3. Videoinstalação

Os antecedentes históricos da arte de instalação remontam, no mínimo, aos trípticos pintados em igrejas renascentistas e à fundação de "museus" no Ocidente no século XVIII. À medida que a arte surgia como algo para ser visto por um público existente além das fronteiras dos lares de patrocinadores abastados, desenvolviam-se espaços para a exposição de obras de arte. Embora talvez não se queira chamar de "instalação" o retábulo de Eisenheim, suas partes diversas colocadas em um lugar público de adoração são evocadas pelos dípticos e trípticos encontrados nas paredes de projeções de vídeo. Atualmente, artistas de instalação, intensamente conscientes de sua obra como extensão do eu, da apresentação física e do ambiente que cerca sua arte, tornam-se parte dela. O contexto, para esses artistas, é da maior importância, e eles desejam exercer controle sobre esse contexto ao criar, explicitamente, um meio que, em sua totalidade, constitui a arte. Como o crítico Brian O'Doherty escreveu em *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* [Dentro do cubo branco: a ideologia do espaço de galeria] (1970): "À medida que o modernismo envelhece, o contexto passa a ser o conteúdo. Em uma inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria "molda" a própria galeria e suas leis." Ironicamente, embora grande parte da arte de instalação do final do século XX tenha raízes em uma atitude antimuseu que caracterizou os anos 60 e início dos anos 70, são os museus e as galerias o lugar principal para ela; esta "arte contextual", como poderíamos chamá-la, precisa de um contexto institucional para ser vista. Arraigada em idéias ampliadas sobre "espaço escultural" na arte da performance e na tendência para maior participação do espectador na arte, a instalação é outro passo para a aceitação de qualquer aspecto ou material do cotidiano na construção de uma obra de arte.

A associação da arte de instalação com a escultura também facilitou sua aceitação em museus e entre os críticos. "Talvez", sugere a crítica americana Cynthia Chris, "as videoinstalações tenham sido generosamente anexadas ao léxico da crítica de arte visual devido a alguns de seus vínculos com a escultura e com outras práticas conhecidas."

Do mesmo modo que outros tipos de arte de instalação que expandem o processo criativo para além do estúdio até o espaço social, a instalação com meios de comunicação de massa, segundo a percepção de Gary Hill, é o reconhecimento do espaço externo ao monitor. De igual importância é o ponto até onde a instalação aprimora a exploração de "tempo", um conceito central para videoartistas. Se o tempo pode ser manipulado de várias formas dentro do vídeo *single-channel*, as possibilidades aumentam dramaticamente em videoinstalações que utilizam diversos monitores ou superfícies de projeção, e quase sempre vários teipes, aumentando em grande número a quantidade de imagens.

Espaço escultural e vigilância

Videoinstalações com o uso de multimídia surgiram praticamente ao mesmo tempo que a videoarte feita com vídeo *single-channel*, até mesmo um pouco antes. *TV De-coll/ages* do artista alemão Wolf Vostell (iniciada em 1958), hoje seria considerada uma instalação, consistindo sua composição em um grupo de aparelhos de televisão que mostravam imagens distorcidas e estavam colocados sobre móveis e mesas na vitrine de uma loja de departamentos parisiense. Do mesmo modo que outras práticas do Fluxus naquele período, Vostell questionava tanto os materiais de arte quanto as práticas culturais, neste caso a intrusão ubíqua da televisão na vida cotidiana. Ao refletir sobre sua obra, Vostell observou: 84

> Marcel Duchamp declarou que os objetos manufaturados são arte, e os futuristas apresentaram ruídos como arte – é uma característica importante de meus esforços e de meus colegas definir, como arte, o evento total, compreendendo ruído/objeto/movimento/cor/&psicologia – uma mistura de elementos para que a vida (homem) possa ser arte.

Vostell declarou, assim, a base essencial do que posteriormente a crítica americana Lucy Lippard denominou a "desmaterialização do objeto de arte": obra na qual a forma material é secundária às noções ou idéias que estão por trás da arte. Arraigada nesta abordagem conceitual, e incorporando as práticas da performance, da arte corporal e da arte acústica, bem como outros aspectos do Fluxus, surgiu a instalação multimídia, tanto como resposta à inclusão de idéias e objetos diversos no domínio da arte, quanto como contestação às instituições que dominavam os meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão e sua companheira, a publicidade. Este "evento total" do qual falou Vostell, refletindo a influência da performance em videoarte, reconheceu que a arte ocorre em um contexto. Em pouco tempo, o contexto transformou-se em conteúdo, enquanto efeitos esculturais eram incorporados à apresentação de vídeo.

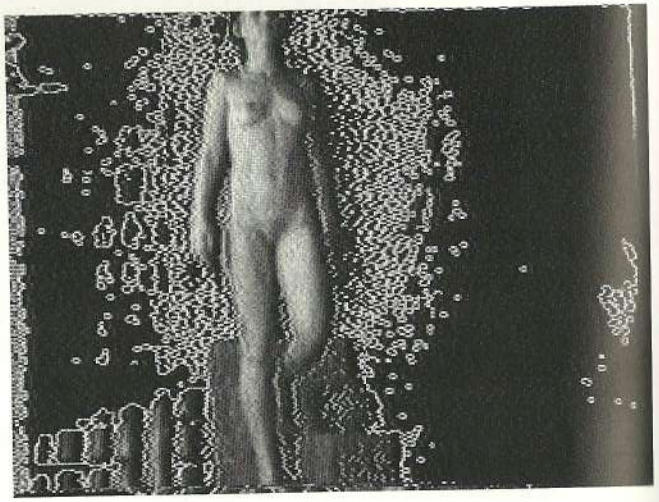
Abordagens esculturais eram e continuam sendo utilizadas por Nam June Paik para obter efeitos dramáticos. A exposição de Paik em 1963 em Wuppertal, na Galeria Parnass, continha aparelhos de 82
televisão no piso da galeria, sobre os quais ele projetava imagens distorcidas, na tentativa de perturbar a complacência dos espectadores diante do aparelho de TV. "A TV nos atacou a vida toda", disse Paik, "agora estamos contra-atacando!" A preocupação de Paik

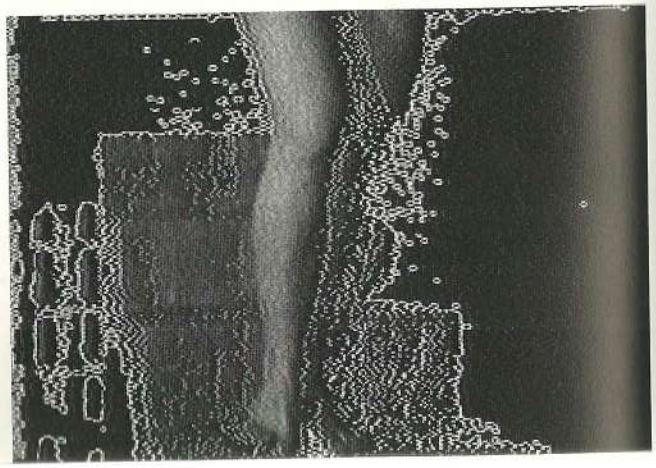
com as imagens televisuais é visível em muitas de suas videoesculturas, de *Video Jungle* [Selva de vídeo] (1977), em que aparelhos de TV foram arrumados em meio a uma flora selvagem, a *Electronic Superhighway: Bill Clinton Stole My Idea* [Via expressa eletrônica: Bill Clinton roubou minha idéia], sua obra maciça na Bienal de Veneza em 1993. Dúzias de monitores lotaram o pavilhão alemão do piso ao teto, projetando um bombardeio de imagens do que parecia ser um banco de dados universal: do mundano ao político, de cenas da natureza a explosões nucleares.

130. Nam June Paik, *Electronic Superhighway* [Via expressa eletrônica], 1993. Parte do "catálogo de vídeo" de Paik produzido para a exposição itinerante nacional *The Electronic Superhighway*, que estreou no Museu de Arte em Fort Lauderdale, Flórida.

129. Nam June Paik, *Electronic Superhighway* [Via expressa eletrônica], 1995. A região continental dos Estados Unidos é formada por 313 TVs; o Alasca – 24 TVs; o Havaí – 1 TV por ilha. Cinqüenta aparelhos de reprodução de discos laser, 50 discos laser, aproximadamente 60 amplificadores de distribuição de vídeo e 20 ventiladores, 1 filmadora, andaimes, "fronteiras de estados" fabricadas em aço, néon, sistema acústico de 200 watts. A via expressa de Paik é permeada pelos detritos da cultura de meios de comunicação de massa, mas suas imagens ainda mostram alertas de guerras e revoluções culturais.

Shigeko Kubota (1937-), que participou do Fluxus com John Cage, Paik e outros, criou uma grande série de obras, variando do escultural ao estilo de diário (incluindo-se anotações em vídeo de uma viagem pela Europa no início dos anos 70 (*Europe on 1/2 Inch a Day* [Europa, 1/2 polegada por dia], 1972). Ela incorpora freqüentes referências da história da arte, como em sua homenagem a Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase* (1976), onde a imagem de uma mulher nua se move de tela em tela em uma série de monitores configurados em escadaria. A influência de Paik também é óbvia na obra do artista nova-iorquino Ray Rapp (1948-), cujas videoesculturas imprevisíveis, que quase sempre incorporam vários aparelhos de TV, referem-se a Marcel Duchamp, Richard Artschwager, Joseph Beuys, Meret Oppenheim e outros. Em *Fur Wrap* [Invólucro de





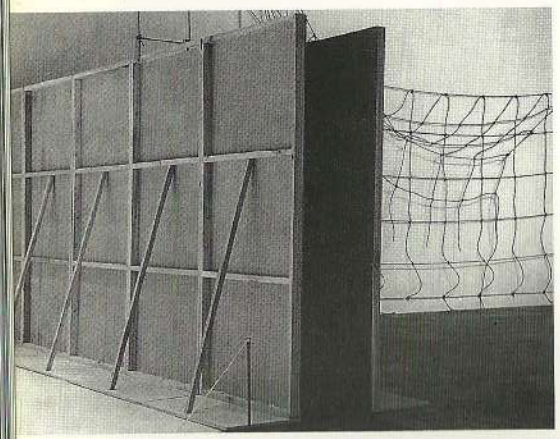
131. Shigeko Kubota, *Duchampiana: Nude Descending a Staircase* [Nu descendo uma escadaria], 1976. Participante ativa do movimento artístico internacional Fluxus, Kubota homenageia Marcel Duchamp e John Cage, que exerceram forte influência sobre os artistas do Fluxus.

132. Ray Rapp, *TV Furniture* [Mobília de TV], 1997. Rapp dá um toque tecnológico às obras modernistas clássicas como *Object* [Objeto], de Meret Oppenheim, de 1936.

pele] (1997), vê-se o vídeo de um artista transpirando dentro de um aparelho de TV desmontado, embrulhado em pele, uma alusão ao *Object* [Objeto] (1936) de pele de Oppenheim.

Outras práticas anteriores de videoinstalação envolviam a participação do espectador, embora involuntária, por meio de câmeras de vigilância. A primeira instalação de Les Levine, *Slipcover* (1966), na Galeria de Arte de Toronto, mostrava aos espectadores imagens filmadas de si mesmos em uma série de monitores. Nunca antes realizada, esta experiência foi, ao mesmo tempo, assustadora e empolgante. Bruce Nauman que, como vimos, é outro dos primeiros videoartistas a usar o vídeo *single-channel*, apresentou *Video Corridor* [Corredor de vídeo] em 1968. Este recinto claustrofóbico consistia em duas paredes paralelas do chão ao teto formando um túnel, com dois monitores, um sobre o outro, ocupando uma das extremidades do espaço. O espectador caminha pelo corredor para ver os vídeos que, na verdade, passam a ser cenas simultâneas de vigilância exercida sobre ele. O impacto do vídeo depende do contexto de deslocamento e até mesmo do medo, criado pelas construções de alvenaria.

A crítica Margaret Morse, ao conhecer *Video Corridor*, a primeira videoinstalação que tinha visto, escreveu: "Para mim foi como se



133. (acima) Bruce Nauman, *Performance Corridor* [Corredor para performance], 1968-70.

134. (acima, à direita) Bruce Nauman, cena de *Walk with Contrapposto* [Caminhada com contraposto], 1968.

meu corpo tivesse descolado de minha própria imagem, como se a base de minha orientação no espaço tivesse sido retirada de sob meus pés." No início dos anos 70, Nauman explorou a vigilância em vídeo em outras obras. Em *Corridor Installation* [Instalação no corredor] (1970), uma série de paredes dividiu as Galerias Nicholas Wilder em Los Angeles em seis corredores, dos quais apenas três eram transitáveis. Visitantes tentando desvendar o labirinto eram filmados, sempre de costas, por câmeras montadas na parte superior das paredes, e as imagens eram projetadas em monitores existentes em todas as passagens.

Peter Campus (1937-), que ao lado de Nauman e Acconci foi um influente videoartista da primeira geração, explorou aspectos psicológicos de percepção em instalações interativas como *Negative Crossing* [Travessia negativa] (1974), na qual os visitantes sabiam que eram filmados executando ações diante de um espelho, que então eram projetadas em grandes telas.

A técnica de vigilância foi utilizada pelo alemão Dieter Froese (1937-) em *Not a Model for Big Brother's Spy Cycle* [Não é um modelo para o ciclo de espionagem do Big Brother], 1987, onde o artista combinou circuito fechado de televisão com um vídeo pré-gravado em dois canais. Os espectadores eram filmados quando entravam na sala de instalação, os corpos projetados em monitores enquanto observavam outros sendo entrevistados sobre atividades políticas.

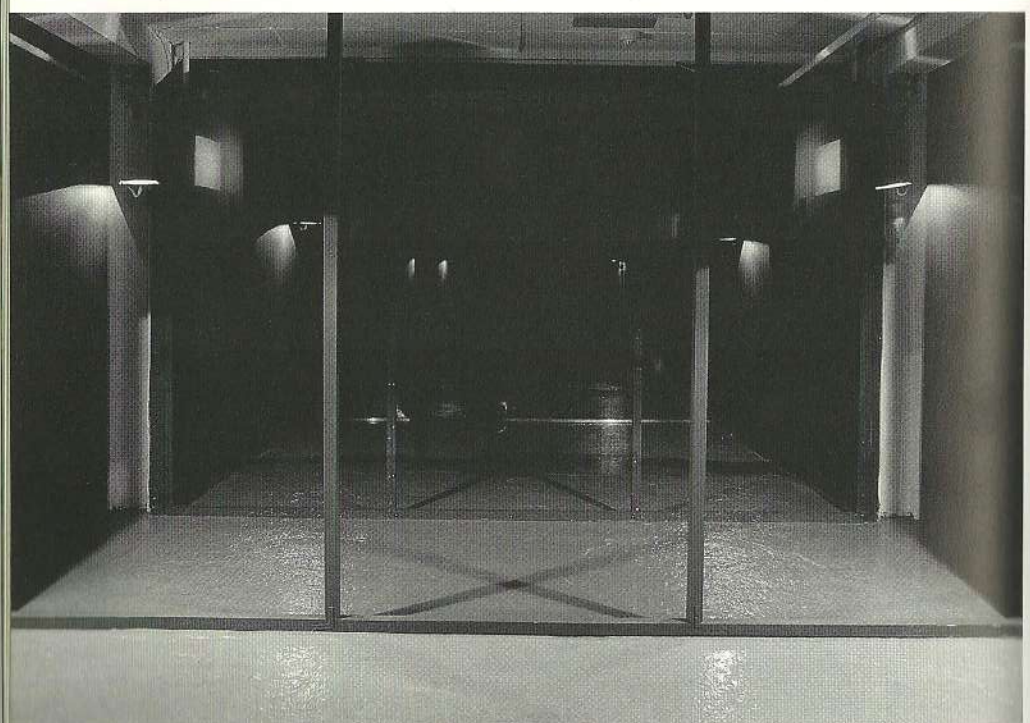
O interesse em vigilância surgiu não apenas de revelações públicas na imprensa sobre práticas reais de policiamento, mas também da própria natureza da televisão, que parece estar observando constantemente o espectador, mesmo quando este a observa. As instalações de "arte vigilante" confrontaram diretamente esta qualidade reflexiva da televisão e devolveram a responsabilidade de ver ao espectador, que se entrega a um relacionamento passivo com a tela de TV. As videoinstalações assumiram o papel ativo de energizar o espectador para que reagisse ao objeto visto. Ao mostrar os próprios espectadores, os artistas engajavam-nos intencionalmente de forma

135. (direita) Dieter Froese, *Not a Model for Big Brother's Spy Cycle* [Não é um modelo para o ciclo de espionagem do Big Brother] (Unpraezise Angaben), 1987.

bastante direta, às vezes até o ponto de fúria ou choque. Ainda mais importante, o espectador tornava-se um artista performático, uma maneira totalmente nova de assistir à televisão. Ao contrário das estratégias para performances em Happenings, em que os espectadores iam ao evento esperando tornar-se parte dele, o espectador de uma obra instalada no museu não suscita essa expectativa. A privacidade de ver é invadida e, voluntariamente ou não, o espectador passa a ser observado não apenas por si mesmo, mas também por outros.

Por ser um meio de expressão temporal (a gravação em tempo real), a vidèoarte permite várias manipulações da experimentação do tempo. Não há maneira mais imediata de sentir o tempo presente do que quando nos vemos, subitamente, em um monitor no meio de uma exposição. O intervalo de tempo também pode proporcionar a experiência imediata do tempo que acabou de passar, por exemplo, quando a imagem anteriormente gravada do espectador aparece em um monitor e sua imagem atual, em outro. Em uma exposição realizada em 1992 no London Museum of Installation, David Goldenberg fez com que suas câmeras monitorassem espectadores que podiam ver a própria imagem em salas espelhadas nas quais não lhes era permitido entrar. Passado, presente e futuro sofreram um colapso em um redemoinho de autoprojeções.

136. David Goldenberg, *Microwave and Freezerstills* [Microondas e cenas congeladas], 1992. Câmeras de vigilância, onipresentes na cultura contemporânea (em lojas, bancos, parques etc.), surgiram nas galerias de arte nos anos 70, prenunciando o que estava por vir.

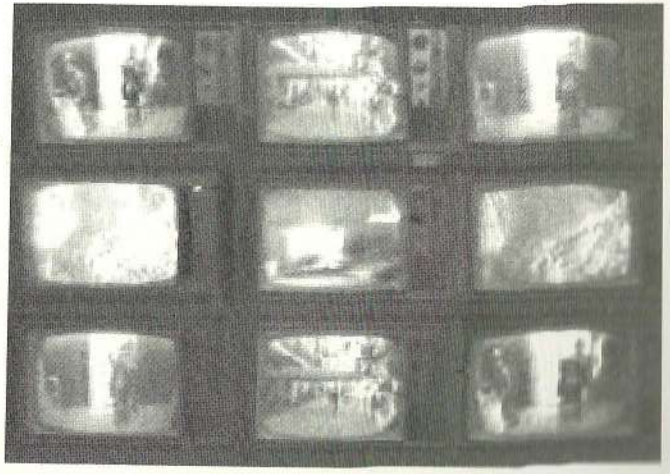


Explorar a política

Embora Doug Hall e Sally Jo Fifer, em seu livro *Illuminating Video* [Vídeo iluminado] (1990), alertem que a videoarte contesta a classificação de termos consagrados na história da arte, existem tendências reconhecidas em videoinstalação. Intimamente ligadas às primeiras instalações esculturais de Vostell e Paik estão as instalações de vários canais, com teor político, dos artistas americanos Les Levine, Frank Gillette, e dos cineastas de documentários John Reilly, Arthur Ginsberg e Skip Sweeney.

Como se respondendo ao crítico francês do final do século XVIII, Saint-Simon, que instigava os artistas a se transformarem na vanguarda da sensibilidade política, os artistas dos anos 60 e 70 reagiram à inquietação política de várias maneiras, entre as quais performances, eventos e instalações, fomentando a interação de fazer e ver a arte.

A instalação de Frank Gillette, *Wipe Cycle* (1969), produzida em colaboração com Ira Schneider e apresentada na influente exposição *TV as a Creative Medium* [TV como meio criativo], na galeria Howard Wise em Nova York, resultou dos experimentos de Gillette com feedback e reprodução retardada de imagens. Integrando informações gravadas anteriormente com uma alimentação ao vivo da imagem do espectador, Gillette contestou a maneira passiva tradicional de assistir à televisão. "A função mais importante de *Wipe Cycle*", disse Schneider ao crítico Gene Youngblood, "foi integrar o público às informações. Foi o sistema de feedback ao vivo que permitiu ao espectador ficar dentro do ambiente para ver a si mesmo, não apenas agora, no tempo e no espaço, mas também oito segundos e dezesseis segundos atrás." Gillette acrescentou: "Foi uma tentativa de demonstrar que o indivíduo é informação tanto quanto as manchetes de amanhã."



137. Frank Gillette em colaboração com Ira Schneider, *Wipe Cycle*, 1969. *Wipe Cycle* utilizou um sistema de circuito fechado de televisão que filmava visitantes da galeria, integrando-os, assim, à informação vista nos monitores.

138. John Reilly e Stefan Moore, cena de *The Irish Tapes* [Teipes irlandeses], 1974.

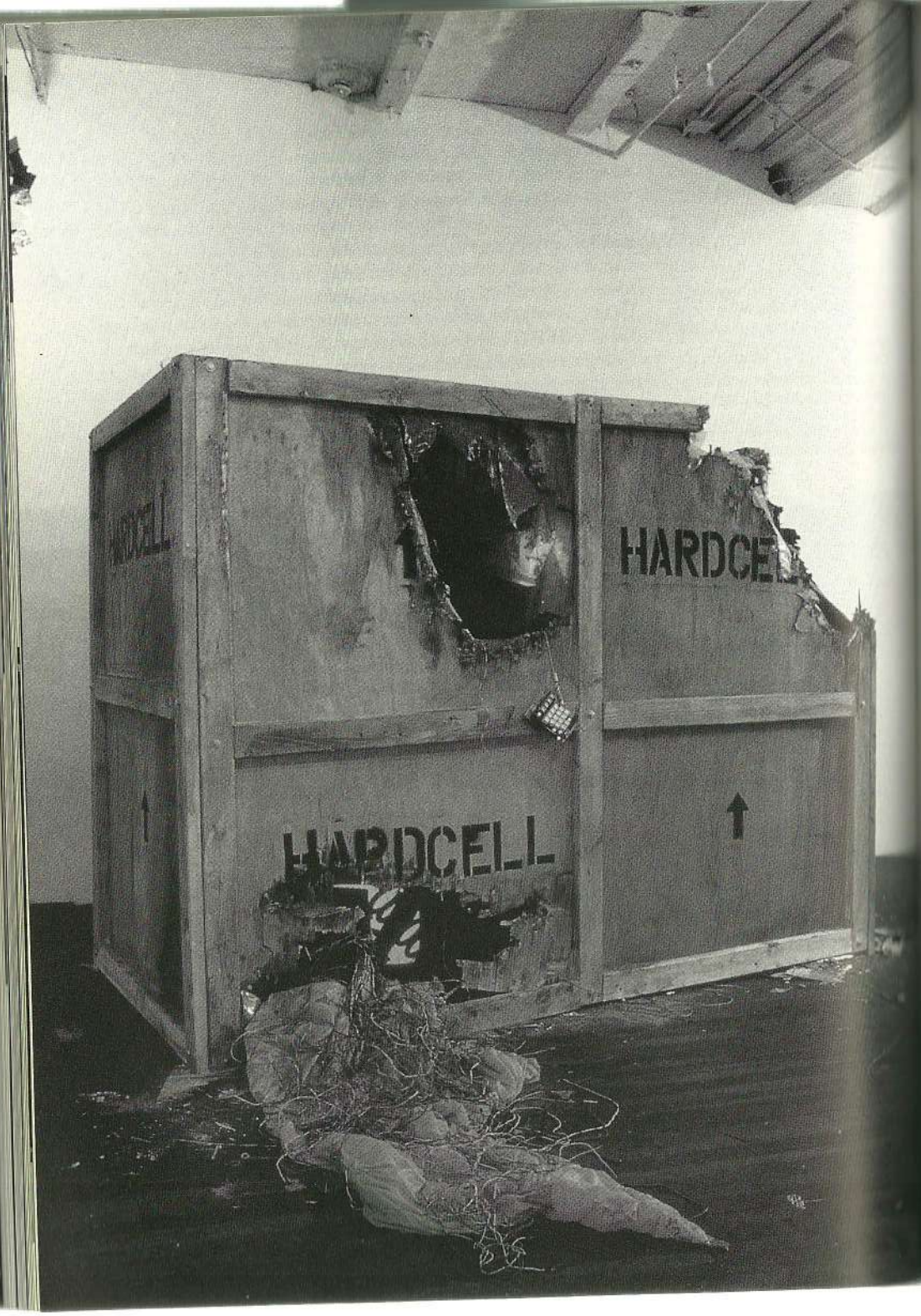
139. Dara Birnbaum, *PM Magazine* [Revista PM], 1982.

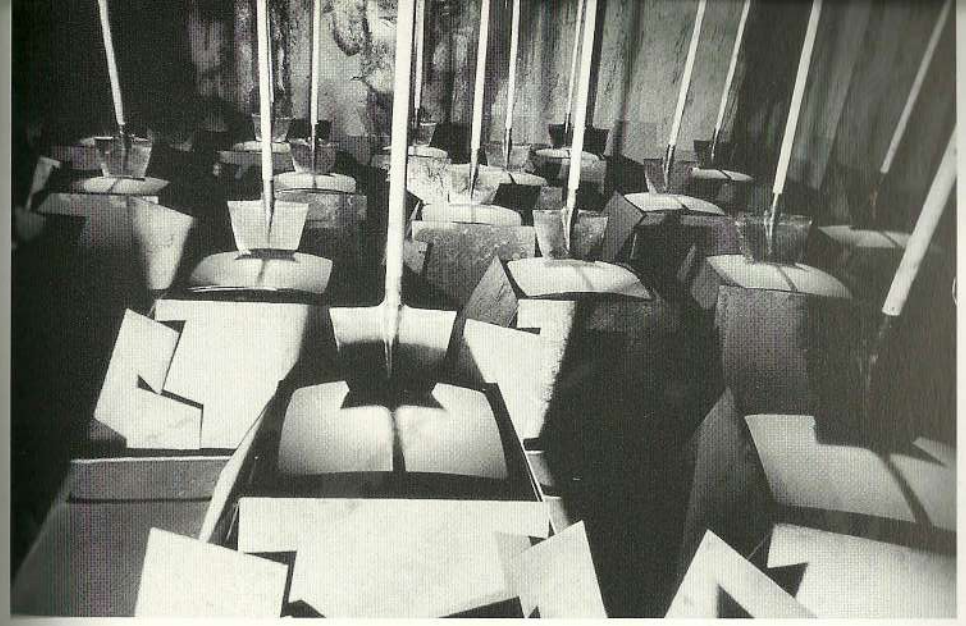
Membros dos grupos de vídeo *underground* dos Estados Unidos, como TVTV e Global Village, faziam instalações ocasionalmente como parte de seu trabalho com vídeo. John Reilly, um dos fundadores de Global Village, criou uma instalação de vários canais de seu polêmico trabalho *Irish Tapes* [Teipes irlandeses] em 1974. Bombardeando o espectador com imagens do conflito na Irlanda do Norte, em várias telas, Reilly criou uma instalação vigorosa, aprimorando seu objetivo de apresentar o maior número possível de imagens de suas centenas de horas de teipes não editados.

À medida que o uso do vídeo em instalações aumentava, as distinções entre artistas e ativistas dissipavam-se, e muitos artistas engajavam-se em críticas da sociedade e dos meios de comunicação de massa dentro do contexto de sua arte. Dara Birnbaum (1946-), que conquistou grande destaque com o vídeo *single-channel* anteriormente mencionado *Technology Transformation: Wonderwoman* (1978-

140. Dara Birnbaum, *Rio Videowall*, 1989. Perspectiva da instalação de *videowall* no contexto do espaço público, Rio Shopping Entertainment Complex, Atlanta, Geórgia, EUA (instalação permanente ao ar livre). A videoarte deixa as galerias e chega ao espaço público com a obra de vários monitores de Birnbaum.

79), criou várias instalações que engajam a política da televisão: *PM Magazine* [Revista PM] (1982-89), um ataque virtual de imagens banais, usurpadas dos meios de comunicação de massa; e a política mundial, *Tiananmen Square: Break-In Transmission* [Praça Tiananmen: plantão jornalístico] (1990), um breve exame do papel dos meios de comunicação de massa nas revoltas estudantis amplamente divulgadas na China em 1989. Birnbaum foi uma das primeiras a fazer "paredes" de vídeo (*videowalls*) à moda dos vendedores de aparelhos de TV que os empilham uns sobre os outros para expô-los nas lojas. Seu *Rio Videowall* (1989) instalado em um shopping center em Atlanta, Geórgia, é uma videoinstalação permanente, ao ar livre, consistindo em 25 monitores. A enormidade estrutural de instalações como esta confere novo peso à união entre escultura e arquitetura nos meios da instalação. Além disso, a imagem de vídeo em movimento expande a noção do campo da escultura, tornando-o mais fluido e ativo.



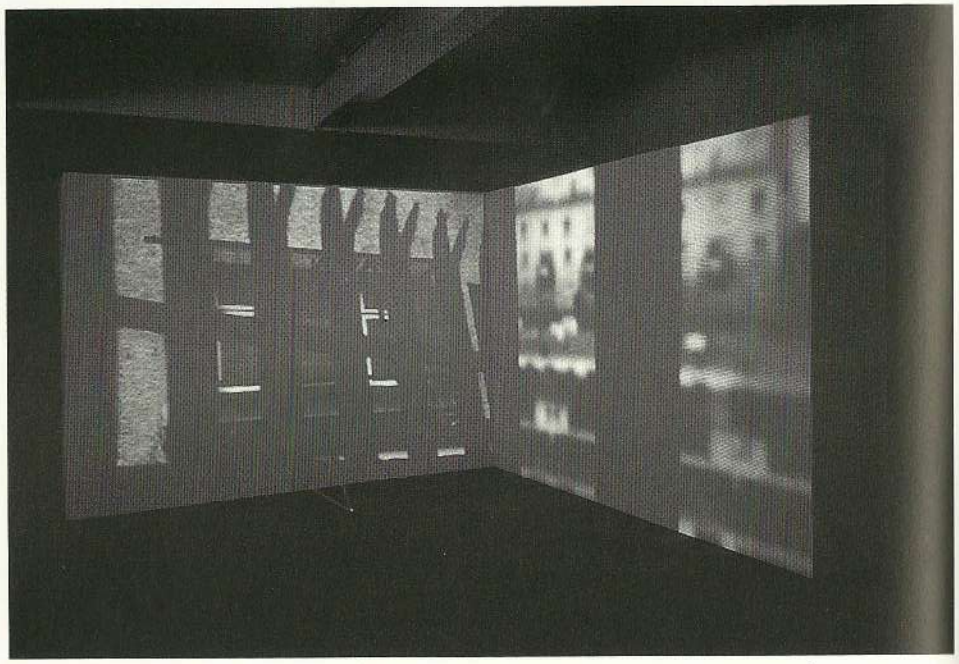


141. (esquerda) Judith Barry/Brad Miskell, *Hard Cell*, 1994. Monitores de computador descartados funcionam como mecanismos de projeção para conversas entre máquinas e seres humanos filmadas em vídeo.

142. (acima) Fabrizio Plessi, *Bronx*, 1985. Sugerindo que a morte ocorre para todas as coisas, até mesmo para máquinas, Fabrizio Plessi contempla aqui o fim da tecnologia.

Páginas seguintes:
143. Judith Barry/Brad Miskell, *Hard Cell*, 1994 (detalhe).

A função pública da arte e dos meios de comunicação de massa foi submetida a um amplo escrutínio nas instalações da artista americana Judith Barry (1954-). Oriunda do movimento feminista dos anos 70, Barry examinou questões de identidade feminina em seus vídeos iniciais como *Kaleidoscope* [Caleidoscópio] (1979), no qual personagens da família debatem a teoria feminista. Seu repertório de temas expandiu-se para incluir instalações de grande escala que abrangem todo o espectro de tecnologias modernas. Em *Hard Cell* (1994), monitores de vídeo, projetores, computadores descartados, um desfibrilador e outros detritos da era moderna saem de um caixote corroído. Um verdadeiro túmulo, escavado em um local para antigos aparelhos de televisão, foi fabricado pelo italiano Fabrizio Plessi (1940-) na Bienal de Veneza em 1986 em sua instalação *Bronx*. Ele colocou 26 aparelhos de televisão de cabeça para baixo em contêineres de metal enferrujado e enfiou pás nas telas. As pás eram, por sua vez, refletidas em uma projeção de água azul em cada um dos aparelhos. Plessi, para começar, vê a câmera portátil simplesmente como parte de sua prática artística, como a tinta ou a madeira. "A TV é um material que o artista submete às suas idéias poéticas", disse Plessi em relação à sua obra, sobretudo a instalação *Matria Prima* (1989). "Um momento de descanso, de pensamento, um fóssil silencioso, no fim a tecnologia cessa. Sua forma não é diferente da forma no mármore." *Development Plan to Build Albania* [Plano de desenvolvimento para construir a Albânia] (1992), do artista americano Peter Fend (1950-), apresenta vários monitores de vídeo com transmissões ao vivo, via satélite, do solo da Albânia e partes da Iugoslávia. Fend considera suas instalações como "estações de trabalho" para uma redistribuição global de poder e recursos.



144. (esquerda) Willie Doherty, *Somewhere Else* [Em algum outro lugar], 1998.

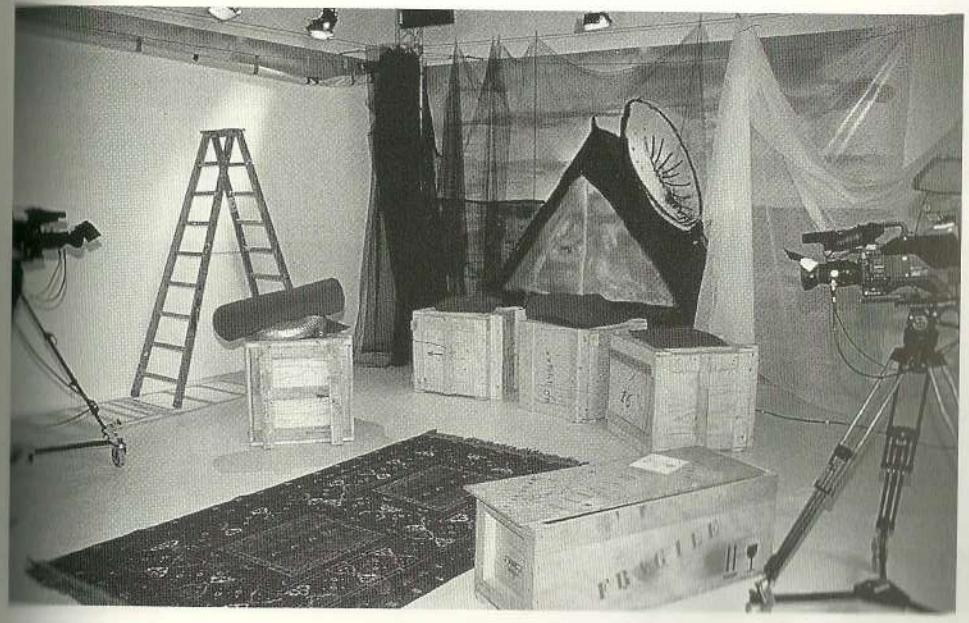
145. (abaixo, à esquerda) Willie Doherty, *At the End of the Day* [Ao final do dia], 1994. Os vídeos de Doherty captam os sinais de desolação deixados pela guerra em sua Irlanda natal.

146. (abaixo) Fabrice Hybert, instalação no pavilhão francês da Bienal de Viena em 1997. Hybert, outrora participante nos filmes de Andy Warhol, reconstituiu um estúdio de televisão em uma instalação feita para uma performance.

A desordem política há tanto tempo existente na Irlanda do Norte é o tema das instalações do artista irlandês Willie Doherty *At the End of the Day* [Ao final do dia] (1994) e *Somewhere Else* [Em algum outro lugar] (1998). Doherty usa paredes inteiras para a projeção de imagens de carros incendiados, estradas que não levam a lugar algum, escuridão total e gravações repetitivas de frases como "Ao final do dia não haverá volta", para ilustrar o lado patético da guerra.

Visando diretamente os meios de comunicação de massa contemporâneos, temos o artista canadense Stan Douglas (1960-), cuja instalação suave e tranqüila *Evening* [Noite] (1994), reencena o ritual da família assistindo ao noticiário noturno nos anos 60 e 70. Usando imagens de arquivo do período como fundo, e atores/repórteres em primeiro plano, Douglas mostra os "âncoras" sorrindo independentemente dos horrores (histórias da guerra do Vietnã, levantes inter-raciais) que possam estar relatando.

A onipresença das notícias transmitidas em rede, elevada a um nível internacional sem precedentes pela Cable News Network (CNN) de Ted Turner, que pode ser vista em praticamente todos os países do mundo, torna a imagem de um evento mundial (crianças morrendo de fome na Somália; guerra no Iraque; a morte da princesa Diana) instantaneamente reconhecida no mundo todo. Muitos artistas internacionais refletem em suas videoinstalações essa preocupação com a imagem da notícia. O artista francês Fabrice Hybert criou todo um estúdio de transmissão completo, com monitores, móveis, salas de controle e edição, na Bienal de Veneza de



147. Marcel Odenbach, *Eine Faust in der Tasche Machen* [Punho cerrado dentro do bolso], 1994. O uso de vários monitores em uma instalação sugere um ambiente escultural artisticamente distante da atmosfera de "sala de estar" associada ao monitor individual.

148. Chantal Ackerman, *Bordering on Fiction: Chantal Ackerman's 'D'Est'* [À beira da ficção: "D'Est" de Chantal Ackerman], 1993/1995. Projeções em grandes telas que se encontram em cantos ou se cruzam em paredes tornaram-se comuns em videoinstalações no final dos anos 90.

1997. Atuando dentro da própria instalação, Hybert realizou entrevistas, fez comerciais e "reuniões de produção" nesse local que substituía o local de transmissão.

Eine Faust in der Tasche Machen [Punho cerrado dentro do bolso], uma instalação de 1994 do artista alemão Marcel Odenbach (1953-), mostra como sete países (Alemanha, EUA, Inglaterra, França, Itália, Tchecoslováquia e México) mantiveram a ordem durante as revoluções políticas de 1968. Sete monitores, enfileirados um ao lado do outro, mostravam clips de notícias da época, em cada país, intercalados com imagens de arquivos da queima de livros pelo Terceiro Reich. Esta estratégia de vários monitores foi usada pela artista belga Chantal Ackerman (1950-) em uma desconstrução de vídeo de seu filme de 35 mm *D'Est*, em 1993. Ackerman dispôs 24 monitores em oito conjuntos de três e projetou fragmentos de seu diário, transformado em filme, de uma viagem pela Europa Oriental, a terra natal de seus pais e avós. Ao filmar pela janela aberta de um carro andando lentamente, ela registra em detalhes sombrios o cotidiano de pessoas caminhando para ir trabalhar, esperando o ônibus ou em pé, na fila do pão. Em seu projeto contínuo de vídeo *Xenology: Immigrant Instruments* [Xenologia: instrumentos imigrantes] (iniciado em 1992), o artista Krzysztof Wodiczko (1943-), de origem polonesa, combina entrevistas com imigrantes em diversos países com imagens das mesmas pessoas andando de metrô ou em pé, diante de prédios públicos, nos países que haviam adotado recentemente. A artista turca Sukran Aziz adota outra abordagem para a experiência de imigrantes em sua instalação *Reminiscences* [Reminiscências] (1998). Entrevistas com pessoas, gravadas em vídeo em Istambul, Nova York, Paris e outras cidades, são projetadas em paredes, enquanto do teto pendem centenas de minúsculos alto-falantes escondidos em recipientes metálicos, que revelam conversas sobre lembranças e mudanças, gravadas anteriormente.

O artista escocês Douglas Gordon (1966-) reexamina arquivos de imagens filmadas, extraindo-as e dissecando-as, freqüentemente

149-51. (abaixo, da esquerda para a direita)
Marina Abramovic, *Balkan Baroque (Father)* [Barroco balcânico (Pai)], 1997.

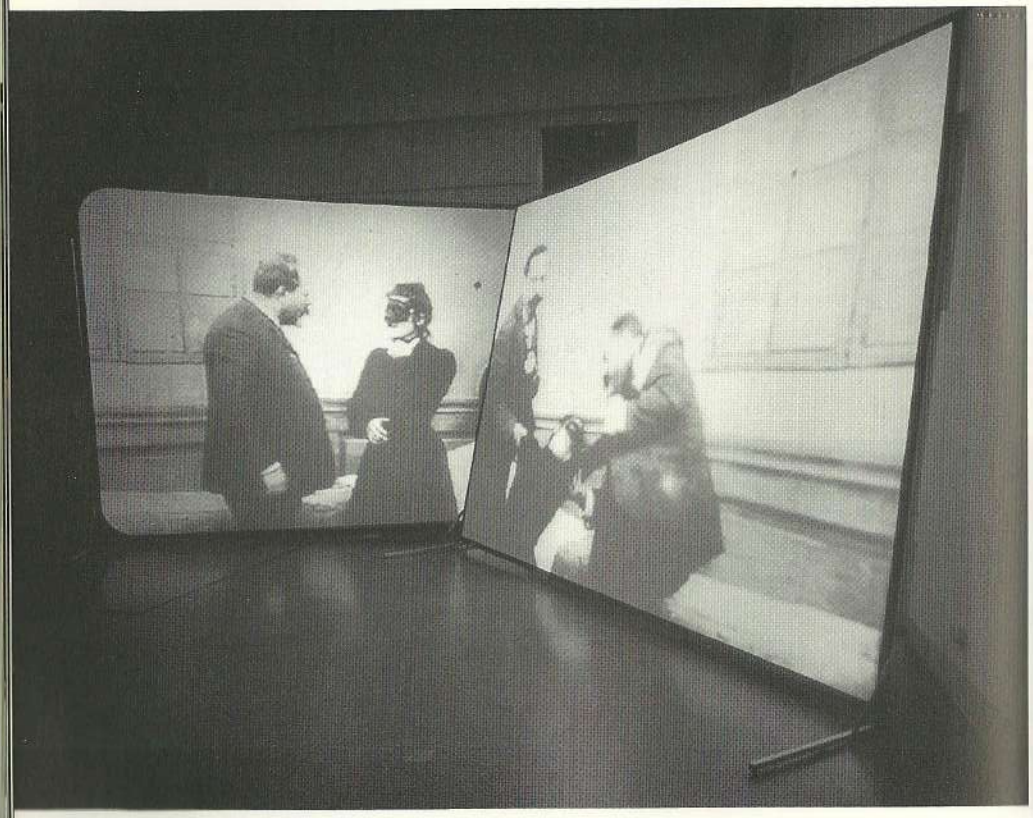
Marina Abramovic, *Balkan Baroque (Marina Abramovic)*, 1997.

Marina Abramovic, *Balkan Baroque (Mother)* [Barroco balcânico (Mãe)], 1997. As instalações de Abramovic, com várias telas, são uma reação personalíssima às batalhas étnicas em sua terra natal, a antiga Iugoslávia.

em câmera lenta, e, no processo, revela aspectos psicológicos e socioculturais históricos. *Hysterical* [Histérico] (1995) reciclou um filme médico da virada do século, no qual uma mulher mascarada, aparentemente sofrendo de histeria, era maltratada por médicos supostamente empenhados em uma cura. Em *Through the Looking Glass* [Através do espelho] (1999), ele seleciona uma cena de 71 segundos do filme *Taxi Driver* de Martin Scorcese, no qual o personagem principal fala consigo mesmo no espelho e "ensaia" uma confrontação com um inimigo anônimo. Na instalação de Gordon, o personagem, Travis Bickle, representado por Robert de Niro, é projetado nas paredes opostas de uma galeria, e repete: "Você está falando comigo?" enquanto retira uma pistola automática de sob a camisa e a aponta para a câmera. O espectador se vê em meio a um ato aleatório de violência, cometido por um louco armado.

Sempre englobando um grande número de questões sociais e críticas em sua arte multidisciplinar, a artista e música Laurie Anderson abordou nossa relação com a tecnologia moderna em *Dancing in the moonlight with her wigwam hair* [Dançando ao luar com

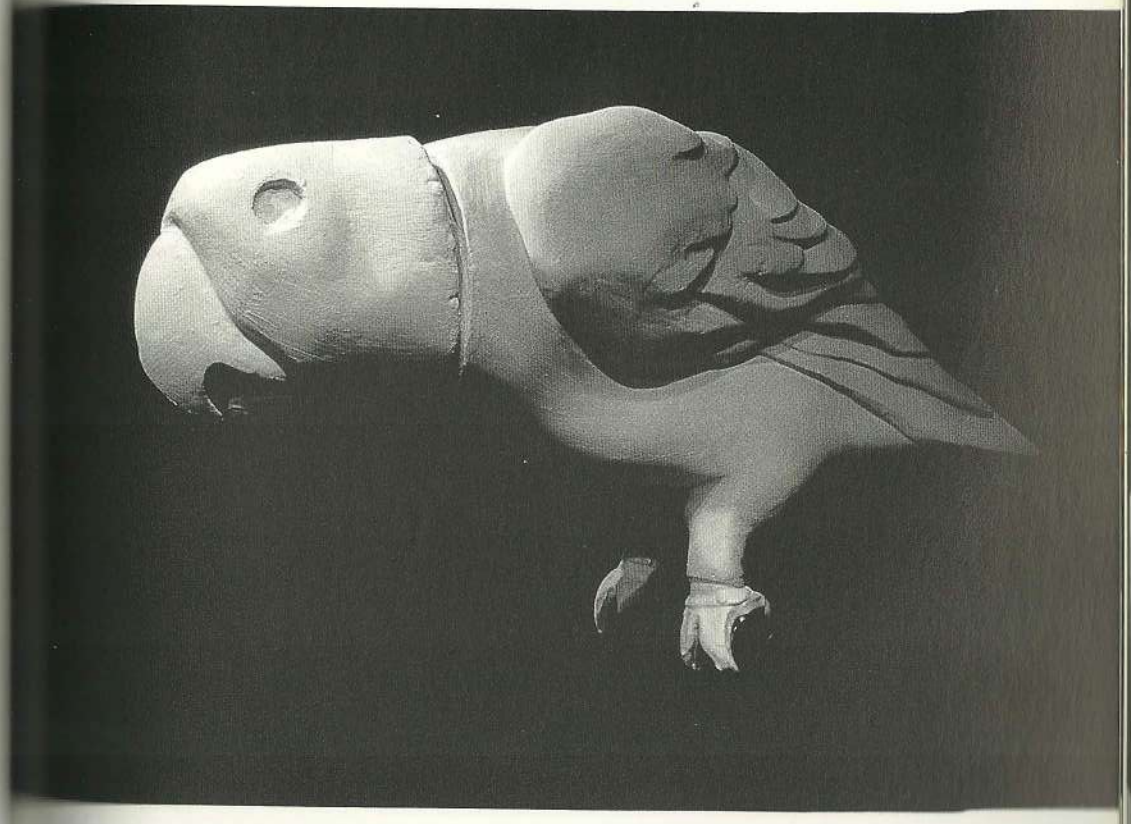
152. Douglas Gordon, *Hysterical* [Histérico], 1995.



os cabelos repicados] (1996), uma videoinstalação acústica no museu Guggenheim em Nova York, que incorporava papagaios falantes, projeções animadas, telefones, um aeromodelo em movimento e um vídeo ilusionista da artista em um circo de imagens e sons refletindo a competição múltipla por nossa atenção no mundo moderno. Fluxus e Pop se casam nesta instalação de Anderson, concretizando a idéia do crítico americano de arte Thomas Hess de que essa arte teatral requer um público para completá-la.

Marina Abramovic (1946-), artista natural de Belgrado, apresentou *Balkan Baroque* [Barroco balcânico] na Bienal de Veneza em 1997. A instalação de três telas, acompanhadas por três grandes recipientes de cobre cheios de água, apresenta Abramovic em uma tela, dando uma palestra sobre ratos que matam indivíduos da mesma espécie, enquanto imagens dos pais da artista ocupam as outras duas. À medida que Abramovic passa de palestrante a dançarina sedutora, frenética, o pai que, como a mãe, ficou calado e imóvel durante a palestra, aponta uma arma para a própria cabeça e a mãe cobre os olhos com as mãos. Em *Turbulent* [Turbulento] (1998), a ira- 149-51

153. Laurie Anderson, *Your Fortunate One $ Animatronic Parrot* de *Dancing in the moonlight with her wigwam hair* [Seu feliz papagaio animatrônico de $1, de Dançando ao luar com os cabelos repicados], 1996.



niana Shirin Neshat (1957-) examinou o tratamento desequilibrado dispensado a homens e mulheres em seu país. Em paredes opostas de uma sala projetaram-se dois vídeos: um de um homem apresentando canções para um público masculino entusiasmado, o outro de uma mulher, trajando xador, de costas para a câmera, cantando uma seqüência de notas para um auditório vazio. As notas se transformam em lamentos enquanto suas mãos agitam-se no ar.

O artista americano Doug Aitken (1968-) filmou a devastação causada pela erupção do vulcão Soufrières na ilha caribenha de Monserrat. Levando a câmera a percorrer o que parece uma paisagem destruída por uma bomba nuclear, e depois apresentando as imagens como instalação em várias paredes, ele capta o vazio cinza-prateado de um país inanimado.

A instalação tornou-se um condutor formidável para o significado político porque, em virtude de seu porte e sua complexidade visual, oferece um ambiente carregado para os espectadores penetrarem.

Explorar o lírico

"Como Jean Cocteau, sou um poeta que também fez filmes", escreveu o cineasta experimental Stan Brakhage em 1967. Citando sua observação, o crítico americano David James afirma que o filme de vanguarda dos anos 50 e início dos anos 60 era mais comumente compreendido em termos adequados à poesia. Explorações de estado de espírito por meio da cor, cenas de longa duração, até mesmo fragmentação e réplica de imagens, tudo isso, segundo ele, tem origem na poesia simbolista francesa. Pode-se dizer o mesmo de Bill Viola, Mary Lucier, Steina e Woody Vasulka, entre outros,

154. Steina e Woody Vasulka em colaboração com Bradford Smith, *Progeny* [Progênie], 1981.

cujas videoinstalações líricas refletem a preocupação dos artistas com a memória, a perda, o misticismo e a estética.

As reflexões poéticas de Woody e Steina Vasulka estenderam-se para a instalação antes mesmo de esse termo ser amplamente usado. No Kitchen Live Audience Test Laboratory, Nova York [agora simplesmente chamado de The Kitchen], que fundaram em 1971, o casal criou o que Steina chama de "ambientes", consistindo em várias câmeras e monitores. Em *Machine Vision* [Visão de máquina] (1976), duas câmeras sobre uma mesa giratória motorizada interagiam com dois espelhos e dois monitores, criando uma perspecti-

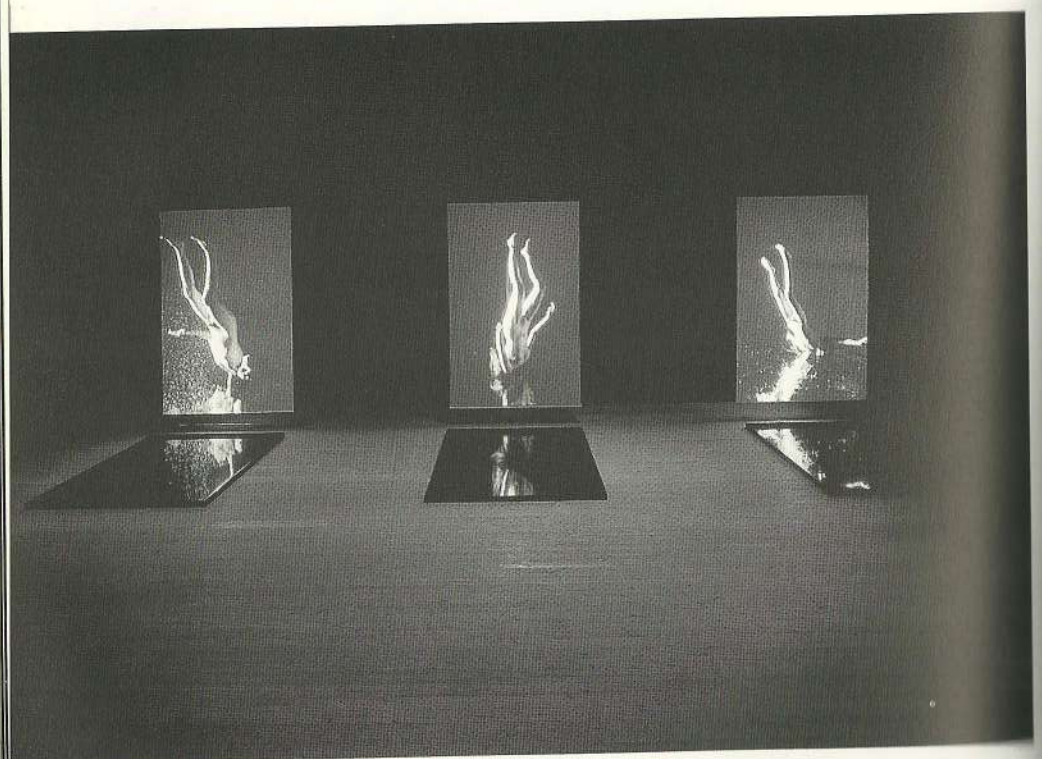
155, 156. Steina Vasulka, *Orka*, 1997.

157. Bill Viola, *Stations* [Estações], 1994 (detalhe). Corpos submersos em água pendem inertes, suspensos no espaço nesta instalação de cinco canais. Diversas imagens aparecem em telas de tecido e em lajes de granito polido sob cada tela.

va de filmagem além das restrições do olho humano. Sobre esta obra inicial, Steina observou:

> Fiquei apavorada com a idéia de que, segurando a câmera, você controla a imagem que o espectador vê; por isso, pus a câmera em um tripé e saí da sala. Com a mesa giratória, a imagem mudaria continuamente, sem a presença de um cameraman. Eu queria que as pessoas pensassem em termos de "ponto de vista", que estão em um espaço controlado pela máquina.

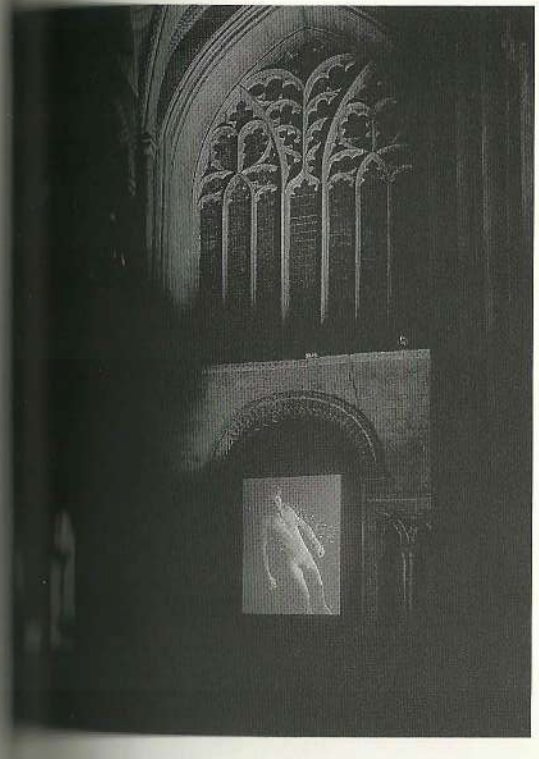
Com o tempo, Steina, durante muitos anos trabalhando longe de Woody, tornou-se mais lírica em sua expressão. Em sua instalação para a Bienal de Viena de 1997, *Orka*, a palavra islandesa para "força", ela homenageou sua terra natal. Em três telas duplas e espelhos cuidadosamente posicionados, Vasulka projetou grandes imagens de rebentação, lava incandescente e todo tipo de pássaros voando, juntamente com uma trilha sonora sobrepujante de ruídos gerados por essas imagens. O artista estoniano Jaan Toomik evoca a terra natal de maneira similar na instalação *The Sun Rises, The Sun Sets* [O sol nasce, o sol se põe] (1997). A imagem do sol erguendo-



158, 159. Bill Viola, *The Messenger* [O mensageiro], 1996. Um homem ergue-se da água repetidas vezes, inspira profundamente, depois mergulha de novo, sugerindo o ciclo recorrente de nascimento e morte.

se sobre o mar Báltico e depois pondo-se sobre as águas de Veneza é gerada, reflete-se num espelho colocado no fundo de uma panela e projeta-se sobre a parede.

A obra de Bill Viola, talvez mais do que qualquer outra, representa a tendência para o lirismo na arte. Desde o início dos anos 70, Viola cria uma grande variedade de instalações e vídeos *single-channel*. Ele próprio descreve seus vídeos como poemas visuais, nos quais aborda questões de identidade e significância espiritual no mundo moderno. Desde meados dos anos 80, a instalação tornou-se seu meio favorito de apresentação. Suas explorações de luz e forma, aliadas aos seus interesses por materiais de origem espiritual (o Alcorão, textos budistas e misticismo sufi), encontram expressão em projeções de grande formato expostas em várias partes do mundo. Com *Slowly Turning Narrative* [Narrativa giratória lenta] (1992), Viola utilizou uma superfície de projeção espelhada, giratória, para sugerir uma mente em constante movimento, absorvida em si mesmo. O artista pretendia que "a sala e todos ali presentes se tornassem uma tela de projeção continuamente mutável, englobando imagens e reflexões" como vistas pela mente do homem, representado na parede giratória. Em *Stations* [Estações] (1994), uma



160. (esquerda) Bill Viola, *The Crossing* [A travessia], 1996 (detalhe).

161. (abaixo) Bill Viola, *The Stopping Mind* [A mente paralisada], 1991. Freqüentemente, Viola preocupa-se com a passagem do tempo. Aqui, imagens congeladas aparentemente tranqüilas explodem em movimento e som violentos, enquanto o artista tenta "deter a marcha do tempo" visualmente.

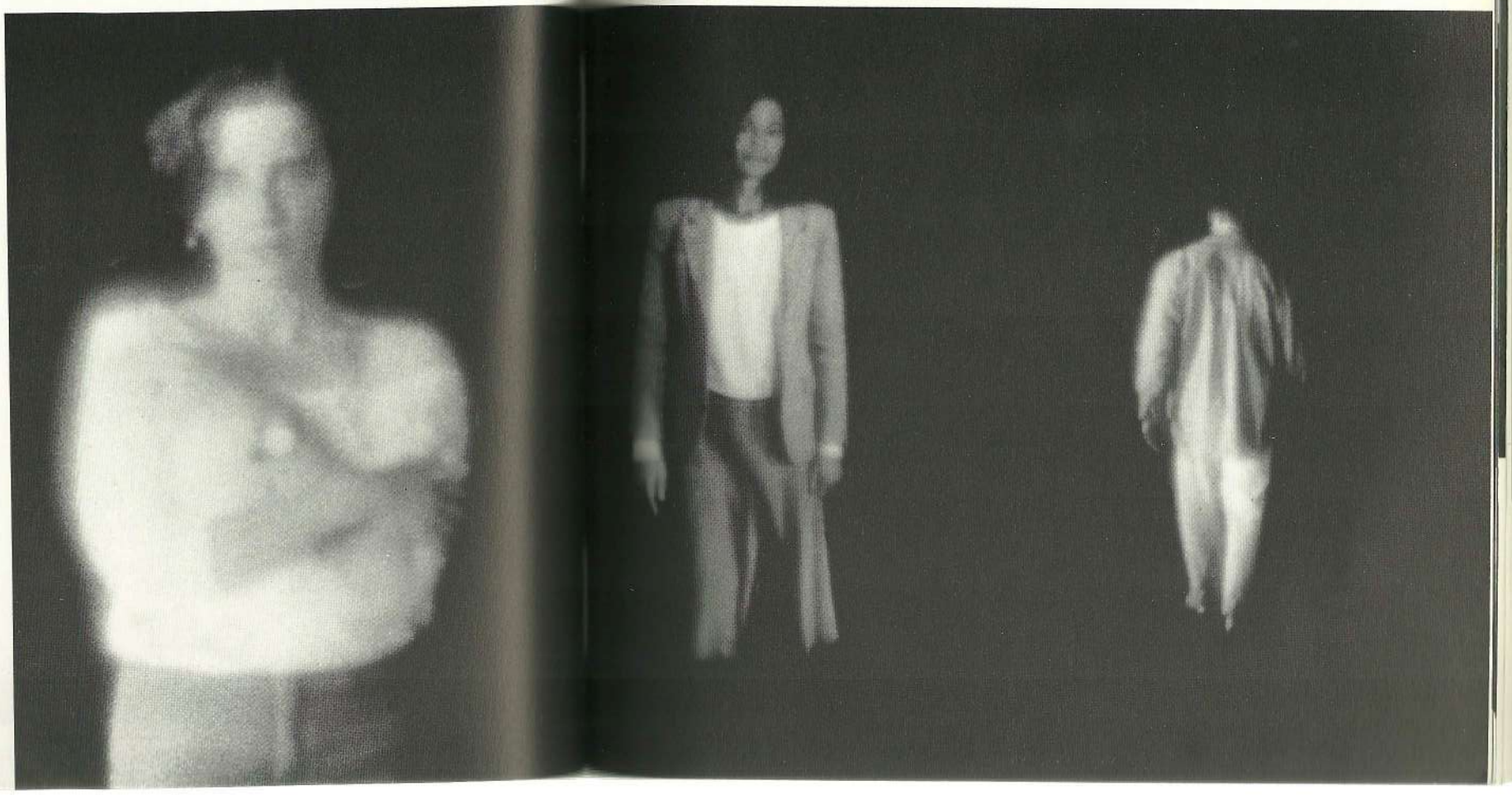
videoinstalação acústica computadorizada, com cinco canais, as imagens são projetadas em lajes verticais de granito que, por sua vez, refletem-se em lajes espelhadas colocadas no piso, perpendiculares às de granito. Corpos parecem cair no ar ou tombar na água nesta interpretação das Estações da Via Sacra. *Fire, Water, Breath* [Fogo, água, respiração] (1996), uma instalação de três partes, uma das quais intitulada *The Messenger* [O mensageiro], foi projetada inicialmente no teto da catedral de Durham na Inglaterra e apresenta o homem em contato e/ou conflito com os três elementos básicos: um homem nu submerge na água, sobe à superfície, respira fundo e volta a mergulhar. Em seu contexto original no domo da igreja, os espectadores também são abrangidos pela imagem projetada e pelos sons que acompanham este ritual. Em um contexto de museu, oposto ao *The Messenger*, Viola colocou *The Crossing* [A travessia], duas projeções, do piso ao teto, de um homem gradativamente consumido pelas chamas, e afogando-se lentamente em gotas de água que se acumulam sobre ele. Embora essas imagens possam parecer horripilantes, com Viola há sempre a sensação de

que, de alguma forma, uma redenção também está ocorrendo. Câmera lenta, sons profundamente penetrantes, rica coloração e grande escala contribuem para uma experiência cinemática do homem imerso na natureza.

A retrospectiva de Viola em 1997 no museu Whitney de Arte Americana em Nova York demonstrou a veia romântica do artista em dia com a era da arte eletrônica. Como o videoartista pioneiro Nam June Paik, Viola estudou música e design acústico. Toda a sua obra coloca o som e a imagem em um mesmo nível. *The Stopping Mind* [A mente paralisada] (1991), uma instalação de quatro telas, 161
e a primeira que o visitante encontrava na retrospectiva Whitney, apresenta uma voz quase inaudível, murmurando frases sobre o corpo e a perda de sensações, enquanto imagens (*close-up* de árvores, prados), outrora congeladas, movem-se subitamente e depois param. Explosões sonoras acompanham o movimento. Esta obra serve ao espectador como uma prévia do que está por vir: choques

inesperados de imagens e ruídos que despertam nossas mentes para outras maneiras de perceber o momento presente. Ecos de Jean-Luc Godard e Samuel Beckett se fazem presentes quando Viola engaja um de seus temas comuns: um único homem suplantado pela enormidade da natureza – uma natureza que pode, às vezes, consumi-lo, como acontece em *The Crossing*.

Para os místicos dos tempos antigos, que Viola reverencia, o fogo e a água são símbolos de um amor que tudo consome, que aniquila o antigo eu em uma nova união contemplativa. Isto é mais evidente em *Room for St. John of the Cross* [Sala para São João da Cruz] (1983), uma imaginada recriação da cela na qual o místico carmelita do século XVI foi preso pela Inquisição. Ouve-se uma voz recitando os poemas do santo em espanhol, alguns dos quais falam de vôos da alma em êxtase na noite escura e sobre montanhas cobertas de neve. Em determinado momento, uma montanha se move violentamente, acompanhada por um estrondo, como em



162. Gary Hill, *Tall Ships* [Navios de mastros], 1992. Hill utiliza tecnologia interativa em *Tall Ships*. Visitantes do espaço da estreita galeria acionam as projeções de imagens em telas suspensas no espaço.

163. Mary Lucier, *Last Rites (Positano)* [Últimos sacramentos (Positano)], 1995. Lucier relembra detalhes da vida da mãe nos Estados Unidos e na Itália, ao dispor móveis, fotos e vídeos em um espaço construído como um sonho.

um terremoto. Durante aquele mesmo ano Viola confinou-se em um quarto de uma casa, onde tentou ficar acordado por três dias. A crônica filmada desse confinamento auto-imposto, *Reasons for Knocking at an Empty House* [Razões para bater à casa vazia], ilustra como a passagem do tempo pode ser árdua. "Minha obra", diz Viola, "é centrada em um processo de realização e descoberta pessoal. O vídeo é uma parte de meu corpo; é intuitivo e inconsciente."

164. Mary Lucier, *Ohio at Giverny* [Ohio em Giverny], 1983. Lucier elogia sua terra natal, associando-a com a famosa casa de Monet em Giverny.

Gary Hill considerou sua primeira videoinstalação, *Hole in the Wall* [Buraco na parede] (1974), uma transição da escultura para o vídeo. Ele filmou a si mesmo derrubando a parede de uma galeria e projetou a fita em um monitor colocado na abertura resultante. Onde poderia ter havido uma escultura, ele colocou, em suas palavras, "a memória em vídeo de uma performance". Desde o início, Hill preocupou-se com a poesia da linguagem e da imagem. Suas projeções em telas múltiplas, intelectualmente rigorosas, quase sempre fazem referência à semiótica, à filosofia de Ludwig Wittgenstein, à teoria pós-moderna francesa e à história do cinema. *Tall Ships* [Navios de mastros] (1992) é uma instalação interativa con- 162
sistindo em várias superfícies de projeção, cujas imagens de diversas pessoas são desencadeadas pela entrada de um espectador na sala onde se encontra a instalação. À medida que o visitante entra, figuras aparecem como se "do nada", aproximando-se dele e murmurando frases quase inaudíveis. Linguagem, imagem e uma forte sensação de desconhecido são características das videoinstalações da artista americana Susan Hiller (1940-), que as cria desde 1983. *Wild Talents* [Talentos selvagens] (1997), inspirada pelas conhecidas habilidades telepáticas e telecinéticas do médium polonês Stefan Ossowiecki, incorporou fragmentos de filmes americanos e europeus dos anos 60 até os dias atuais, principalmente do gênero de horror, que mostravam os poderes sobrenaturais de crianças. Utilizando a estratégia minimalista da repetição, a instalação de Hiller, que ocupava dois cantos de uma parede da galeria, criou um ritual hipnotizador na interseção entre crenças religiosas populares e os meios de comunicação de massa.

Luz e paisagem (tanto internas quanto externas) permeiam as videoinstalações da artista americana Mary Lucier (1944-). Em

obras como *Ohio at Giverny* [Ohio em Giverny] (1983) e *Wilderness* (1986), Lucier presta homenagem a Monet e aos iluministas americanos do século XIX. Em duas obras anteriores, *Dawn Burn* (1975) e *Bird's Eye* (1978), ela apontou um laser diretamente para o olho da câmera, queimando o vidicon. Depois, mudou o comprimento focal da lente e deslocou o laser, na tentativa de "gravar" alterações na luminosidade, associando assim seu trabalho tecnológico às observações dos impressionistas sobre a luz. *Oblique House (Valdez)* [Casa oblíqua (Valdez)], 1993, mostrou o interior vazio, remanejado, de uma antiga concessionária de automóveis em Rochester, Nova York, que Lucier transformou em uma casa de placas de gesso sem janelas, apenas com monitores. Para Lucier, este ambiente arquitetônico estava "ligado a imagem e som: do lado de fora, a casa não tem janelas; dentro dela, monitores de televisão funcionam como janelas através das quais não se vê uma paisagem, porém, a parte mais íntima da alma humana".

Explorar identidades

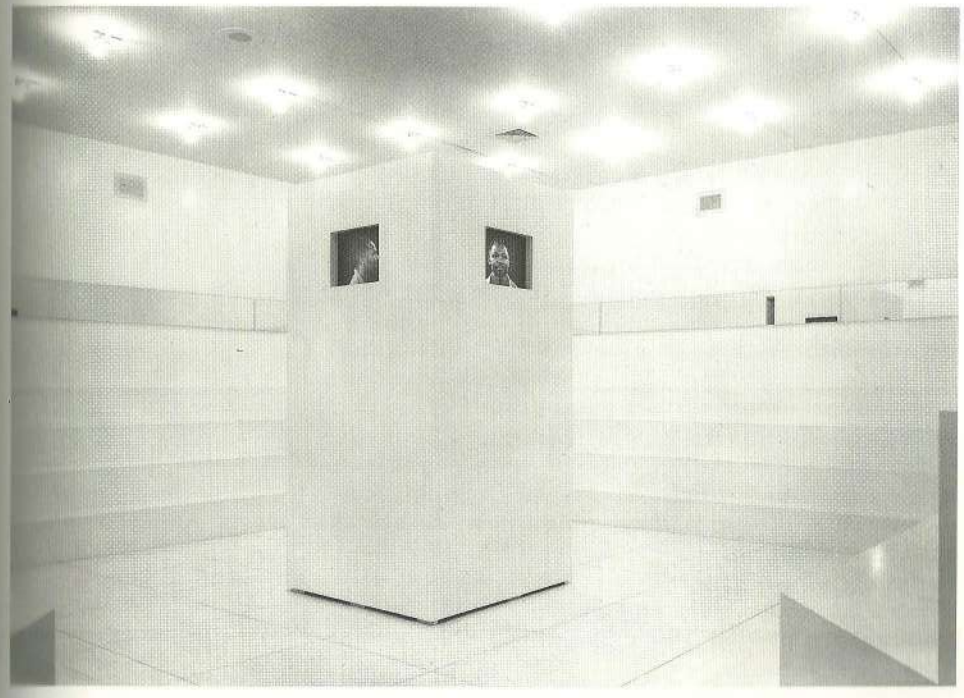
Seguindo a iniciativa dos primeiros a usarem o vídeo *single-channel* (Joan Jonas, Vito Acconci, Hannah Wilke, Dara Birnbaum), os artistas que criavam videoinstalações no final do século usaram o meio para um exame cada vez mais profundo de si mesmos. A câmera tem a propriedade especial de ser um condutor para imagens do eu em tempo real; quando colocada em determinado ambiente, como uma instalação, ela tem o poder de representar uma perspectiva abrangente do eu. Como Tracey Moffatt (1960-), uma artista australiana de meios de comunicação de massa, declarou corajosamente: "Não estou preocupada com verossimilhança... não estou preocupada em captar a realidade; estou preocupada em criá-la."

O ambiente de instalação também permite maior participação do espectador no processo de "completar o objeto de arte", segundo a famosa frase de Duchamp. Em muitas instalações, o espectador entra de fato na obra de arte em um sentido literal para vivenciá-la. Para artistas ocupados com questões de identidade, esta fusão fundamental de observador e observado é bastante pertinente. O colapso de fronteiras também reflete a influência que certos artistas sofreram do ambiente psicoterápico inspirado por Lacan e Freud, tão dominante nos círculos de crítica de arte dos anos 70. Combinado ao princípio do conceitualismo de que artistas seriam responsáveis pelo contexto de sua arte, isto alimentou diretamente o novo realismo da instalação, no qual o mundano e o pessoal são reinventados de muitas maneiras diretas.

À medida que as capacidades técnicas dos meios de comunicação de massa expandiram-se, a integração de diversos elementos (som, imagem, ambiente escultural) a serviço da narração da própria história do artista passou a ser praticada de modo mais amplo.

Para alguns críticos, bem como para alguns artistas, isto aproximou a prática da arte da prática do teatro. Contudo, dada a influência de *Happenings* e ações performáticas do Fluxus sobre o desenvolvimento da arte do final do século XX, não é de surpreender que "o teatral" tenha sido adotado na arte de instalação multimídia, sobretudo no caso daqueles artistas cujo trabalho pode ser identificado como lírico e poético, ou até mesmo político.

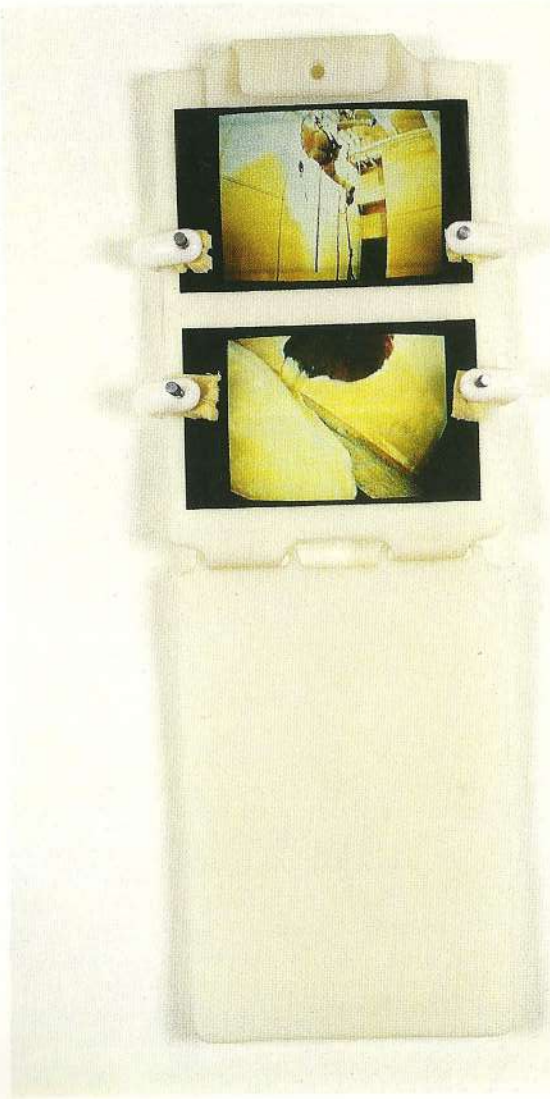
Com formação em arte e filosofia, Adrian Piper (1948-) trabalha na interseção de vários temas convincentes na arte contemporânea. Gênero, raça, presença, ausência, texto e imagem, todos são abordados em sua obra que, desde o final dos anos 60, inclui performance, acústica, desenhos, fotomontagem e, desde os anos 80, videoinstalações. Negra de pele clara, cujas preocupações originais eram com um conceitualismo puramente racionalista, Piper acabou desistindo de suas esculturas austeras em favor de instalações confrontadoras, contestações diretas aos preconceitos dos espectadores. Em *What It's Like, What It is #3* [Como é que é, o que é nº 3] (1991), Piper integrou ao vídeo sua obra anterior em escultura minimalista, ao construir uma caixa branca, vertical , na qual monitores mostravam a cabeça de um negro de diversos ângulos. Os espectadores sentavam-se em arquibancadas brancas ao redor da caixa (como os romanos assistindo a leões devorarem cristãos,



165. Adrian Piper, *What It's Like, What It Is #3* [Como é que é, o que é nº 3], 1991. Piper adota estereótipos raciais em suas instalações geralmente confrontadoras. Personagens filmados falam diretamente aos espectadores, desafiando seus preconceitos e presunções.

disse Piper; e também como os assentos na escultura minimalista do final dos anos 60). O homem lança retaliações a calúnias raciais comuns: "Não sou preguiçoso", "Não sou vulgar", "não sou devasso", e assim por diante. Nesta instalação quase totêmica, Piper opera nos vários níveis que informam sua identidade: intelectual, artístico, racial e pessoal.

Em sua instalação de 1997, *Out of the Corner*, consistindo em 17 monitores, várias fotografias e cadeiras viradas, Piper confundiu as



166. Matthew Barney, *Field Dressing (orifill): Manual A*, 1989.

167. Matthew Barney, cena da produção de *Cremaster 5*, 1997. Barney passou rapidamente de teipes inspirados nos anos 70, filmados em uma galeria ou estúdio (à esquerda) para fantasias filmadas e montadas detalhadamente, complementadas com partituras orquestrais e cinematografia exuberante.

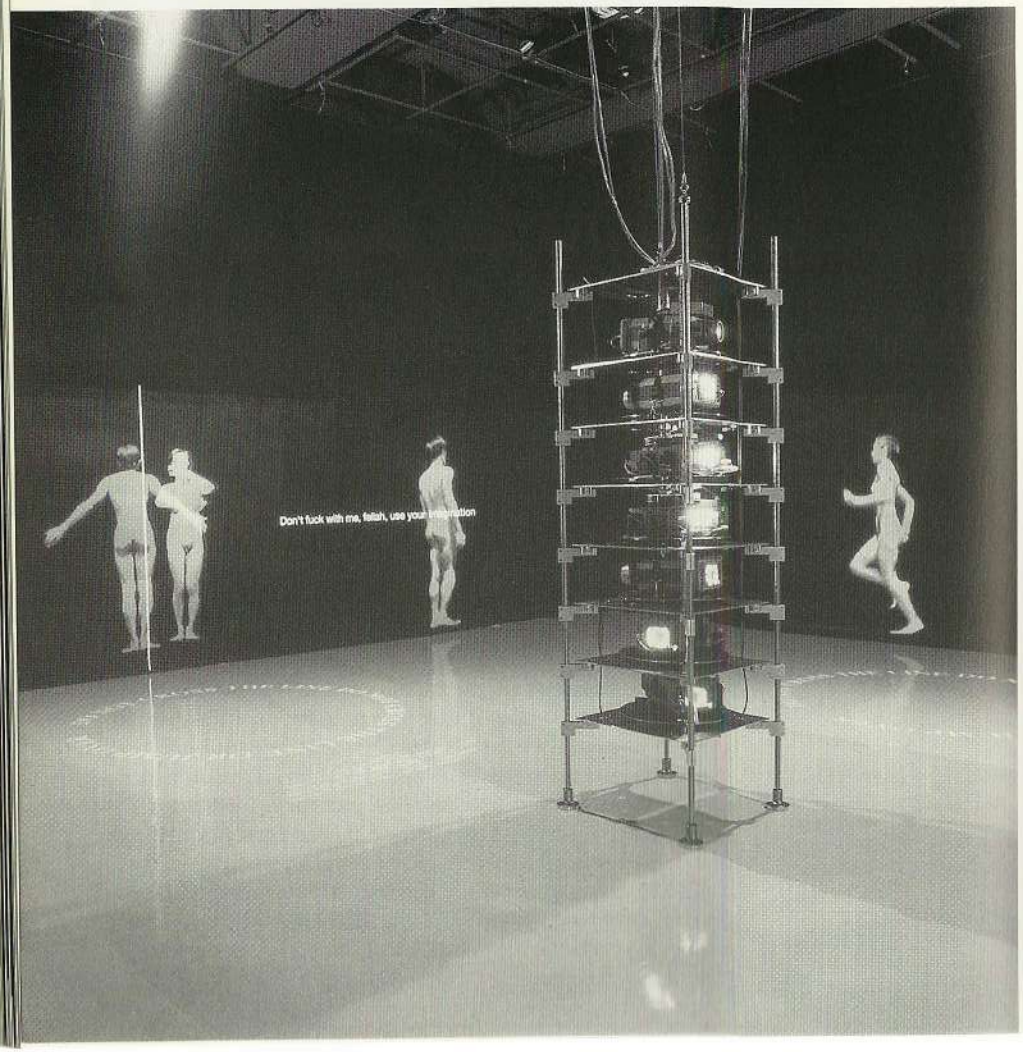
associações dos espectadores com todo tipo de estereótipo étnico e racial, ao fazer com que as cabeças falantes nos monitores fizessem perguntas desafiadoras diretamente ao público.

De todos os artistas que criam videoinstalações confrontando questões de identidade, Matthew Barney (1967-) talvez seja o que recebe mais atenção mundial com suas explorações surrealistas de identidade masculina além das fronteiras convencionais. Em pouco tempo, Barney passou de vídeos inspirados em Nauman e Acconci, nos quais filmou a si mesmo nu escalando as paredes do estúdio, *Field Dressing (orifill)* (1989), para cenários coloridos e exuberantes de seus vídeos e instalações *Cremaster*, iniciados em 1994, nos quais fadas, sátiros e diversas outras criaturas vestidas de modo minucioso representam em cenários particulares oriundos das preocupações de Barney com partes e fluidos corporais, relações hetero e homossexuais, atletismo e alquimia. A palavra "cremaster" (o músculo delgado suspensor dos testículos) convida a associações com um mundo limitado, preparado para a atividade sexual, alimentado pela fantasia e pelo desejo. Com Barney, as explorações

do corpo na arte do final do século XX atingem proporções barrocas em valores de produção de figurinos, maquiagem, próteses, imagens fantásticas de câmeras e esquisitices esculturais que sugerem uma busca esbaforida de identidade e prazer sob o olho constante da morte invasora. *Cremaster 5* (1997) sobretudo, com seus figurinos pretos elaborados e música *dark*, transmite a sensação de um funeral ampliado, a despeito das imagens subaquáticas de ninfas marinhas divertindo-se. 167

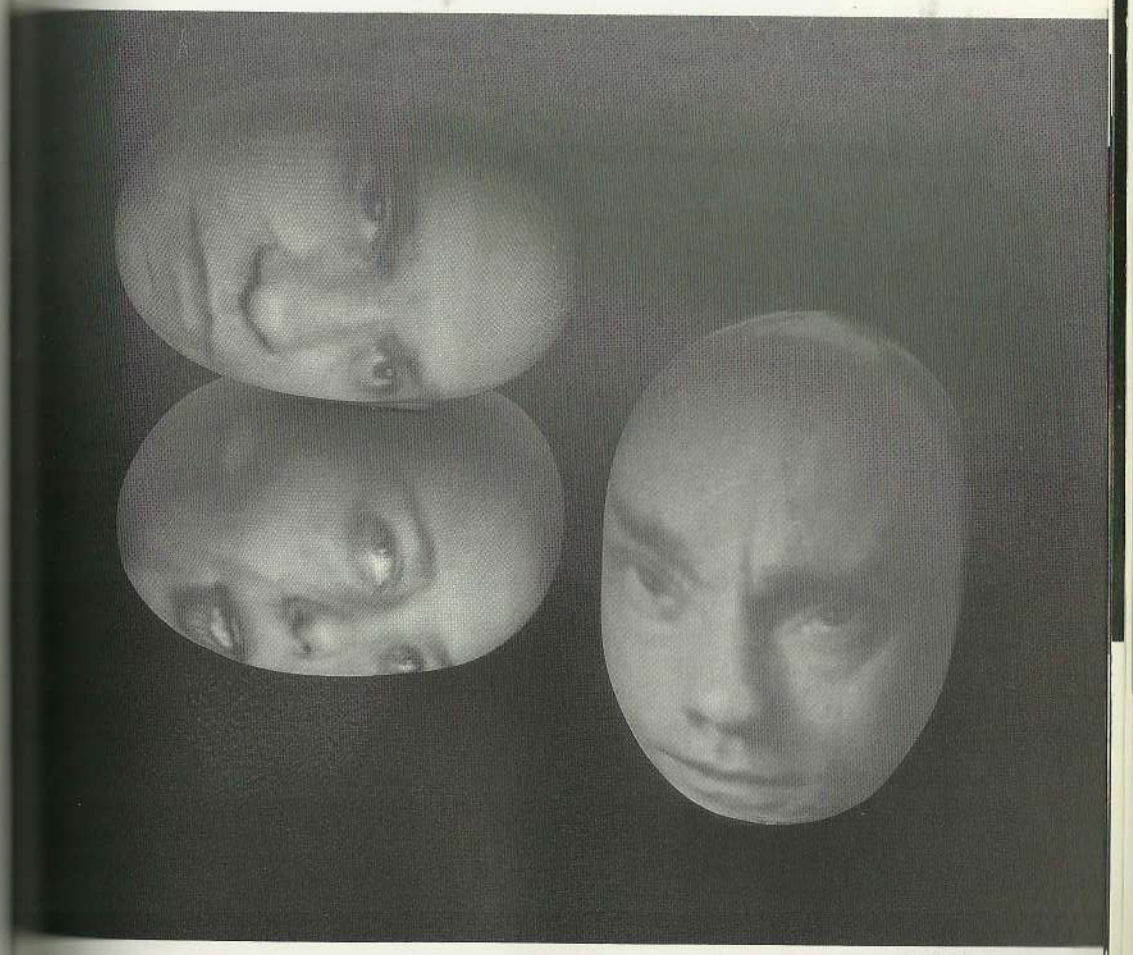
A combinação de um forte senso teatral com tecnologias avançadas é característica do grupo japonês Dumb Type, formado em 1984 quando seus componentes eram estudantes na Universidade de Artes de Kyoto. Anteriormente liderado por Teiji Furuhashi (1960-

168. Teiji Furuhashi, *Lovers* [Amantes], 1994-95. Em *Lovers*, corpos nus correm, saltam, caem e aproximam-se dos espectadores em uma instalação interativa criada sob o espectro da AIDS.



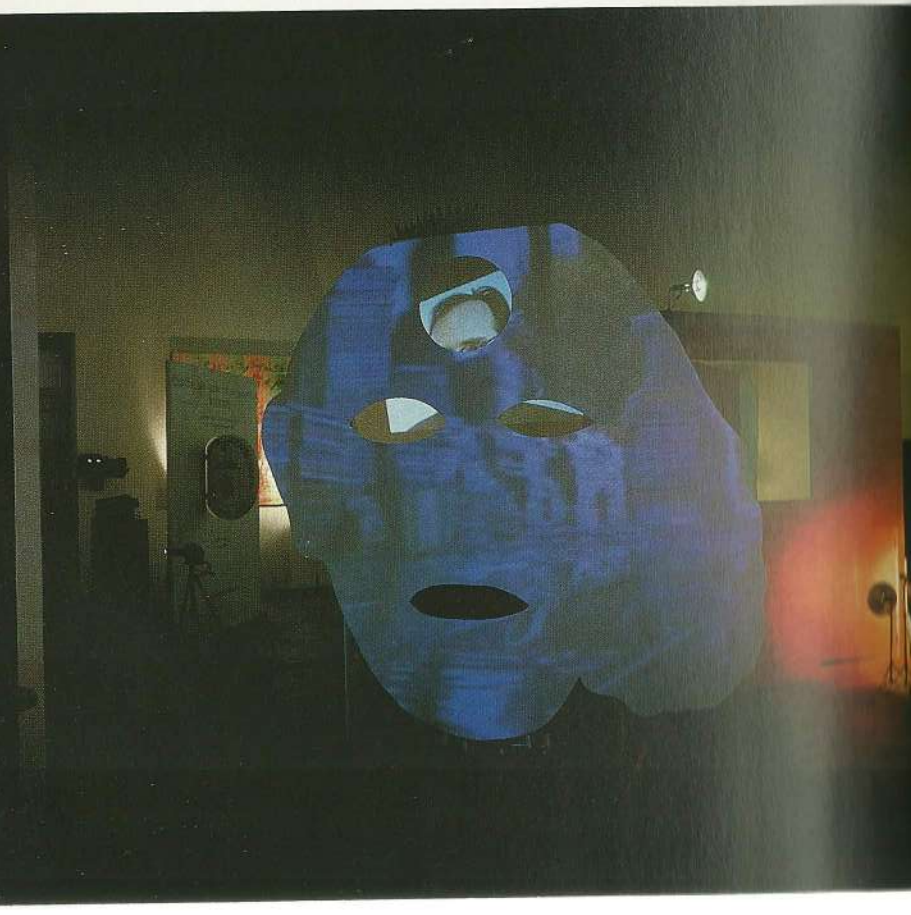
95), Dumb Type trabalha com instalação e performance inspiradas no butô. Suas videoinstalações altamente teatrais, que exploram questões de identidade sexual e cultural, são expressamente relacionadas à sua prática de dança e teatro. *Lovers* (1994), uma instalação acústica, computadorizada, e com disco laser em cinco canais, apresenta cinco mulheres e homens nus, que se movem de uma parede a outra em uma dança de conexões perdidas. Surgem frases nas paredes ("O amor está em toda parte", "Não transe comigo, cara, use a imaginação"), vozes murmuram palavras indistintas, corpos emergem da escuridão, confrontam o espectador e depois desaparecem no espaço. A sombra da AIDS, que levou Furuhashi, paira sobre esta instalação.

169. Tony Oursler, *Mansheshe*, 1997. As instalações de Oursler, de caráter político mas humorísticas, removem as imagens do local onde costumam se apresentar, o monitor, projetando-as em superfícies do cotidiano.



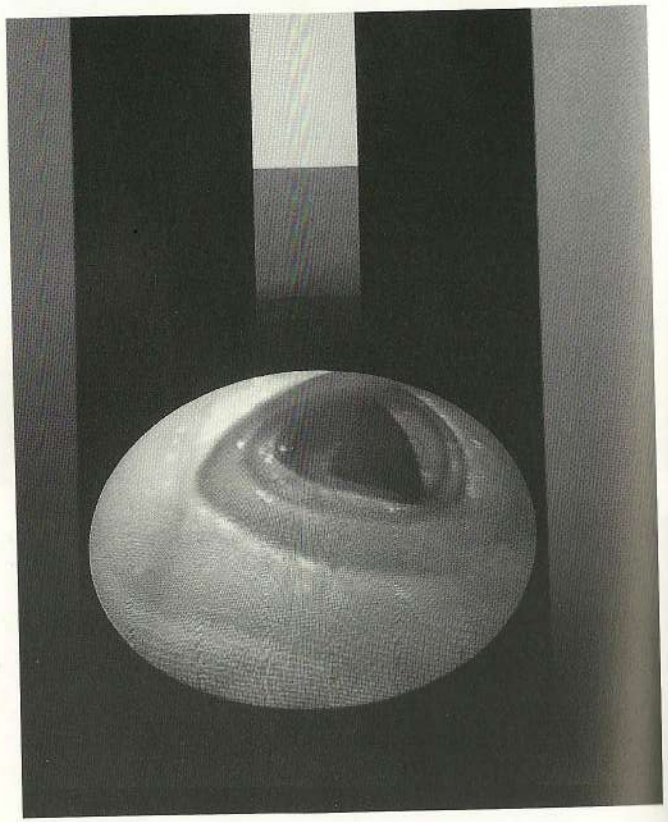
No final dos anos 80, graças, principalmente, às inovações tecnológicas nos aparelhos de projeção, as videoinstalações começaram a assumir todos os tamanhos, desde as minúsculas projeções de Tony Oursler sobre pequenos objetos ovais suspensos até as apresentações monumentais de Bill Viola e Steve McQueen, em paredes inteiras. Oursler (1957-) engaja diretamente a identidade do espectador em instalações como *Mansheshe* (1997), na qual várias "cabeças falantes" híbridas são projetadas sobre objetos ovais suspensos em mastros. As cabeças, olhando diretamente para a câmera (que passa a ser o espectador), lançam aforismos sobre identidade sexual, crenças religiosas pessoais e relacionamentos interpessoais. A obra de Oursler tem um claro apelo teatral, disfarçando comentários mordazes com projeções humorísticas, divertidas e originais. Formalmente, Oursler procura remover a imagem da tela de televisão e projetá-la no mundo real.

Muitos artistas do final do século abordam diversas questões de identidade feminina. A americana Amy Jenkins (1966-), usando



170. (abaixo) Oursler e Kelly, *The Poetics Project* [O projeto poético] (versão Barcelona), 1997. Perspectiva da instalação: Patrick Painter Inc., Santa Mônica, Califórnia. Em *The Poetics Project*, Oursler e Kelly oferecem uma perspectiva geral da cultura dos anos 70 no momento em que surgiam como artistas na Califórnia.

171. (direita) Oursler e Kelly, *The Poetics Project* (versão *Documenta*), 1997. Perspectiva da instalação: *Documenta X*, Kassel, Alemanha.



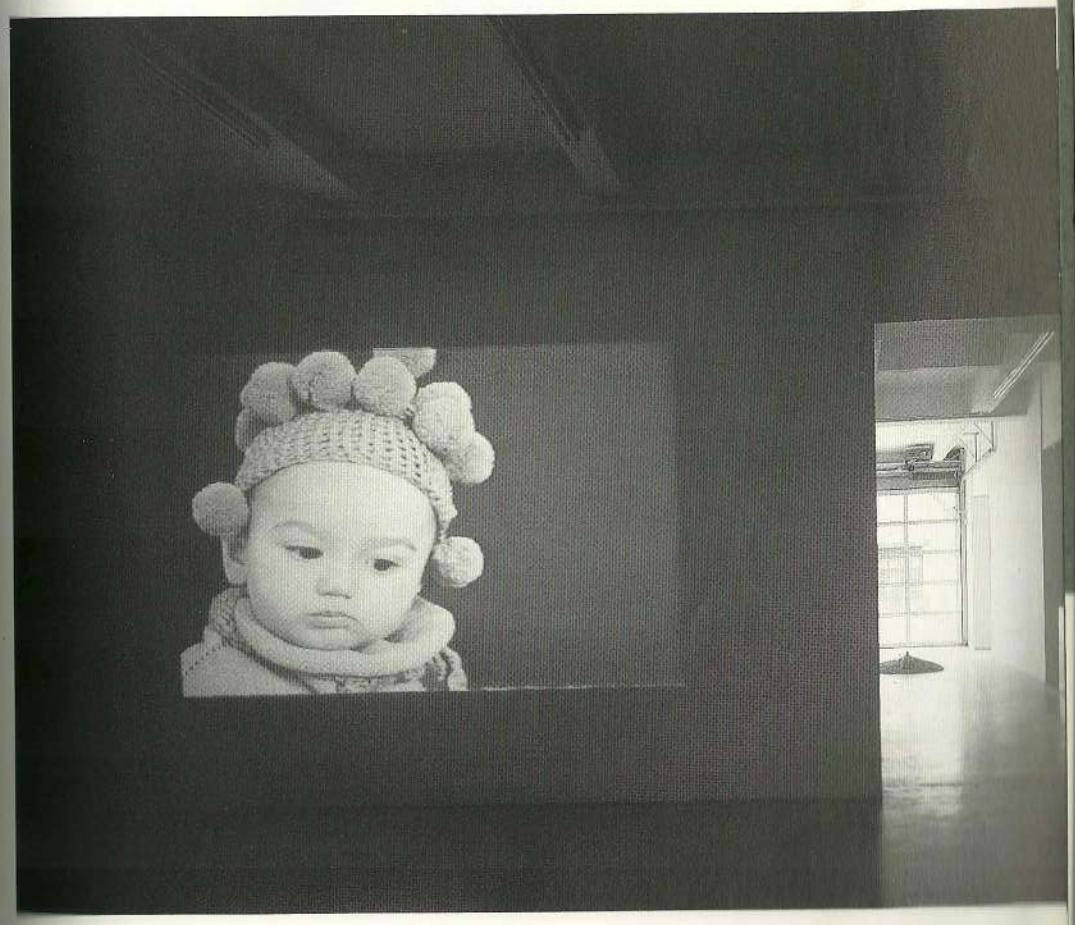
172. Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994.

uma técnica de Oursler e, antes deste, de Robert Whitman, artista performático americano e de meios de comunicação de massa, projeta imagens sobre objetos comuns, por exemplo, camisas ou banheiras. Em *Ebb* [Maré baixa] (1996), uma banheira passa a ser o 174
depósito de uma água ensangüentada que é, na verdade, projetada sobre sua superfície porcelanizada. Uma mulher entra na banheira e o sangue entra em seu corpo, invertendo o fluxo menstrual. Vêm à lembrança as imagens assombrosas de Ana Mendieta que, no final dos anos 60 e início dos anos 70, fotografou e filmou a si mesma em diversas situações arriscadas e de isolamento. A palestina Mona Hatoum (1952-) inseriu uma pequena câmera em seu corpo e projetou o vídeo de seus órgãos internos em uma estrutura circular semelhante a um globo ocular, que foi colocada no piso de uma instalação, suficientemente grande para se entrar. Os espectadores vivenciam um passeio simulado pelo sistema reprodutor da artista, uma espécie de homenagem atualizada a *The Dinner Party* [O jantar dançante] (1974-79) de Judy Chicago, que apresentou reproduções da anatomia feminina em porcelana.

Em sua videoinstalação *Yvonne* (1997), a artista alemã Rosemarie Trockel (1952-) deu preferência à apreciação elegante do cotidiano com imagens de crianças brincando, fibras de tecido desfiadas e um toque de fotografias inspiradas por Diane Arbus, cenas de garotas pulando no jardim intercaladas com imagens de uma mulher coberta por tarântulas. Tracey Moffatt insinuou o olhar feminino no voyeurismo, de domínio masculino, na videoinstalação *Heaven* [Paraíso] (1997). Trabalhando com uma câmera em estilo casual, Moffatt filmou rapazes se despindo antes de chegarem às ondas. O filme dá a impressão de não ter sido editado, um registro de uma da tarde de Moffatt na praia, no vestiário ao ar livre da mercadoria visual idealizada da Austrália, o surfista.

A instalação de Pipilotti Rist na Bienal de Veneza em 1997 era um grande díptico, *Ever Is Over All* [O sempre está acima de tudo], 177-78

173. Rosemarie Trockel, *Yvonne*, 1997.



174. (esquerda) Amy Jenkins, *Ebb* [Maré baixa], 1996. Uma banheira de porcelana transforma-se em superfície de projeção na investigação de Amy Jenkins da identidade feminina.

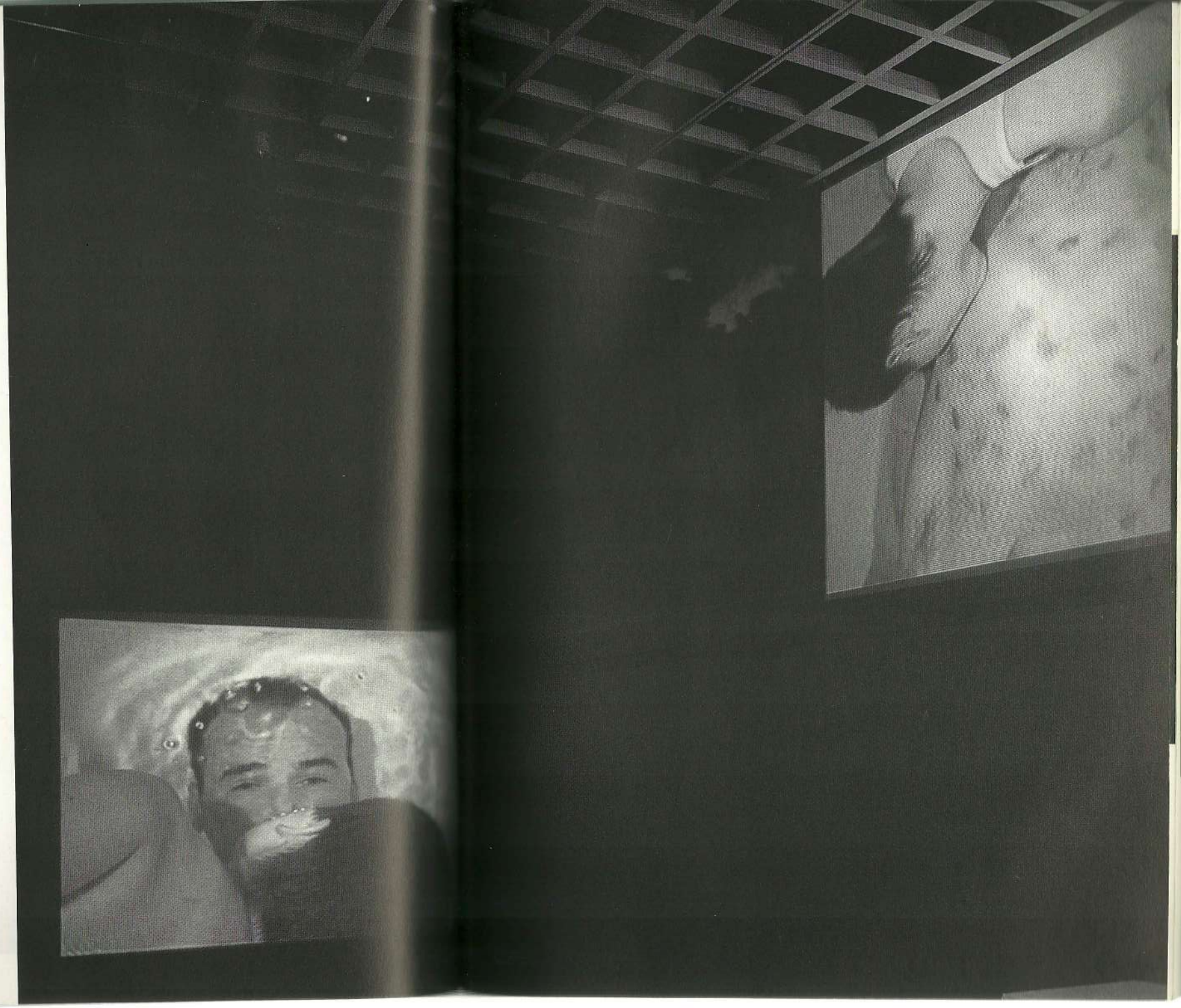
175. (abaixo) Stephanie Smith e Edward Stewart, *Intercourse* [Relação sexual], 1993.

à qual a crítica Marcia Vetrocq referiu-se como uma "Kristallnacht feminista". Em duas telas grandes posicionadas no canto de uma parede, Rist justapôs cenas de flores vermelhas de haste longa, que mudavam lentamente com os movimentos de uma mulher vestida com glamour, andando ostensivamente pela rua, enquanto cantarolava de boca fechada e quebrava vidros de carros. O cenário de Rist, dando atenção excessiva aos padrões de cor vermelha, estende a ideologia feminista que ela professou anteriormente no frenético *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986). 1-3

A equipe escocesa de Stephanie Smith e Edward Stewart mistura as relações entre os sexos em suas instalações *Intercourse* [Relação sexual] (1993) e *Sustain* (Sustentar) (1995). Questões de dominação e submissão, violência e desejo, são exploradas enquanto o casal filma a si mesmo em rituais particulares. 176

Membro da nova onda de videoartistas britânicos jovens que surgiu no final dos anos 90 (entre os quais Keith Piper [1960-] e

176. Stephanie Smith e Edward Stewart, *Sustain* [Sustentar], 1995.



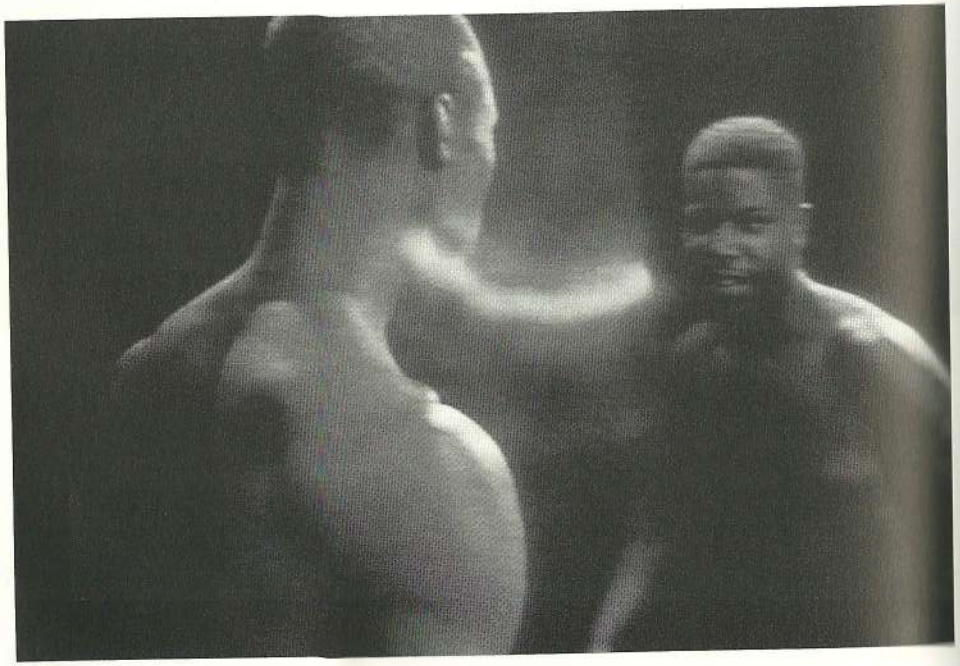
177, 178. Pipilotti Rist, duas cenas de *Ever Is Over All* [O que sempre está acima de tudo], 1997. Rist justapõe imagens coloridas, bucólicas, de um jardim com o gesto casual e violento de uma mulher quebrando vidros de carros em uma rua segura e limpa na Suíça.

Sonia Boyce [1962-]), Steve McQueen (1966-) chegou ao ponto de criar novas imagens para o homem negro em sua combinação de videoinstalações e filme.

Em projeções sobre paredes inteiras como *Bear* (1993), na qual dois homens nus (um deles é McQueen) travam uma luta de boxe, mais um *pas de deux* divertido do que um combate, e *Five Easy Pieces* [Cinco peças simples] (1995), uma narrativa enigmática e fragmentada, McQueen substitui imagens conhecidas do homem negro na área de esportes e de notícias por personagens mais complexos e completos. É como se ele estivesse preenchendo os "espaços vazios" nas representações do negro nos meios de comunicação de massa contemporâneos, espaços dos quais fala o historiador de cinema americano Ed Guerrero: aquela "terra de ninguém" entre o atleta ou o pop star glorioso e o bandido anônimo no noticiário noturno. McQueen cria para si mesmo um personagem monumental em *Deadpan* [Rosto inexpressivo] (1997), um filme de 4 minutos no qual se apropria de um momento cômico de um filme de Buster Keaton, *Steamboat Bill, Jr.* [Marinheiro de encomenda] (1928), transformando-o em um hino de louvor à determinação e à resolução do negro.

Em meados dos anos 90, câmeras digitais tornaram-se mais acessíveis para o usuário médio, um passo que alguns consideram como a "cinematização" do vídeo. Acompanhada por equipamentos de edição mais sofisticados, sobretudo sistemas digitais não lineares como Avid, a produção de vídeos desenvolveu vínculos mais estreitos com o cinema. Artistas como Barney representam a tendência de imitar a experiência panorâmica da grande tela do cinema ao se voltarem para projeções em paredes ou telas inteiras do que seriam, basicamente, vídeos *single-channel*, denominando este trabalho de "instalação", ao contrário do ambiente de objetos ou monitores múltiplos comumente usado em instalações. *Cremaster 5* de Barney, de fato, foi mostrado em um cinema enquanto a "instalação" em si, consistindo em grande parte em cenário e adereços do conjunto vídeo/filme, foi exposta em uma galeria. Para outros artistas, como Steve McQueen e Pipilotti Risti, a projeção de um teipe de cada vez na parede inteira de uma galeria continua sendo a forma mais desejável de exposição porque situa a obra em um contexto artístico, embora sugira a escala de cinema. Mas outros, como o artista conceitual canadense Rodney Graham (1949-), já estão usando câmeras *Cinemascope* para narrativas curtas, pessoais, mostradas como instalações. O opulento *Vexation Island* [Ilha da aflição] de Graham, criado para o pavilhão de seu país na Bienal de Veneza em 1997, é uma recontagem de 9 minutos da história de Robinson Crusoé que ele, como outros artistas conceituais que ficaram famosos nos anos 70, associa às teorias do filósofo francês Gilles Deleuze sobre a violência. Para o entusiasta de arte bem-disposto, *Vexation Island* pode ser um fragmento atraente, como um segmento de uma longa dança de Pina Bausch ou um relevo de uma enorme tela de Rauschenberg. O uso minucioso, feito por Graham, de estratégias conhecidas como repetição, câmera lenta e variação de planos afasta o filme das práticas do cinema normal, narrativo, transportando-o para a companhia de Godard e Warhol.

À medida que os elementos de produção cinemática invadem a videoarte, a atitude estética que enfatiza a intenção do artista é reafirmada. O que separa o artista de meios de comunicação de massa, conforme aqui definido, do cineasta comercial é a intenção existente por trás da obra e sua natureza intensamente pessoal (alguns poderiam dizer particular) que a exclui do consumo de massa. No futuro, todavia, à medida que equipamentos de filmagem tornarem-se mais acessíveis, é provável que, como aconteceu com o filme Super-8 e o pesado vídeo Betamax, o filme substitua o vídeo na preferência dos artistas. Vídeos *single-channel* e instalações com vários canais poderão, muito bem, transformar-se em artefatos históricos. Para permanecerem viáveis, os videoartistas terão de manter sua conexão singular com o vídeo como arte em "tempo real", sem tentar imitar a ilusão do cinema.



179. Steve McQueen, *Bear*, 1993. As projeções silenciosas, de grande escala, de McQueen (geralmente estreladas pelo próprio artista) envolvem o espectador com imagens fortes, mas quase sempre complicadas, do homem negro.

180

Páginas seguintes:
180. Rodney Graham, *Vexation Island* [Ilha da aflição], 1997. Graham filma esta curta narrativa em *Cinemascope*, confundindo ainda mais as fronteiras entre arte e filme comercial.