



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**VIDA, VÍDEO E MORTE: A IDENTIDADE COMO MOVIMENTO E
TRANSFORMAÇÃO**

Edgenio Pontes Bueno

Rio de Janeiro/RJ

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**VIDA, VÍDEO E MORTE: A IDENTIDADE COMO MOVIMENTO E
TRANSFORMAÇÃO**

Edgenio Pontes Bueno

Monografia de graduação apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim

**VIDA, VÍDEO E MORTE: A IDENTIDADE COMO MOVIMENTO E
TRANSFORMAÇÃO**

Edgenio Pontes Bueno

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

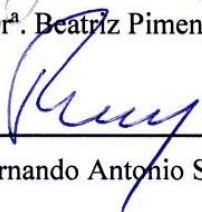
Aprovado por



Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim, ECO/UFRJ – orientador



Prof.^a Dr.^a Beatriz Pimenta Velloso, EBA/UFRJ



Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo, ECO/UFRJ

Aprovado em: 11 de Dezembro de 2017
Grau: 9,5 (NOVE E MEIO)

Rio de Janeiro/RJ

2017

BUENO, Edgenio Pontes.

Vida, Vídeo e Morte: A Identidade Como Movimento e Transformação / Edgenio

Pontes Bueno – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2017.28 f.

Trabalho de conclusão de curso (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2017.

Orientação: Fernando Gerheim

1. Videoarte – Instalação. 2. Arte. 3. Subjetividade. 4. Auto-representação

I. GERHEIM, Fernando. II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Vida, Vídeo e Morte: A Identidade Como Movimento e Transformação

“ Se a evolução futura da arte e da situação do artista for libertá-lo de alguma coisa, esperamos que essa coisa seja a triste obrigação de cuidar de sua individualidade e sua personalidade como quem cuida de uma flor numa estufa. ”

Jan Mukarovsky (1994)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é em grande parte resultado de um processo de transformação pelo qual passei na UFRJ durante a construção de um pensamento crítico e humanista. Nesses anos de graduação pude entrar em contato com grandes pessoas, grandes mestres que me estimularam a perceber o mundo e a mim mesmo de uma forma questionadora e muito mais crítica.

Em um mundo em que o humanismo encontra-se cada vez mais reduzido ao senso comum, ao passo que a violência é cada vez mais presente, insistente e diluída sob muitas formas, ter um pensamento crítico com relação às questões existenciais e humanas é cada vez mais raro e precioso. A arte e a comunicação são áreas imprescindíveis para o estímulo de tal pensamento.

Agradeço então à todos os envolvidos no processo de troca de conhecimentos e reflexões. Ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Gerheim, pela disposição e comprometimento. Aos membros da banca Prof^a. Dr^a Beatriz Pimenta pelas estimulantes aulas e ao Prof. Dr. Fernando Fragozo, pela atenção dada ao meu trabalho.

Agradeço os esforços e empenho da coordenadora do curso Prof^a. Dr^a Teresa Bastos, à minha família, colegas e à todos os funcionários da UFRJ que contribuíram de alguma forma para a realização desse curso.

Muito Obrigado!

RESUMO

BUENO, Edgenio Pontes. *Vida, Vídeo e Morte: A Identidade Como Movimento e Transformação*. Orientador: Fernando Gerheim. Rio de Janeiro, 2017. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 28f.

Vida, Vídeo e Morte: A Identidade Como Movimento e Transformação é o resultado de um trabalho prático e teórico que procura investigar as relações existentes entre o sujeito “eu” e o vídeo relacionando elementos intrínsecos da vídeoarte e da cultura das mídias digitais no que se refere à afirmação da imagem. É um estudo que vai sendo construído com base nas perspectivas de autores como Rosalind Krauss, Henri Bergson, Hans Belting e Philippe Dubois que fundamentam a criação de um autorretrato em vídeo que é apresentado como uma vídeoinstalação chamada de “EU *metamórfico*”, propondo assim pensar a imagem como uma transformação, por meio de uma imagem-ação.

Palavras-chaves: sujeito, cultura, vídeoarte.

ABSTRACT

Life, Video and Death: Identity As a Movement and Transformation is the result of a practical and theoretical work that seeks to investigate the relationships between the subject "I" and the vídeo relating intrinsic elements of vídeo art and digital media culture in what refers to the affirmation of the image. It is a study that is based on the perspectives of authors: Rosalind Krauss, Henri Bergson, Hans Belting and Philippe Dubois who base the creation of a video self-portrait that is presented as a video installation, that is like so called “EU *metamórfico*” proposing to think of the image as a transformation, by means of an action-image.

Key words: subject, culture, video art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	09
2	O “EU” COMO OBJETO NA VIDEOARTE.....	11
3	O “EU” NA CULTURA.....	16
4	A USUALIDADE DO VÍDEO NA ARTE.....	19
5	A IDEIA DE MÁSCARA.....	22
6	CONCEPÇÃO DO TRABALHO.....	23
7	BIBLIOGRAFIA.....	28

1 INTRODUÇÃO

Este é um trabalho teórico-prático e se propõe a pensar e utilizar o vídeo como um instrumento aberto à várias possibilidades de sua execução, procurando outras alternativas para ele diferentes das já consolidadas por estéticas do cinema e da televisão. É o uso do vídeo como arte e, neste caso, a relação intimista que é criada entre o sujeito, o “eu” e o próprio dispositivo. Serão exploradas questões referentes ao “eu” como mediação, aspecto fundamental da videoarte, perpassando por elementos da cultura que constituem parte de nossa subjetividade, construindo daí possíveis relações entre si. Como produto dessas reflexões, surgiu a oportunidade da criação de uma vídeoinstalação em que se é possível indagar questões relativas ao vídeo, sua espacialização, o uso do corpo e questões caras à subjetividade.

A ideia inicial partiu da criação de um autorretrato, utilizando o vídeo como suporte para execução. Diante das experimentações para se por tal ideia em prática, várias questões foram surgindo. Questões acerca da utilização do vídeo na arte como meio, questões relativas à própria construção de uma auto-imagem e quais os elementos que influenciam nessa criação. A imagem que eu construo de mim mesmo é como realmente sou ou é como gostaria de ser visto? O tempo da imagem que se contempla é um tempo passado ou é um novo tempo presente intrínseco ao vídeo? Como percebemos essas imagens na cultura de massa? São questionamentos de múltiplas naturezas a partir dos quais fui buscar possíveis respostas em obras e estudos que exploram a relação do sujeito com a imagem, mais propriamente a auto-imagem.

Na primeira parte será analisado o auto-envolvimento do artista como objeto na arte, numa relação narcisista com ele, tendo como referência a análise de algumas obras de artistas como Vito Aconcci, Richard Serra e Nancy Holt, e Linda Benglis. Em seguida, no Segundo capítulo, será analisada a forma de como o “eu” se inscreve na cultura por meio da criação de imagens para a afirmação de uma identidade. Na Terceira parte serão abordadas questões intrínsecas ao vídeo e o seu uso como instrumento para a arte, finalizando assim com a forma de como o meu trabalho foi construído e embasado.

Foram criadas várias camadas de pensamento com base nas referências ao longo da investigação teórica e que serviram de base para o desenvolvimento de uma vídeoinstalação chamada de “EU *metamórfico*” em que será possível inferir reflexões acerca da concepção de imagem como transformação e como identidade, refletindo também sua relação com o

tempo presente da qual é produzida e contemplada.

2 O “EU” COMO OBJETO NA VIDEOARTE

Foi a partir do contato com obras que utilizaram o vídeo como meio para investigação da imagem e exploração dos possíveis sentidos produzidos por ele, que vão além de uma proposta de imagem consolidada pela estética do vídeo comercial consumado pela televisão e cinema que me inspiraram a experimentar livremente o vídeo como outro meio de expressão. Obras como *Centers*⁰¹, *Open book*⁰², de Vito Acconci, que exploram o diálogo com sua própria imagem. *Boomerang*⁰³, de Richard Serra, em que Nancy Holt usa a interlocução consigo mesma explorando o efeito de feedback gerado pelo monólogo em que a artista se estabelece. *Now*⁰⁴, de Lynda Benglis, que transforma a subjetividade do performer em outro, espelho, objeto. Estes trabalhos possuem em comum o emprego da psique humana como canal por meio da utilização do corpo humano como instrumento central. A partir da relação dessas obras com o próprio “eu” do artista, somada à questão técnica da portabilidade e fácil manuseamento dos dispositivos tecnológicos atuais com câmera acoplada e que favorecem a reprodução de autorretratos, como uma necessidade para se afirmar a identidade no mundo, é que foi possível o surgimento de um trabalho em vídeo que dialogasse com o “eu” da contemporaneidade cultural, utilizando meu próprio corpo como instrumento central na arte.

O auto-envolvimento⁰⁵ de artistas combinados à utilização de meios eletrônicos explorando a projeção e recepção simultânea de imagens possibilitam investigações psicológicas e discussões acerca da reflexividade do self. Quando Vito Acconci grava sua obra *Centers* (1971), ele aponta o dedo para o centro da tela por insistentes 22 minutos designando seu próprio rosto na tela e designando ao mesmo tempo quem o vê. O artista projeta-se para além da tela por meio da imagem de TV se relacionando com o expectador, tanto o expectador como o artista estão assim alinhados no mesmo eixo central e recíproco de olhares e interação entre a profundidade do plano do artista que se exhibe no quadro e o expectador no espaço off, que apesar de ausente, se mantém ativo.

01 <https://www.youtube.com/watch?v=BIZOIoklszI&t=35s>

02 <https://www.youtube.com/watch?v=HYQAcHsgIwY&t=98s>

03 <https://www.youtube.com/watch?v=8z32JTnRrHc&t=87s>

04 <https://www.eai.org/titles/now>

05 http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf

Esta centralidade do corpo e mediação entre indivíduo e dispositivo constroem sentidos do corpo que se vê no corpo do outro numa relação de espelhamento e reflexividade, criando outros significados que inserem a utilização do próprio corpo na arte contemporânea. O corpo passa a ser o centro em que a obra artística acontece, fazendo-a ganhar vida. As ações do corpo do artista promovem também reações no corpo de quem o vê, numa relação de ação-reação, um em função do outro.

Em *Boomerang*, vídeo de Richard Serra, Nancy Holt faz sua participação utilizando headsets profissionais e falando enquanto escuta a si mesma nos fones. Como o aparelho está conectado à um gravador, Nancy se escuta com um ligeiro delay entre as palavras, que são retardos de sinais em circuitos eletrônicos que atrasam o som recebido em relação ao som emitido. Durante 10 minutos, Nancy estabelece um diálogo consigo mesma e fala sobre o resultado da confusão gerada pelo atraso nas palavras e na dificuldade de estabelecer um raciocínio e um jogo de perguntas e respostas simultâneos consigo mesma nessas condições. Nesta obra, a voz de Nancy, devido às alterações sofridas pelo delay, passa a ser o objeto de contemplação. “Às vezes percebo que não consigo completar uma palavra porque ouço uma primeira parte voltar e esqueço a segunda parte, ou meu pensamento é estimulado em outra direção pela primeira metade da palavra”, afirma Nancy durante sua experiência. Este delay permite indagar questões referentes ao tempo e à ideia de presente, sendo que o que está sendo emitido não é o mesmo tempo que está sendo recebido, questionando-se assim a ideia de “ao vivo”.

Nancy Holt vive uma situação de encapsulamento em que “está envolvida por sua mente e sua mente a envolve”, ela mesma descreve, “não há escapatória”. Conforme analisa a historiadora e crítica de arte contemporânea Rosalind Krauss, a prisão de Nancy é a prisão de um presente em colapso, isto é, um tempo presente completamente separado de um sentido de seu próprio passado. É captado algo da sensação do que é estar preso nesse presente quando Holt, em determinado momento, diz: “estou arremessando coisas no mundo, e elas estão em boomeranging...boomeranging..eraging-ing... anginging”. Mediante essa confusa reverberação de uma única palavra – um fragmento-palavra – forma-se uma imagem do que é estar totalmente separado da história e, nesse caso, da história imediata de uma frase que alguém acabou de pronunciar.

Conforme a leitura de Rosalind Krauss do trabalho, Nancy Holt tem dificuldades em constituir um presente devido à dificuldade na atualização de imagens por seus processos mentais, ficando assim presa à eles, numa situação de encapsulamento. Esta situação vivenciada pela artista pode ser relacionada à forma como percebemos as imagens como

memória e a atualizamos no presente, explorada pelo filósofo Henri Bergson.

Para Bergson, a memória é tratada como um conjunto de imagens ligadas umas às outras e interdependentes que formam assim nossa percepção de mundo. Existe uma separação entre espaço e tempo com relação à memória. A memória não é localizacionista, não está localizada no cérebro, uma vez que não se relaciona ao espaço e sim ao tempo. Então, as memórias existem e não estão em algum lugar do cérebro. Nesse sentido, independentemente de lesões físicas do cérebro, as memórias continuarão a existir no tempo.

“o cérebro recebe dos órgãos dos sentidos, por intermédio dos nervos centrípetos, a indicação de certos atos possíveis, transmite aos órgãos locomotores, por intermédio dos nervos centrífugos, a ordem de executar ou esboçar tal ou tal ato efetivamente, mas se limita, em suma, a escolher entre várias ações possíveis, e a preparar uma certa ação real: como tudo isso diz respeito apenas à ação, e que entretanto a representação se produz, é preciso admitir que a representação não é criada pelo fenômeno cerebral, que ela é simplesmente ocasionada ou movimentada por ele.” (BERGSON, 1999, p.20)

O presente é a atualização de todas as características do passado que o compõe, é a forma como nós respondemos a tudo. O presente não é o que é, mas é o que se faz.

“Você define arbitrariamente o presente como o que é, quando o presente é simplesmente o que se faz. Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste, em grande parte, no passado imediato. Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido. A sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto, numa incalculável quantidade de elementos rememorados e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro, sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.” (Bergson, 1999, p.166)

O presente é concebido então como um fluxo, um devir, um movimento constante que vai buscar nas lembranças das imagens da impotência do passado por meio do que Bergson chama de saltos, que podem ser bem ou mal sucedidos. Quando bem sucedidos, a memória é contraída e atualizada no presente em forma de ação seguindo em direção ao futuro. Passado, presente e futuro coexistem então no mesmo instante.

“Tudo se passa portanto como se nossas lembranças fossem repetidas um número indefinido de vezes nessas milhares e milhares de reduções possíveis de nossa vida passada. Elas adquirem uma forma mais banal quando a memória se contrai, mais pessoal quando se dilata, e deste modo participam de uma quantidade ilimitada de "sistematizações" diferentes. Uma palavra de uma língua estrangeira, pronunciada a meu ouvido, pode fazer-me pensar nessa língua em geral ou em uma voz que a pronunciava outrora de uma certa maneira. Essas duas associações por semelhança não se devem à chegada acidental de duas representações diferentes que o acaso teria trazido sucessivamente à esfera de atração da percepção atual. Elas respondem a duas disposições mentais diversas, a dois graus distintos de tensão da memória, aqui mais próxima à imagem pura, ali mais voltada à resposta imediata, ou seja, à ação.” (BERGSON,1999. p.198).

No caso de Nancy Holt, as imagens que são invocadas à memória por meio de sua fala não conseguem se atualizar no presente com precisão devido à propriedade de atraso do efeito *delay*, que sobrepõe a fala anterior à atual e cria uma situação de confusão, ocasionando assim a situação de aprisionamento no tempo presente, explicitada por Krauss. Aprisionamento num presente por que não consegue buscar uma imagem no passado e não se atualiza rumo ao futuro com precisão, deixando a artista encapsulada naquele instante, naquela situação.

Na obra *Now*, de Lynda Benglis, também existe uma referência temporal trabalhada. Trata-se de um vídeo em que a artista aparece de perfil em que se vê gravando ela mesma, fazendo as mesmas ações, mas invertendo os lados esquerdo e direito. O perfil ao vivo e o perfil gravado movem-se em sincronia e as imagens do rosto real se fundem com as projeções do mesmo rosto, enquanto a voz da artista é ouvida emitindo os sons “agora!” e “é agora?” O som da voz com o som emitido se confundem e confundem quem assiste ao vídeo. O que mais chama atenção nesta obra é sobre “qual ‘agora’ é mencionado?” pondo em questão qual presente está sendo transmitido.

Em todos esses trabalhos que foram surgindo com o desenvolvimento da videoarte

associada à performance percebe-se a troca do objeto em questão que é exibido pelo corpo do próprio artista, que cria então um diálogo do sujeito com ele mesmo. A instauração da projeção deste “eu” é condição específica do narcisismo presente na videoarte, segundo Rosalind Krauss, que afirma que a videoarte e as especificidades de seu medium possuem narcisismo inerente. Essa característica está presente em experiências em que o auto-envolvimento do artista combina-se à utilização expressiva dos mecanismos eletrônicos próprios desse gênero, em estratégias psicológicas e abordagens do projeto psicanalítico que possibilitam discussões acerca da reflexividade do self.

Utilizando o próprio “eu” / corpo como objeto artístico principal a ser explorado, muitos artistas contemporâneos produzem também obras de caráter autobiográfico como a estadunidense Nan Goldin, que produz fotografias em que inclui aspectos de sua vida com seu marido, em que aparece com hematomas por ter sido agredida por este. É exposto seu trabalho em espaços públicos e principalmente nas redes. Segundo Goldin, ao descobrir a potência da câmera, ela descobriu a possibilidade de se “manter viva, sã e centrada”, pois a fotografia lhe permitia “confiar na própria experiência” conforme as coisas iam acontecendo.

Outro exemplo de obra que utiliza a intimidade como instrumento é a peça Hello World! Or How I Learned to stop listening and love the noise (Olá Mundo! ou Como eu aprendi a parar de escutar e amar o barulho) do artista Christopher Baker em que reúne mais de cinco mil videodiários extraídos da internet. “Cada vídeo da instalação consiste num indivíduo sozinho que fala com franqueza para uma potencialmente massiva audiência imaginária” em que a pessoa aparecia até em espaços privativos como banheiros, quarto ou cozinha. Uma vez deslocado para o público, as pessoas no museu podem escolher algum depoimento para ouvi-lo com atenção ou então ouvir as várias vozes que falam entre si ao mesmo tempo.

A instantaneidade e a velocidade com que as tecnologias promovem a circulação de informações vai além do limite de tempo e espaço e promove profundas transformações na vida cotidiana, na construção das subjetividades e nos relacionamentos sociais e afetivos. Existe uma diferença temporal entre o presente de uma imagem quando a contemplamos e o presente em que ela foi produzida. Quando se contempla uma imagem, é contemplado um outro presente, um presente que já passou e que foi capturado em sua instantaneidade pela câmera. Pela perspectiva do historiador e teórico de arte Hans Belting, a imagem se torna então “presença de uma ausência”. Partindo do pressuposto de que existe um espaço, uma divisão que separa a imagem fotográfica analógica ou digital que tomamos como natural com aquilo que realmente temos como tangível, é possível se questionar a natureza da imagem.

3 O “EU” NA CULTURA

Partindo para o aspecto cultural do uso de dispositivos na criação de imagens, mais propriamente de auto-imagens, Paula Sibília vai propor que as imagens constituem novas formas de ser e estar no mundo, imagens que se apropriam de linguagens e recursos da grande mídia para se afirmarem. Nesse sentido, uma experiência passa a ter mais valor a partir do momento em que ela é fotografada ou filmada, compartilhada nas redes sociais e repercutida. Os assuntos são postados pensando-se primeiramente na popularidade de sua repercussão do que no seu conteúdo propriamente dito e nessa busca pela visibilidade, percebe-se mudanças na subjetividade que se direcionam a novas formas de autoconstrução.

“Numa atmosfera como a atual, que estimula a hipertrofia do eu até o paroxismo, que enaltece e premia o desejo de ser diferente e querer sempre mais, são outros os desvarios que nos assombram. Outras são nossas dores porque também outras são nossas delícias, outras pressões que cotidianamente se descarregam sobre nossos corpos e outras as potências (e impotências) que cultivamos.” (SIBILIA, 2016. p.14).

Para Debord, os sujeitos “vivem de seu próprio espetáculo”, o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediadas por imagens.” (DEBORD, 1997). Nesse sentido, os corpos humanos passam a ser atravessados por esse fenômeno de representação, a publicidade e o marketing criam modelos que tendem a ser seguidos e acompanhados tendo como referencial e determinado padrão de estética.

“A partir das exibições de conteúdos nas mídias digitais, percebemos que são pequenos acontecimentos do cotidiano de pessoas comuns, aspectos banais da intimidade própria e alheia que passam a ser potencialmente exaltados, sobretudo, no meio virtual.”(SIBILIA, 2016.p. 28.).

Percebe-se que esse fenômeno vem acompanhado do surgimento de meios de comunicação em massa baseados em tecnologias eletrônicas que estão se tornando cada vez mais presentes na vida cotidiana, sobretudo a partir do século XXI, com o fenômeno de computadores interconectados por meio de redes digitais de abrangência global. Com isso, percebem-se novas práticas mediadas por dispositivos de comunicação, como os recorrentes

autorretratos mais popularmente conhecidos por *selfie*. São rituais de exibição da intimidade que vão abrangendo as mais diversas populações principalmente por meio das crescentes redes sociais, como Facebook, Twitter, Instagram, Snapchat, LinkedIn juntamente com os sites de compartilhamentos de vídeos caseiros como o popular YouTube.

Com desenvolvimento de tecnologias cada vez mais avançadas passa-se a perceber um papel muito importante na criação de subjetividades e na valorização do próprio eu, pois surgem dispositivos de informação que são massivamente incorporados ao uso do dia-dia como celulares, notebooks e tablets, muitos deles com câmeras digitais acopladas capazes de tirar fotos instantaneamente e em grandes quantidades. Nesse cenário, os autorretratos denominados de *selfie* foram ganhando espaço tendo relação com práticas de socialização que determinam novas formas de interação e sociabilidade.

“A visibilidade e a conexão sem pausa constituem dois vetores fundamentais para os modos de ser e estar no mundo mais sintonizados com os ritmos, os prazeres e as exigências da atualidade, pautando as formas de nos relacionarmos conosco, com os outros e com o mundo” (SIBILIA, 2016. p. 21).

A partir dessa realidade, o que nos interessa é compreender a relação do sujeito com a imagem que ele produz de si mesmo, tanto na perspectiva de arte da concepção da imagem do ponto de vista estético de Dubois como na cultural de Sibilia, existe uma correspondência entre identidade da imagem com aquilo que ela torna visível.

A linguagem do vídeo não é trabalhada apenas como meio, mas também em sua forma relacionada à cultura. Ao se relacionar a auto-imagem presente nas redes sociais. Como uma imagem afirmadora de uma identidade pelo meio visual com a criação de uma imagem mediada pelo dispositivo se está também levantando questões próprias e cruciais da videoarte.

As imagens, vídeos, fotos digitais instantâneas, som, texto, cinema, se misturam e se encontram no universo do digital, o que dificulta uma definição precisa de dar ao vídeo um corpo próprio, até que ele se dilui no movimento da história das tecnologias e na indeterminação geral das imagens e das formas. Diante dessas várias formas de se pensar o vídeo e a partir da perspectiva cultural, existe um ponto em comum: o vídeo é pensado como uma imagem. Dubois propõe que o vídeo deva ser pensado não somente como imagem e de remete-lo à classe das outras imagens e devemos considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. Para ele, o vídeo é ao mesmo tempo imagem e dispositivo. Imagem como dispositivo e dispositivo como imagem. E deve-se considerá-lo

como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. “O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham).” (DUBOIS, p.100, 2014).

4 A USUALIDADE DO VÍDEO NA ARTE

O vídeo é um elemento de transmissão de imagens, como um meio de comunicação entre dois extremos e pode adquirir a propriedade de construir significados e uma consciência da imagem que ele torna visível. Para entender esse processo, pode-se partir da perspectiva analítica de Dubois, que fundamenta a imagem, mais propriamente o vídeo em suas utilizações, a partir da sua construção entre a ficção e o real, no cinema, arte, televisão, comunicação e etc.

Em princípio o vídeo é concebido como um instrumento, uma imagem eletrônica articulada aos desafios da tecnologia no mundo das artes da imagem. O vídeo articula em si variações de identidade e de possibilidades de experiências com a imagem não tendo assim uma definição bem situada, mas um meio que pode ser um processo, ou uma obra, ou técnica, ou arte dentro do universo das imagens. Para Dubois, a “estetização” do vídeo como imagem oculta sua outra face: a do vídeo como processo, puro dispositivo, sistema de circulação de uma informação qualquer, “meio de comunicação”, independentemente do seu resultado visual e do conteúdo que ele pode veicular.

No cinema, o vídeo é o instrumento elementar de criação, sendo esculpido em si por meio de cortes, closes, profundidade de campo, etc. Pensando o vídeo apenas com conceitos da linguagem de cinema, sem se atentar e sem o devido distanciamento necessário à compreensão de sua natureza. Nesse sentido, Dubois questiona se as imagens em movimento funcionam todas da mesma forma. Se a montar imagens no cinema é a mesma operação de editar imagens em vídeo. Se as questões em jogo são as mesmas em ambos os casos. A instauração da constituição do sujeito no cinema, por meio do plano, da montagem e da construção da narrativa, não representa o modo discursivo dominante do vídeo. No vídeo, as principais formas de representação são o modo plástico (videoarte) e documentário (o real ou bruto).

Quando elementos provenientes de diferentes fontes constituem uma imagem, somando vários recursos a ela para se obter como resultado uma imagem composta, não pode haver dados puros provenientes do real nela representados. Como exemplo, podemos adotar a celebre obra *Three Transitions* (1973) de Peter Campus em que o artista se apresenta num close frontal e cobre progressivamente seu rosto com um pigmento utilizando o recurso de *chroma key*, onde surge uma outra imagem de si, como se fosse uma outra máscara por debaixo da primeira com o seu rosto. Ou seja, um segundo rosto de si mesmo. Na obra de

Campus, a questão da representação do corpo encontra-se afetada: o corpo que é imagem. Pela análise de Dubois, podemos despedaçá-lo, queimá-lo, como imagem, e ele jamais sangra, pois é um corpo-superfície, sem órgãos. É a própria imagem que se apresenta organicamente, plenamente como um corpo. Não uma película invisível e transparente, como o cinema, mas uma matéria, uma textura dotada de corpo, um corpo próprio.

Por essa perspectiva, pode-se observar que a imagem se apresenta como corpo, é uma imagem intimista, de um tempo interiorizado em si mesmo que não apenas representa, mas que se afirma em si. O corpo se afirma através da imagem criada por ele na imagem.

O historiador de arte alemão Hans Belting faz uma análise antropológica da imagem em que a imagem é concebida como o resultado de um processo de transformação, um resultado diferente do que se é, como se fosse uma máscara. Sibilia já afirma em seu estudo que as imagens, mais propriamente os autorretratos (selfies) veiculados são imagens que passam por um processo de transformação ideológica para serem concebidas de uma tal forma no cyberspaço que melhor se adentre à cultura de massa. Nesse mesmo sentido de transformação, o que nos interessa aqui é o processo de transformação da imagem, e pode se enquadrar a mesma concepção de máscara de Belting.

Na cultura grega, segundo Belting, a imagem começa a ser distinguida entre a aparência e o ser. E na condição da “presença de uma ausência” ela se relaciona com a morte. Tal processo perdura até hoje na nossa concepção de imagem. Nesse sentido o autor trabalha a “evolução mediológica”. A imagem existe numa interação entre imagem, medium e corpo.

“O que é uma imagem? Ou: onde está a imagem? Está em nosso olhar ou apenas em sua memória? São questionamentos de Robert Frank acerca da identidade da imagem fotográfica, a qual fácil e impensavelmente a tomamos como natural. Essas questões fazem mais sentido, segundo Belting, quando somos nós que a perguntamos, porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível.”(BELTING, p. 65.2014)

Debruçando nossa atenção para a especificidade da imagem como meio de transmissão, Belting afirma que a interação entre nossos corpos e as imagens externas, inclui um terceiro parametro, chamado “médium”, no sentido de vetor, agente ou suporte, o meio de transmissão. Nesse sentido, as imagens não são tratadas como média, como fazia a análise de Dubois e da perspectiva cultural de Sibilia, mas sim que as imagens usam suas propria

media, a fim de transmitir-nos suas mensagens e tornar-se, em primeiro lugar, visíveis para nós.

“A imagem é então a presença de uma ausência, em que há a distinção entre imagem e médium. A presença de uma imagem depende de nosso olhar, um olhar de reconhecimento que ajuda a animar as imagens como seres vivos. Mas a presença e a visibilidade das imagens dependem de sua transmissão por um dado médium, seja um monitor ou incorporadas à uma estatua. Portanto a questão de as imagens significarem a presença de uma ausência resulta da nossa capacidade de distinguir imagem de médium. Estamos dispostos a relacionar imagens em referência a alguma coisa ausente e de fato, podemos perceber essa ausência ao ver o médium. “Tendemos a imaginar como presente o que de fato há muito se tornou ausente e aplicamos a mesma capacidade às imagens externas que fabricamos. A medialidade é o elo perdido entre as imagens e nossos corpos.” (BELTING, p. 76. 2014).

5 A IDEIA DE MÁSCARA

Nessa relação tão íntima com a imagem e mais propriamente dita com a própria representação mediada em massa nas redes, é válido focar a atenção sobre a especificidade da imagem que é contemplada, o processo de transformação pelo qual ela passa durante sua produção para ser divulgada, as ideologias que a atravessam e a transformam produzindo assim uma nova presença, que é o foco deste trabalho. Esta nova presença será explorada a partir da ideia de máscara. A máscara permite que se crie uma nova face sobre uma antiga criando assim um outro significado sobre a face, sendo então o corpo sendo transformado pela máscara em uma imagem. A decoração facial pode transformar a face humana em máscara e nesse sentido, “a metamorfose como origem da imagem é altamente relevante.”

O corpo e o meio estão envolvidos no sentido de funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. As imagens necessitam de um corpo para adquirir qualquer forma visível, nesse sentido, o corpo físico é trocado pelo corpo virtual da imagem e é nesse sentido que se pode desprender que as imagens fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença.

“A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte. Logo, a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, como meios – meios vivos contra meios fabricados.” (BELTING, p.69. 2014)

A partir das perspectiva cultural neolítica datada por volta de 7000 a.C., da qual os crânios dos mortos eram adicionados de novas cores e artifícios que criavam novas imagens vivas, Belting vai relacionar essa ideia de criação de uma máscara viva à cultura de imagens “A máscara é a invenção mais brilhante que já ocorreu na criação de imagens e encena uma narração a respeito de seu significado.”

A máscara apresenta então uma nova face permanente ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença.

Atualmente, quando a morte de uma personalidade pública vira notícia, a fotografia do morto não é mantida à vista para permanecer posteriormente em nossa memória, e sim para introduzir o morto em seu novo status. As imagens ocupam o lugar nos meios de massa que os indivíduos que morreram teriam continuado a ocupar. Ou seja, a imagem representa a ausência de alguém, no mesmo ambiente de que essa pessoa era integrante.

6 CONCEPÇÃO DO TRABALHO

Neste trabalho foram buscados estímulos para reflexões por meio da perspectiva cultural, levantando questionamentos da condição do “eu” na espetacularização da intimidade nas redes sociais e também sobre a perspectiva da arte, na utilização do vídeo e do corpo / “eu” do artista como objeto para sua execução e da condição do próprio vídeo nessa relação. Tais questionamentos podem ser instigados a partir do vídeo que foi produzido (vídeo de um canal) e na forma de como é apresentado (videoinstalação), chamado de “EU *metamórfico*”.

Com inspiração nos autorretratos veiculados massivamente nas redes sociais e da utilização do vídeo como um instrumento capaz de se relacionar tão próximo da arte e da intimidade foi produzido o que é chamado de “videoretrato”. Um vídeo de um canal apresentado espacialmente como uma instalação. Trata-se de um trabalho de ação em que a obra é o ato em si.

Durante performance filmada por mim mesmo, vou construindo uma máscara em meu rosto com um batom, é um gesto íntimo que se torna público, sendo projetado em um celular com um espelho acoplado que se reflete no lado oposto da parede. É uma imagem intimista, um detalhe de meu rosto que ganha o espaço e se projeta em um super *close*. Ao longo do vídeo, uma nova imagem vai surgindo, uma nova forma de presença do “eu” construído por meio da máscara criada com o batom, que é resultante de um processo de transformação. Criando um diálogo com a perspectiva de máscara e morte analisada por Hans Belting:

“O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens funerárias, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permanecem na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido, Aquele corpo artificial pode ser chamado de meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visualidade. Nesse sentido o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte.”(BELTING, p.69. 2014)

A partir destes posicionamentos acerca da especificidade do vídeo, sua natureza e sua relação íntima com o corpo/objeto do sujeito, surgiu uma videoinstalação que estará aberta a inferir reflexões referentes à imagem, uso do vídeo, auto-representação, máscara e ausência/morte. Um trabalho em que os conceitos discutidos de vídeo e sua relação com o “eu” tanto na cultura quanto na arte se encontram.

Com inspiração dos autorretratos, nessa videoinstalação, tem-se um vídeo de um canal projetado em um espelho acoplado no formato de um smartphone, elemento muito presente atualmente na difusão de imagens digitais, cujo reflexo rebate no lado oposto ao que é projetado de forma ampliada e refletida. Trata-se da mesma imagem transformada em duas. Em alguns momentos, a câmera será aproximada do performer criando super *closes* do rosto, olhos, e boca, produzindo imagens distorcidas quase que irreconhecível, levando o enquadramento de uma imagem figurativa à uma figura abstrata, incorporando os ruídos próprios do vídeo. É uma imagem desconcertante, um tempo interiorizado.

O espaço entre o corpo e a superfície do vídeo é uma ficção. O espelho é vazio e precisa de um corpo para gerar uma imagem, mas a imagem precisa de nós, que a identificamos como sendo o nosso “outro”.

Neste trabalho buscou-se explorar as questões relativas ao tempo relacionando o presente e o “eu” como objeto no vídeo com as possíveis relações plausíveis à cultura nas mídias digitais contemporâneas.

Durante a performance em que me filmo, vou utilizando um batom e criando uma máscara por cima do meu rosto, é um processo que transforma minha imagem por meio de movimentos desconcertantes com um batom, que vão sendo filmados com uma câmera frontal de celular. Em alguns momentos do vídeo, a câmera se posiciona muito próxima de meu corpo criando assim um primeiríssimo plano da imagem, que em certos instantes se aproxima de uma abstração não identificável. Os ruídos tanto da imagem como do áudio são incorporados ao vídeo, assumindo as suas especificidades de e se distanciando de uma linguagem produzida, uma imagem de cinema / TV. Os sons da respiração e batimentos cardíacos coexistem com os ruídos do vídeo criando uma junção de humano e tecnológico. São elementos da vida e do vídeo que se relacionam entre si e criam a imagem projetada. As imagens necessitam de corporificação⁰⁶ para adquirir qualquer forma de visualidade. Nesse sentido o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença.

06 <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/dubois-p-cinema-video-godard.pdf>

A princípio a ideia era construir um autorretrato por meio do vídeo de um canal e apresentá-lo em uma projeção com uma imagem intimista de mim mesmo em detalhes ampliada.

No entanto, as ideias de transformação, atualização da imagem, do tempo presente da imagem ganhavam mais coerência sendo espacializadas surgindo assim então a videoinstalação.

A instalação ocorre em um tempo real e dialoga assim com uma perspectiva de imagem indexada no tempo presente, segundo a ideia de Thomas Levin . A imagem na instalação não é como no cinema ou fotografia, uma imagem de memória, mas uma imagem em que o efeito de realidade é substituído pela presença, pelo vídeo como presença e acontecimento em si. Assim surge então a obra como um processo, como um ato executado naquele momento, naquele tempo como arte.

A videoinstalação⁰⁷ compreende a busca de sentido para a arte a partir da sua relação com o espaço com o uso do vídeo. É a saída do plano material limitado para o plano vivencial, do plano da pintura ou escultura para a ação artística. Quando o que está em jogo não é o resultado em si, mas o processo de criação. Segundo Michael Rush, o ambiente da instalação compreende a imersão do expectador em um espaço em que os sentidos dos corpos são inseridos e dão ao visitante a oportunidade de explorar o espaço perceptivo reconhecendo assim a videoinstalação como o reconhecimento do espaço externo ao monitor, como uma transição da escultura para o vídeo.

O vídeo de um canal ganha espaço sendo projetado em um espelho acoplado a um aparelho smartphone (figura 01), que é refletido na parede oposta de criando assim uma imagem ampliada (figura 02).

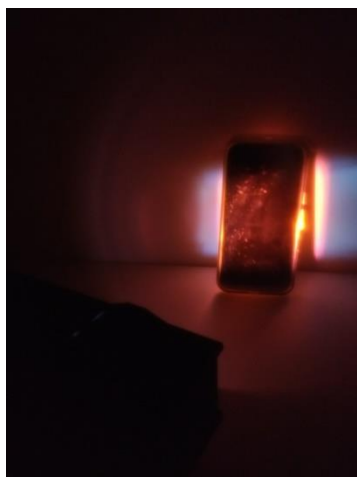


Figura 01

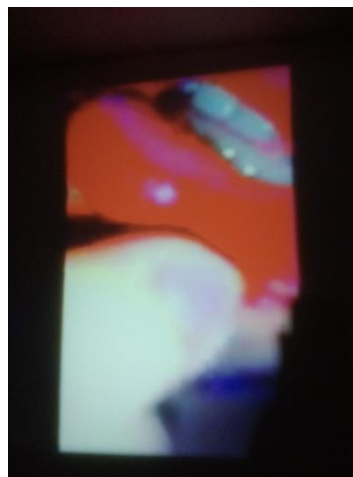


Figura 02

07 http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000200009&script=sci_arttext&tlng=es

O espelho utilizado confere uma antiga experiência de imagens, em que o reflexo do vídeo já produzido rebatido na parede acontece no tempo presente.

É um movimento frequente de atualização de uma imagem pelo reflexo, a imagem está em fluxo, em um constante devir mediante a reflexão. O que remete a perspectiva Bergsoniana de concepção de presente, explorada neste estudo na obra *Boomeranging* de Richard Serra e Nancy Holt, em que o presente se consiste em movimento de atualização de memórias que se encontram no passado rumo ao futuro. Neste caso, o reflexo do espelho acontecendo é a ação.

O espelho ofereceu uma experiência de imagens na qual qualquer reflexo acontece no tempo presente. Contudo mesmo a imagem refletida é suficientemente complicada. A simetria absoluta entre o corpo físico que olha e a superfície do vidro é uma ficção. “O espelho como tal é vazio e, portanto, necessita de um corpo para gerar uma imagem.”(BELTING, p.78. 2014)

Essa ideia de ficção criada pelo espelho, que é de um presente não idêntico à si mesmo e sim à outra forma de presença remete à mesma condição do uso da máscara na criação de uma outra presença. Tanto na máscara como no espelho, a presença é criada por meio de uma transformação.

Na cultura contemporânea das mídias digitais a imagem é concebida como uma identidade autônoma. A imagem que se contempla corresponde a um presente que já deixou de ser. Neste trabalho, proponho pensar a imagem como uma transformação, por meio de uma imagem-ação.

Com base nas investigações do “eu”, é produzido um autorretrato em que o “eu” presente é mediado pelo vídeo e que se transforma em outra imagem por meio de uma máscara feita com batom. Este “eu” é o eu da selfie, definida pelo dicionário Oxford⁰⁸ como “uma fotografia feita por uma pessoa por ela mesma, normalmente com um smartphone ou uma webcam” e eleita a palavra do ano em 2012. É o mesmo “eu” que faz parte do fenômeno da visibilidade e de conexões presente nos atuais “telefones inteligentes”, é um “eu” público, ou melhor, que torna pública a sua intimidade. É um “eu” que anseia por um aumento de visibilidade no modo de vida contemporâneo e que utiliza cotidianamente dispositivos para atender esses anseios. É o “eu” das mídias digitais contemporâneas. É um “eu” narrador, um “eu” personagem, um “eu” espetacular que se afirma através da transformação de sua imagem. É o “EU *metamórfico*”.

Na arte, Walter Benjamin faz uma investigação na obra do poeta Baudelaire propondo que a estética converte-se em anestesia, pois o excesso de vivências leva o indivíduo à

⁰⁸ <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/11/selfie-e-eleita-palavra-do-ano-pelo-dicionario-oxford.html>

automatismos que criam os hábitos, que por sua vez anulam a percepção real (explorada aqui no estudo de Bergson) que anulam a percepção real do mundo.

Nesse sentido questiona: “de que forma a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência?”

Benjamin propões que *Erfahrung* é o conhecimento adquirido com base em uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra. Ao passo que *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado. É a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas e que produz efeitos imediatos.

A estética se converte em anestesia, pois o excesso de experiências sensoriais triviais adormecem os sentidos levando o indivíduo à uma crise de percepção. O excesso de estímulos que exigem o trabalho da atenção consciente seria responsável pela desqualificação da experiência na modernidade.

Benjamin utiliza então da filosofia bergsoniana para explicar a experiência, a experiência do artista que se reflete em sua obra. Quando o artista utiliza de sua experiência para construir sua obra, ele está assimilando experiências de sua vida provenientes da memória.

“Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila”.(BENJAMIN, p.107. 1975)

O melancólico⁰⁹ seria aquele que não vê sentido em sua vida, limitada à uma sucessão de vivências mecânicas e vazias que não resultam em experiência. Tendo em vista a filosofia bergsoniana de memória, Benjamin procurou formular um tipo de experiência como forma de resistência à experiência moderna que está se tornando dominante.

Nesse sentido, o “EU *metemórfico*” apresentado nessa instalação corresponde à esse “eu” dotado de experiências triviais no contexto da visibilidade e difusão da auto imagem na cultura digital de massa na memória que se constituem na ação da imagem e no seu desejo de afirmação pelos excessos e intensidades. É um eu que se vê, que faz o eu se ver. A auto-imagem fabricada produz também a auto-imagem na dimensão pública. O eu pode se ver e sentir como potência - na imagem-ação -, como transformação e mudança de percepção, em suma, livre, ou fixo, aprisionado ao ser alienado na imagem-inação, consumida de fora para dentro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. Antropologia da imagem. KKYM + EAUM / Lisboa, 2014.

_____ Por uma antropologia da imagem. In Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. <http://www.fnac.pt/Antropologia-da-Imagem-HansBelting/a802003>

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Tradução Edson Araújo Cabral e José Benedito Damião. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores).

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ . Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins e Fontes, 2006.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Phillipe – Cinema Vídeo, Godard. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____ - A questão da "forma-tela": espaço, luz, narração, espectador. In Narrativas Sensoriais (org. Osmar Gonçalves). Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

KRAUSS, Rosalind (1976) Vídeo: The Aesthetics of Narcissism in Perpetual Inventory; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; 2010

LEVIN, Thomas Y. Retórica do índice temporal: narração vigilante e o cinema de "tempo real". In Transcineamas (org. Katia Maciel). Coleção N-Imagem. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

RUSH, Michael (1999) New Media in Late 20th-Century Art; London: Thames & Hudson Ltd

SIBILIA, Paula. O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. 360 p.