas especificidades da imagem), como também avançou sobre o território de outros tipos de arte, favorecendo, em particular, as trocas entre o cinema e a arte contemporânea. (DUBOIS, 2009, p.193)

Sua abordagem sobre as projeções está encadeada em uma sequência que tem por objetivo analisar algumas obras de cineastas com obras no contexto das artes. Seu foco é o cinema, como esse se esparrama, como se amplia e se modifica. Giuliana Bruno (2014) escreveu sobre a presença das projeções e telas nos espaços museológicos uma década depois dele, a autora entende a inserção

das projeções nos espaços expositivos por uma perspectiva diferente do autor do "cinema de exposição". Embora ambos concordem com a saída do cinema da sala caixa-preta e inserção nos museus, para ele, isso soava como uma colocação do campo vídeo entre parênteses, uma interrogação da arte contemporânea sobre o cinema, para Bruno, o cinema, na sua forma tradicional, é algo ultrapassado, diz ela, "no momento da obsolescência do filme, a arquitetura interna, temporal e comunitária do cinema para espectador é reinventada na arte da projeção". (BRUNO, 2014, p. 144)<sup>5</sup>. A autora destaca nesse mesmo livro *Surfaces*, o sentido háptico (relativo ao tato) como instrumento para o desenrolar de sua metodologia ao entendimento sobre as conexões entre arquiteturas de museus e cinemas e, ainda, como os observadores movimentam-se nesses espaços de exposição. Para ela, conectamo-nos com o mundo pela superfície. Nossa pele contém um sentido fundamental, que é o tato. Na atualidade somos afetados pelas múltiplas telas diariamente, o calor das telas eletrônicas, sua sensualidade, que para além do conteúdo compartilhado, penetram nossos corpos, mudam nossa mente, solicitam o nosso toque. Tais superfícies são sempre lisas, o toque que nos é solicitado pelos novos dispositivos é cada vez mais sutil, pouco a pouco vamos mergulhando num universo liso, suave, plano. A experiência do corpo afasta-se das texturas rugosas, da matéria áspera. O sujeito que vê, imagina espelhar-se nesse universo, desviando-se assim de sua concretitude. Nos vemos e enviamos nossas imagens em fragmentos, numa vivência míope.

*5 - In one age of pressured time, and again at the moment of film's obsolescence, the inner, temporal, communal architecture of film spectatorship is reinvented in the art of projection.*



Figura 3: *Armazém A4 Portão 2*, detalhe das imagens de carnes suspensas projetadas sobre portão de ferro, na V Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2005. Fonte: Arquivo pessoal da autora



Ana Rito (2015), ao abordar ações performáticas mediadas pela gravação em vídeo, apresenta-nos a passagem do corpo ao arquivo, quando este é exibido em vídeo, vendo-o como "um campo esquivo e entre mundos: os gestos são agora 'arquivos' do corpo em trânsito". Tal campo esquivo, assim como as demais audiovisualidades eletrônicas, é afetado pela energia elétrica recebida dos dispositivos de leitura e suas conexões. Para a autora, a figura, como corpo da imagem, "estabelece a transmutação e a instabilidade da própria condição do medium das imagens em movimento" (RITO, 2015, p. 24). Essa transferência oscilatória transforma os sujeitos e seus corpos, entre o corpovídeo e o videocorpo a figura desencarna e emana uma outra corporeidade.

Diferente das telas eletrônicas, as projeções não são lisas, a imagem projetada funde-se com a matéria do anteparo, agrega-se a ele, resultando numa outra. Uma outra temporalidade se instaura. Ao assistirmos uma exposição com projeções nos movemos simultaneamente dentro e fora do espaço virtual, nosso tempo interno interrompe as narrativas propostas pelas obras, por vezes, em fuga do espaço limitado, abrimos nossos dispositivos de fuga e nos reconectamos com quem ali não está.

Como matéria porosa e permeável, somos afetados pelas diferentes superfícies luminosas enquanto nos deslocamos por entre elas. Nosso movimento reedita as narrativas, nosso corpo se faz fluxo e fragmenta imagens externas, fundindo-as com as internas. Isso não significa que nossa experiência seja de surrealidade, apenas - o estar presente não é suficiente.



## REFERÊNCIAS

- BRUNO, Giuliana. Entrevista a Ricardo Venturini. *Doppiozero*, 19 fev. 2017. Disponível em: <https://www.doppiozero.com/materiali/superficie-non-vi-e-educomunica-senza-contatto>. Acesso em: 27/05/2019.
- . *Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CANONGIA, Lígia. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970 |1908*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- COCHIARALLE, Fernando. (Org.) *Filmes de Artista Brasil 1965-80*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2007.
- DUBOIS, Philippe. Um "efeito cinema" na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- . *Cinema, Vídeo, Godard*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.
- HALL, Doug; FIFER, Sally Jo. *Illuminating Video, an essential guide to video art*. San Francisco: Aperture Foundation, 1990.
- KOCH, Lúcia. *Arte Bra Lucia Koch*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, 2008.
- RITO, Ana. Playground: Performatividade da Imagem e do Espectador Moventes: Práticas Artísticas e Curatoriais em Campo (Palco) Aberto. *Revista Farol*, n.13, 2015. Disponível em: . <http://periodicos.ufes.br/farol/issue/view/Farol%2013/showToc>. Acesso em: 14/04/2019.



**DOSSIÊ**

## Elaine Tedesco

Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Artista plástica com produção em fotografia, instalação e videoperformance. É professor adjunto no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua junto ao Departamento de Artes Visuais na área de fotografia e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Concluiu a pesquisa Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na arte da atualidade e atualmente desenvolve o projeto Videoarte: o audiovisual sem destino. Participa do grupo de pesquisa: Processos Híbridos na Arte Contemporânea. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS na gestão 2015-2017.