



A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a idéia do corpo em diálogo com a obra, a idéia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto.

A videoinstalação integra a busca da arte pela reorganização do espaço sensório. Uma dessas manifestações, a da arte ambiental, tão bem conceituada por Hélio Oiticica nos anos 1960, diz respeito à saída do plano material para o plano vivencial, do plano pictórico e escultórico para o plano da ação artística.

Quando o artista rompe a lógica material, deflagra a idéia de que importa menos o objeto de arte, a obra acabada, e mais o processo de criação. A partir dessa noção, ele passa a gerar trabalhos em que o sentido não é mais dado só a partir do espaço material escultórico ou do espaço bidimensional da tela, mas também pela inclusão da dimensão temporal na obra, a dimensão da vivência, e por uma comunicação mais direta tanto do seu corpo quanto do corpo de quem se relaciona com a obra.

Em 1965, Lygia Clark bem explica esse estado da arte ao afirmar que “é no instante em que pratica o ato que o espectador percebe simultaneamente o sentido de sua própria ação”.¹ O trabalho constituído pela videoinstalação diz respeito a esse mesmo instante-já de criação do trabalho compartilhado entre o artista e o público a que se refere Lygia Clark.

Movido por um novo sentimento, o artista deixa para trás a noção do instante de criação partilhado apenas por ele, de forma isolada. Desse modo, o trabalho ao ser apresentado ao público deixa de ser uma obra acabada, encerrada nela mesma, para se tornar uma obra participativa, em processo, inacabada, que necessita sempre do outro para completar-lhe os sentidos.

No ambiente gerado pela videoinstalação, a imersão é um princípio estético. Tal princípio disponibiliza uma área em que todos os sentidos do corpo são inseridos e dá ao visitante a oportunidade de explorar o espaço perceptivo.

Diferentemente do cinema clássico, que oferece o mergulho na imagem e no som por meio dos ambientes especialmente arquitetados de suas salas, a estratégia empregada na videoinstalação oferece um novo conceito de mergulho na imagem e no som sem, contudo, cegar o visitante, ou sem, ainda, ser uma estratégia ilusionista de produção de sentido. De certa forma, a videoinstalação reintroduz o visitante na caverna imersiva do cinema deixando-o ciente da presença

1. CLARK, Lygia. “A propósito da magia do objeto”, em Lygia Clark – Coleção Arte Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro: Funarte, 1980). [Texto originalmente apresentado em 1965]

do dispositivo e sem deixá-lo prisioneiro no espaço. Nela, o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho.

Do gesto consciente do visitante na videoinstalação, somado às suas referências pessoais, surge uma reflexão crítica. Nesse sentido, o que permeia toda a relação sensorial no ambiente instalativo é a convivência crítica e sensível com o espaço perceptivo e a possibilidade de ter clara a noção de diferença entre o *eu* e o *outro*. Desse modo, como que pelo avesso do cinema, a videoinstalação imerge o visitante não para mantê-lo em um espaço ilusionista, mas sim para nele provocar um outro tipo de relação com o espaço perceptivo, uma relação dupla, simultânea, entre a imersão e a emersão na imagem e som, entre o espaço e o tempo.

Diferentemente dos mecanismos exercidos pelo cinema das grandes salas de exibição, o processo de apreensão da realidade sensorial na videoinstalação não é de identificação, mas sim de estranhamento. Da mesma forma, o nosso corpo não é prisioneiro, não está imobilizado, como ocorre nas cadeiras fixas das salas tradicionais de cinema, mas se locomove por todo o espaço, entre uma e outra situação espaço-temporal, entre o que está dentro e o que está fora do plano da imagem e do som. Não se trata, assim, de um gesto exclusivo de entrar em contato com o plano virtual, mas sim de um gesto de partilha física com o ambiente, de se deslocar no espaço sensorial, de explorar e agenciar com a dimensão do próprio corpo o espaço físico e virtual em que a obra se inscreve.

A videoinstalação, compreendida como um espaço de percepção, é considerada um dispositivo em si, no sentido de ser um espaço autônomo de produção de sentido que tanto pode promover em tempo real a captação quanto o processamento e a recepção da mensagem.

Trata-se de um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se desloca do epicentro da sua linguagem (o plano da imagem e som em meio eletrônico) para gerar sentidos com o espaço arquitetônico, com os demais elementos que constituem esse espaço físico e com a ação participativa do público. Desse modo, a videoinstalação é um dispositivo contaminado de linguagem, entre o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante.

A videoinstalação é considerada também por muitos teóricos, críticos e artistas, como Gary Hill,² como o reconhecimento do espaço externo ao monitor e como uma transição da escultura para o vídeo.

O meio audiovisual – quer seja o vídeo, o cinema, a animação digital ou as web projeções – insere-se hoje nas instalações como uma nova perspectiva para se pensar o estatuto do espectador na arte. Trata-se de uma forma de expansão do meio videográfico para além do objeto/monitor de TV, configurando-o em ambientes multissensoriais e fazendo-o transmutar de uma dinâmica de arte temporal – relativa à incrustação do tempo em seu código eletrônico – para uma

2. Cf. RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 110-141.

dinâmica de arte espacial – relativa à disponibilização dos elementos sógnicos por todo o espaço físico do trabalho.

Na videoinstalação, há um contágio eminentemente estrutural na organização da linguagem do vídeo com novos subsídios simbólicos. Nesse contexto de manifestação artística, a tendência ultimamente é, muitas vezes, abandonar o uso do monitor em prol da imagem projetada diretamente no espaço instalativo, gerando, em muitos casos, uma multiplicidade de projeções e ambientes imagéticos.

Bambozzi, Goifman, Dias&Riedweg e Guimarães

A videoinstalação é associada na contemporaneidade a um procedimento artístico capaz de traduzir uma rede de conexões estabelecidas com o outro, entre o espaço expositivo e o espaço da vida. Para tanto, ela se apresenta como um dispositivo capaz de expor movimentos entre o que é real e o que é construção, intercambiados continuamente, gerando uma ambigüidade capaz de nos fazer entrar num jogo narrativo muito mais complexo e desconcertante sobre os confrontos com a vida real e certos dilemas da sociedade. Expandem-se assim, nas videoinstalações, as fronteiras entre o documentário e a ficção, o visível e o sugerido, o vivido e o imaginado.

Lucas Bambozzi é um criador que partilha em sua obra o enfrentamento entre tais práticas, entre a experiência individual e a experiência pública. As práticas discursivas e os processos vivenciais elaborados por ele são traduzidos sob a forma de uma poética da intimidade mediada. Artista que se formou e sempre trabalhou na área da comunicação (num contexto em que essa disciplina entra em confronto com a arte e introduz novas potencialidades expressivas), Bambozzi residiu entre os anos de 2000 e 2001 no centro “CaiiA-Star”, atual Planetary Collegium, um centro de pesquisa em arte interativa na Inglaterra coordenado por Roy Ascott. De lá para cá, ele vem participando de Bienais Internacionais (como as de Havana e São Paulo) e tem sido premiado em vários festivais internacionais de cinema e vídeo.

A arte para Bambozzi diz respeito a colocar em contato, ou em relação, sistemas comunicacionais audiovisuais de partilha e troca com o outro. Neste sentido, para ele, vivenciar a situação do trabalho, a experiência que o mesmo carrega, é inerente à constituição da própria idéia de arte. No processo de realização de seus vídeos, filmes, videoinstalações, projetos de intervenção em ambientes públicos, projetos interativos, arte para painéis eletrônicos, *net art* (arte da rede), *live-images* (vídeo ao vivo), documentários e ficções, as relações proporcionadas pela vida, pelas trocas intersubjetivas e pelos imprevistos se configuram inegavelmente presentes. Seus trabalhos são embates de sua experiência pessoal com a obra, confrontos midiáticos produzidos no encontro com o outro e discussões

sobre as relações do sujeito com a vida pública e privada.

"*Cartões-postais*" é uma videoinstalação apresentada por Bambozzi. em 2001, durante o evento Carlton Arts, em São Paulo. O trabalho trata da apropriação de um objeto conhecido por todos nós: os cartões-postais de viagem, em que em uma das faces se encontra a imagem, e na outra o espaço para a escrita e a correspondência. O artista recicla esse contexto em um gesto que desconstrói um significado já preestabelecido nas imagens desses postais e gera novos significados a partir de suas intervenções. Ele transforma, assim, uma instância banal conhecida por muitos em uma instância particular.

Lugar reservado na vida contemporânea para micro-narrativas de uso privado, Bambozzi nos oferece "*Cartões-postais*" como um mínimo de paisagem em trânsito. Ele disponibiliza, em uma área retangular de 40 m², quinze cartões-postais de cidades como São Paulo, Londres, Barcelona, Havana, Paris, Nova York e Tijuana, apresentados individualmente em bases de ferro, presos entre placas de vidro e suspensos a alturas variáveis em torno de 1,60m no espaço expositivo. De um lado, vemos os cartões e suas imagens originais, estáticas, provenientes da fotografia, e do outro, em seu verso, imagens em movimento feitas pelo artista durante sua passagem por essas cidades. No âmbito sonoro, fones de ouvido individuais permitem aos visitantes ouvir ruídos originais extraídos de cada um dos lugares retratados, associados como trilhas sonoras criadas especialmente para cada um dos postais.

Como clichês de cenários urbanos comercializados cotidianamente ao redor do mundo, contrastam em "*Cartões-postais*" universos opostos entre as imagens dos cartões e as situações geradas por Bambozzi. Dessa maneira, os sentidos ocorrem a partir das ambigüidades que existem entre as imagens-clichês dos postais e a vivência do autor nesses lugares, trazida por meio do âmbito sonoro. Lucas Bambozzi insere o ruído como vida onde antes era tudo estandardizado. Trata-se de uma outra forma de se relacionar com a imagem e uma nova realidade ao que já estava ali anteriormente atribuído e padronizado.

Bambozzi cria sentido em "*Cartões-postais*" a partir de sutis e singulares intervenções, como rastros sonoros deixados em cada um dos lugares. A partir do enfrentamento direto com a vida são acionados, nessa videoinstalação, mecanismos intermitentes de diferenciação e estranhamento em relação ao que antes era espaço apenas de repetição e banalidade. O trabalho cria a diferença ao inserir o sujeito na paisagem, remetendo-o simultaneamente à vida pública e à vida privada, pontuado por pequenas intervenções sonoras, memórias e gestos pessoais.

Em 2002, Lucas Bambozzi apresenta "*4 paredes*" no Paço das Artes, em São Paulo, videoinstalação interativa em que sensores controlados por computador possibilitam convergências do vídeo no meio digital. Encontramos aqui a interface como experiência sensória, um exemplo de trabalho em que importa menos explorar a superfície da imagem e mais as situações de interação entre a

obra e o espectador. Um hibridismo muito particular em que a interface e suas articulações pelo ambiente da videoinstalação tornam-se a própria mensagem. A intenção desse trabalho é fazer o usuário se sentir invasor nas relações observador-observado, ser vigiado e vigiar.

Também em 2002, Kiko Goifman, junto a Jurandir Muller, desenvolve "*Coletor de imagens*". O projeto é constituído por um documentário, uma videoinstalação e um site³ ao qual pessoas do mundo inteiro podem enviar suas próprias imagens, de origens as mais diversas, proporcionando um grande contágio entre universos e sentidos bastante diferentes. Trata-se de um tipo de atitude em que o artista, ao tomar consciência da grande quantidade de imagens produzidas no mundo, em vez de saturá-lo produzindo mais imagens prefere ressignificar as já existentes.

Em "*Coletor de Imagens*" – ao estilo de Oswald de Andrade, que em seu "Manifesto Antropofágico" (1928) afirma: "Só me interessa o que não é meu",⁴ Goifman e Muller promovem a inversão do processo de criação, iniciando-o pelo ato de recuperar imagens produzidas por pessoas anônimas. Atuam de modo performático, ao saírem com um carro com o microfone aberto pelas ruas da cidade, pedindo e coletando imagens caseiras, esquecidas e inusitadas, oriundas da fotografia, do cinema ou do vídeo. Maurício Dias e Walter Riedweg são artistas provenientes das artes visuais e da performance (música e teatro). Juntos desde 1993, realizam trabalhos interdisciplinares cujo processo de elaboração é constituído pela linguagem do vídeo. A dupla de artistas possui como particularidade o fato de conceber seus trabalhos durante um processo de criação coletivo e não se ocupar com uma idéia de arte em seu acabamento, mas sim inventar formas de imaterializar uma percepção de mundo e devolvê-la em seu estágio de processo. Durante a construção do discurso, atuam em três níveis diferenciados: o primeiro diz respeito a pensar e discutir uma dada situação. Nesse momento, a escolha do grupo de pessoas com que irão interagir determina o tema do projeto; o contexto em que esse grupo se insere determina o modo de execução da proposição. A segunda etapa do processo acontece diretamente no local da ação, por intermédio de *workshops* e encontros entre as pessoas envolvidas e também na forma como são feitas as negociações e redefinições dos significados entre ambas as partes. E o terceiro momento, a última fase do processo criativo, tem a sua resolução na apresentação do trabalho ao público, já inserido na composição do espaço expositivo.

O caráter documental encontrado hoje nas videoinstalações está associado à possibilidade de se conhecer e viver uma dada circunstância da vida privada ou pública. Não se trata mais de referendarmos a importância do olhar, mas sim a da experiência da vida. A qualidade dessas obras encontra-se no modo como fazem o público compartilhar e viver nelas tais experiências oferecidas. É a própria experiência como proposição de arte. Esses trabalhos deflagram e permitem

3. O endereço do site é <http://www.paleotv.com.br/contagio>

4. SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado/Cosac & Naify, 2002, p. 473.

ao público viver o seu processo de criação. Tais práticas idealizam muito mais sua estética em termos de obra inacabada do que acabada, pois importa menos o sentido final depositado no trabalho e mais a qualidade com que é empreendida a vivência dos sentidos no interior dele.

Nessa direção, encontramos também a produção poética de Cao Guimarães. Entre seus inúmeros trabalhos, destaca-se a videoinstalação *Rua de mão dupla*, apresentada em 2002 durante a XXV Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria de Agnaldo Farias. Antes de montá-la na Bienal, Guimarães propôs a três pares de pessoas de classes sociais e personalidades bem distintas, que não se conheciam, trocarem de casas pelo período de 24 horas, levando consigo uma câmera de vídeo para o registro de suas impressões. Durante a exposição, ele apresentou as imagens produzidas por essas seis pessoas em três pares de monitores colocados lado a lado e dispostos de forma alternada pelas paredes do espaço expositivo.

O trabalho comunga o vídeo com a ação, com o instante do ato. Cria situações de fruição no ambiente da instalação da ordem do não-ver por meio do ver. Remete o público a um tipo de experiência parecido com o das seis pessoas que registraram as imagens em casas invertidas. Por isso, é um trabalho de instalação e não um documentário linear a ser projetado numa única tela. A experiência, para ser compreendida, necessita também ser percebida, vivenciada pelo público, que tem a possibilidade de juntar os universos distintos e confrontar uma experiência com a outra de forma simultânea, em tempo real, tanto quanto foi antes vivenciada por aqueles que participaram da ação. A proposição dada, para ambos os casos, é decifrar uma pessoa sem conhecê-la pessoalmente.

Quando Cao Guimarães nos coloca dentro de uma situação escurecida, deslocalizada, compartilhando um mesmo contexto dentro da instalação com pessoas que não conhecemos, ele também nos faz passar, de certa maneira, por experiência similar. Não se trata mais apenas do exercício de ver essas imagens, mas sim de experimentar também com essas outras pessoas um espaço-tempo proposto na totalidade dos elementos existentes na sala, que só são possíveis de serem compartilhados no modo como o artista disponibiliza os vídeos no ambiente expositivo, no modo como andamos pelo espaço, no modo como, sem perceber, trombamos com o outro.

A videoinstalação *Rua de mão dupla* de Cao Guimarães é da ordem da ação. O artista oferece a proposição e permite que ela seja construída durante o fazer/apresentar da obra. Possibilita que o público se contagie com o outro, que não faz parte apenas da obra acabada porque está no vídeo, mas o outro que também compartilha com ele a experiência posterior à tomada dos vídeos. Experiência colaborativa, sensória e vivencial de espaço-tempo, esse é o projeto conceitual de que toda videoinstalação de Cao Guimarães se ocupa. Por isso ela é um ambiente, uma situação que requer trocas, intercâmbios, como uma

verdadeira rua de mão dupla.

O que há de comum em todas essas videoinstalações acima relacionadas? Propõem ambientes plurais, tempos simultâneos na arte, bem como a inclusão do espectador no processo de significação. Os autores desses trabalhos, de modo geral, buscam expandir o vídeo a partir dos limites da tela e em suas extremidades de linguagem. Apontam, em diferentes perspectivas, que o vídeo não é apenas uma questão exclusiva do olhar, mas de diversos elementos e estratégias envolvidas, bem como do acionamento de todo o aparato sensorio.

Ao ativarem no vídeo mecanismos de representação videográfica associados à ação, ao ambiente e a eventos simultâneos de presentificação do tempo, transportam a proposição artística para uma experiência híbrida, fazendo com que qualidades estéticas do vídeo, antes resumidas ao gesto contemplativo e aos limites da percepção audiovisual, sejam ampliadas em questões relacionadas ao documental na arte, ao ambiente arquitetônico e a ações de cunho interativo do corpo na arte.

As experiências das videoinstalações fazem com o vídeo aquilo que Mario Pedrosa indica ter feito Helio Oiticica com as artes plásticas: rompem com a sua aristocracia diante do visual,⁵ conduzindo, dessa maneira, as práticas videográficas a novas formas de relacionamento tanto da vida quanto da arte.

5. Aracy Amaral apresenta um trecho do artigo "Arte ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica", escrito por Mário Pedrosa, no *Correio da Manhã*, edição de 26 de junho de 1966, em que Pedrosa tece o seguinte comentário a respeito dos *Parangolés* de Helio Oiticica: "Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia diante do visual, entra como fonte total da sensorialidade". AMARAL, Aracy. Aspectos do não-objetualismo no Brasil. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p. 102. Texto originalmente apresentado no I Simpósio sobre arte não-objetual, Medellín, Colômbia, maio de 1981.

Christine Mello, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é pesquisadora no campo da arte e das mediações tecnológicas. Realiza projetos curatoriais em museus, galerias e festivais, tanto brasileiros quanto internacionais. É professora da PUC-SP e da FAAP - Artes Plásticas.