

MOVENDO IMAGENS ESTÁTICAS – O AUDIOVISUAL · Fernanda Bastos¹

Resumo: Nesse artigo abordaremos duas instalações fotográficas, as *Cosmococas*, de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, e *Experiência de Cinema*, de Rosângela Rennó, através de suas familiaridades com o cinema e o audiovisual.

Palavras-chave: fotografia, cinema de museu, audiovisual.

Contato: fernandabastos1@gmail.com

Introdução

O desenvolvimento da fotografia é um fator fundamental para a criação do cinema, sobretudo do ponto de vista técnico. Sabemos também que associada a outro dispositivo visual, o estereoscópio, ela foi o modelo dominante no que tange à produção, à circulação e à visualização de imagens no século XIX, tendo sido suplantada pelo cinema, no século passado. (Crary 2012).

Com o desenvolvimento de ambos os campos – fotográfico e cinematográfico – nas áreas técnica e comercial, os discursos e saberes construídos em seu entorno, principalmente a partir da segunda metade do século XX, trataram de opô-los e separá-los por suas diferenças, deixando um pouco de lado as interseções e diálogos. Porém, no campo das artes, o cinema e a fotografia nunca se separaram de fato, eles coevoluem técnica e esteticamente. Posteriormente, a tecnologia do vídeo, inventada nos anos 1960, também foi experimentada e assimilada por muitos artistas como novo suporte e meio para suas obras.

Atualmente, as tecnologias fotoquímica (da fotografia e do cinema) e eletrônica (do vídeo) foram substituídas pela tecnologia digital, o que une mais do que nunca os domínios das imagens fixas e em movimento, tanto do ponto de vista tecnológico como do estético.

Nesse artigo abordaremos duas instalações fotográficas que pensam o cinema a partir de imagens estáticas e, para tanto, movem tais imagens mecanicamente, são elas *Bloco de experiências in Cosmococa - program in progress*

¹ Doutoranda da ECO-UFRJ, onde também se graduou e fez mestrado. Além disso, é editora/montadora desde 1997.

(1973), de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida e *Experiência de cinema*² (2004), de Rosângela Rennó.

O que chamamos aqui, genericamente, de instalações fotográficas, até o início da década de 1980, era chamado de **audiovisual**³ e se referia especificamente a uma projeção em diapositivos de imagens fotográficas acompanhados de sons gravados em fita cassete: música, ruídos, narração, diálogos etc. Um bipe sonoro nessa fita cassete (inaudível para o espectador) aciona o projetor, determinando a duração e o ritmo de alternância entre as imagens projetadas. (Parente 2013).

Frederico Morais

Não se pode falar de audiovisual no Brasil sem falar de Frederico Morais, crítico e curador de arte, que foi pioneiro no formato experimentando uma forma diferente para a crítica de arte, tradicionalmente baseada no modelo analítico.

Em ‘Memória da paisagem’ (1970), ele funda uma crítica mais intuitiva e imagética, de inspiração bachelardiana, ao contrapor imagens que ele fez das obras dos artistas José Resende, Luiz Baravelli, Carlos Farjado e Frederico Nasser, em exposição no MAM-RJ com imagens dos canteiros de obras da cidade, acompanhadas de sons destas obras, textos de Bachelard, Abraham Moles e Suanne Langer, de modo a criar o que ele chamou de ‘arqueologia do urbano’. (Parente 2013, 34).

Em seguida, com *Cantares* (1971) – composto por imagens de carretéis de fios e cabos elétricos, fotografados como esculturas urbanas, e música –, Morais começa a se afastar da crítica e a experimentar um tom mais poético e subjetivo

² Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/24/1>

³ Atualmente a palavra audiovisual é utilizada para tudo o que é composto de som e imagem, ou seja, o cinema, a televisão, o vídeo etc.

em alguns de seus audiovisuais⁴ que se constituíram como um novo meio de expressão artística.

Os audiovisuais de Morais já contavam com múltiplas projeções e valorizavam a estrutura aberta do dispositivo em que a descontinuidade e a fragmentação das imagens e de qualquer narrativa possível evitam sua “naturalização” diante do espectador, mantendo-o ativo, alerta, produzindo o efeito contrário da estética da transparência⁵, característica fundamental da cinema clássico, ou seja, da *forma-cinema*⁶ e do *efeito-cinema*,⁷ que vinham sendo questionadas pelas vanguardas cinematográficas dentro e fora do Brasil.

Além da relação formal com o cinema, nessas obras, Frederico Morais aborda como artista algumas questões conceituais que já perseguia como curador e crítico, como a integração entre museu e cidade (museu e mundo), e entre o corpo e seu entorno. Enquanto foi curador do MAM-RJ, Morais realizou, além de exposições, algumas ações de arte coletiva como os *Domingos da Criação* (1971) e *Arte no Aterro* (1968), em que centenas de pessoas se reuniam para rasgar papel, costurar tecido, sujar as mãos na terra, esticar os fios do dia, enfim, para viver arte.

Bloco de experiências in Cosmococa - program in progress

Segundo as instruções de Hélio Oiticica, as *Cosmococas* – como são geralmente chamadas as instalações que compõem o *Bloco de experiências in Cosmococa - program in progress* – se constituem a partir dos seguintes elementos: “carrossel de *slides*, a trilha sonora, as instruções e o tempo.” (Maciel 2009, 281)

⁴ Frederico Morais criou paralelamente audiovisuais críticos e artísticos durante a primeira metade dos anos 1970.

⁵ A *estética da transparência*, termo utilizado por Ismail Xavier, também é chamada de *narrativa -representativa - industrial* (N.R.I), por Claudine Eizykamn, e de *modelo - representativo - institucional* (M.R.I), Noël Burch. (Parente, in: Gonçalves 2014, 104 -105).

⁶ Segundo Parente, para se consolidar como forma hegemônica, o cinema como dispositivo precisou reunir três características fundamentais: a arquitetônica, a tecnológica e a forma narrativa.

⁷ O *efeito-cinema* é um conceito desenvolvido por Jean-Louis Baudry sobre o efeito causado pelo dispositivo cinematográfico – a *forma-cinema* – no espectador, que fica em estado letárgico, como se estivesse sonhando. (Baudry 1978)

Os cinco primeiros BLOCOS nasceram de minha ligação com NEVILLE D'ALMEIDA e EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUEBANGE de NEVILLE: na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R - de não me contentar com a 'linguagem-cinema' (...). (Oiticica 2013, 50).

A dupla questionava os modelos estabelecidos na arte e no cinema e buscava uma interação maior entre obra e espectador. Almeida desejava um espectador mais visceral para seu cinema marginal e Oiticica ia longe em seu processo de transformar o espectador em participante, tornando-o parte essencial de suas obras.

As ideias de que o museu é o mundo e de que a arte e a vida precisam se fundir norteiam a obra de Oiticica desde o início⁸. Como neoconcretista, ele começa por eliminar a moldura dos quadros e com ela o limite entre a pintura e a parede, em seguida, descola o quadro da parede com os *Relevos espaciais* (1959), inaugurando a relação entre a obra e o corpo do espectador, que pode se deslocar entre telas monocromáticas, se deixando envolver pela cor. A seguir, vêm os *Penetráveis* (1960), misturando labirinto com cabanas de tecido inspiradas na arquitetura da favela⁹. Depois chegam os *Parangolés* (1964), capas coloridas para o espectador vestir e movimentar a cor no espaço. Ousando ainda mais Oiticica constrói, dentro da Whitechappel Gallery, em Londres, uma instalação composta de materiais ligados à natureza – terra, água, madeira etc. – e convida o participante a experimentar o seu *Edem* (1969) com os cinco sentidos. O espectador-participante é uma peça do jogo criativo de Oiticica. (Maciel 2009, 283).

⁸ Tais questões já vinham se estruturando desde o movimento Neoconcreto - do qual Hélio Oiticica participou, na década de 1950 - e continuaram sendo investigadas por outros artistas do grupo, posteriormente, em suas obras, como nos casos de Lygia Pape e Lygia Clark, por exemplo.

⁹ Durante os anos 1960, Hélio Oiticica frequentou a comunidade e foi passista da Mangueira.

Durante sua temporada em Nova York, a questão do **suprasensorial** – transformar os processos de arte em sensações de vida – tornou-se mais central na obra do artista, e é nesse sentido que vão as *Cosmococas*, instalações que também poderiam ser chamadas de ambientes imersivos, em que o participante pode deitar na rede e lixar as unhas, ouvindo música, enquanto imagens luminosas são projetadas ao seu redor, por exemplo.

O título *Bloco de experiências in Cosmococa - program in progress* já traz bastante informação sobre sua dimensão e ineditismo. Segundo Katia Maciel, a palavra **bloco** marca a descontinuidade entre as instalações planejadas; **cosmococa** faz referência à cocaína, material presente em quase todas as imagens projetadas; *Program in progress* revela, primeiro, sua incompletude como obra sem o participante, segundo, as muitas possibilidades de surgirem novas CCs (ideia de seriação), mas também revela, a falta de perspectiva para se montar um trabalho tão inovador para a época.

Cada bloco tem seu tema e homenageado. A dupla criou – imaginou, descreveu, elaborou as instruções e as imagens-arranjo fotografadas – cinco das nove¹⁰ CCs listadas no índice de Oiticica: CC1 *Trashiscapes* – a primeira e mais conhecida das CCs estabelece uma ligação direta com o cinema combinando nas projeções um exemplar da *New York Magazine* que traz um retrato do cineasta Luís Buñuel na capa, desenhadas em cima do retrato, linhas de cocaína marcam os contornos do rosto e uma delas atravessa um olho de Buñuel, fazendo junto com a navalha que também compõe o quadro, uma referência direta a seu filme *O cão andaluz* (1929); CC2 *Onobject* – mistura a capa do disco de Yoko Ono com a capa de um livro de Martin Heidegger; CC3 *Maileryn* – em uma sala branca com chão cheio de areia e coberto por um vinil, cinco retratos de Marilyn Monroe maquiada com o pó branco são projetados nas paredes e no teto, combinados a músicas latinas; CC4 *Nocagions* – traz uma piscina no meio de capas de John Cage maquiadas com fileiras de cocaína sobre o fundo branco de seu livro *Notations*; CC5 *Hendrix-War* – nessa CC o participante embalado em uma rede, ouve o

¹⁰ As CCs eram um projeto bastante ambicioso para sua época e só foram montadas a partir de 1992. Além delas, Oiticica criou outros audiovisuais, como *Neyrótica*, *Helena inventa Angela Maria* e *Norma inventa Benguel*. (Maciel 2009)

rock'n'roll de Hendrix¹¹, enquanto vê multiprojeções de um retrato do músico com uma espécie de máscara de cocaína desenhada. (Oiticica 2013; Maciel 2009).

Para André Parente, as *Cosmococas*, são elaboradas sob influência dos audiovisuais de Frederico Morais, somados às contribuições desconstrutivistas do Cinema Marginal. Mas Oiticica não gostava do termo audiovisual:

(...) posso também fragmentar algo semelhante à sequência filmada em slides que se fazem MOMENTOS-FRAME e isso sem justificativa de que tenha que ser “audio-visual” (termo q detesto: afinal não é tudo audio-visual? e mais? então porque a definição isolando tão especialmente esses dois sentidos? não seria o termo algo q queira indicar uma intenção de manter a supremacia da IMAGEM em vez de deslocá-la?) a questão é que a imagem não tem mais a mesma função e isso é mais acentuado no que se refere ao cinema: segundo MCLUHAN a TV que possui menor definição visual abre brechas para que o espectador se invista em participante e preencha o que lacuneia: o cinema não: é super definido na fotografia-sequência e se apresenta completo: uno: super-visual que desafia a fragmentação da realidade e do mundo das coisas: mas o poder da IMAGEM como matriz-comportamento que mantinha o espectador numa posição imutável não era só visual: era conceitual (...). (Oiticica 2013, 55).

Ele segue refletindo e projetando as instalações no sentido de descolá-las da classificação “audiovisual”, ao mesmo tempo que as aproxima do cinema:

EXPERIÊNCIA: slides – trilha sonora – INSTRUÇÕES:
abreviação CC q identifica série e q deverá ser usada para a

¹¹ Oiticica era apaixonado por Jimmy Hendrix, que criava novos modos de tocar guitarra reinventando o que se vira até então sobre o instrumento.

espinha dos experimentos COSMOCOCAS – program in progress:

a) SLIDES: não-audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desses SLIDES projetados que se enriquecem ao se relativizarem numa espécie de ambientação corny: Jack Smith com seus slides fez algo que muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu - em de vez uma visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não fluir, não-narrativo: os slides duravam no ambiente sendo que o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos) --- (idem 56).

As CCs estancam o fluxo imagético do cinema e transferem o fluxo para o participante que frui, no seu ritmo, as imagens dissolvidas na arquitetura do ambiente. Segundo Frederico Coelho, Oiticica era leitor de Henri Bergson e Friedrich Nietzsche¹², se olharmos com cuidado, esse gesto de transferência remete a conceitos centrais de suas filosofias: o *fluxo* bergsoniano, e a *vontade*, que aparece na obra de Nietzsche combinada a outros termos como *vontade de poder*, *vontade de potência* designando atitudes afirmativas do homem que se descola de Deus e toma as rédeas de sua existência a partir de escolhas conscientes. Esse conceito de *vontade* dialoga diretamente com a artevida proposta e realizada por Oiticica, que afirmou uma existência voltada para a arte. Além disso, a ideia de duração atravessa toda a obra do artista, uma vez que seus elementos constitutivos – *Bólides*, *Penetráveis* e instalações como *Edem* e as CCs – só se realizam plenamente na presença e na experiência do participante, portanto na duração, no fluxo e não na imobilidade suspensa do tempo.

Então as CCs, que são chamadas de quase-cinema nas instruções do artista, deixam “de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo” (Oiticica 2013, 52). As CCs se opõem ao cinema como dispositivo, porque as imagens projetadas são

¹² Informação transmitida em aula do curso *Contracultura modos de invenção, modos de uso*, da disciplina Comunicação, Estética e Política, do PPGCOM da ECO-UFRJ, no primeiro semestre de 2017.

estáticas e descasadas do som, sendo apresentadas de maneira não narrativa, e o espectador pode estar deitado em redes, sentado em almofadões etc., mas nunca anestesiado e imóvel como na sala de cinema. Mas, preserva outras características cinematográficas como a duração e a montagem: seja cinematográfica, por haver uma sequência predeterminada de projeção das imagens¹³; seja a montagem ligada à distribuição de elementos dentro de um enquadramento que as sintetiza como imagem única, como nas colagens, *assemblages* etc., que influenciam e são influenciadas pelo enquadramento cinematográfico, sendo assim cada fotografia-arranjo (ou momento-frame) é pensado como um enquadramento de filme, quase como uma cena. Além disso, o “rastrococa” – desenho feito com cocaína – guarda um resquício do gesto, do movimento.¹⁴

Experiência de cinema

Fotografias projetadas em uma cortina intermitente de fumaça, é essa imagem fugidia que Rosângela Rennó nos propõem em *Experiência de Cinema*, instalação composta de quatro séries de 31 imagens estáticas que se movem graças a natureza do suporte. Cada série recebe o nome de um gênero narrativo do cinema: filme de amor, filme de família, filme policial e filme de guerra.

As imagens projetadas acendem e apagam, ao mesmo tempo em que uma cortina de fumaça se forma e se dissipa. São sete segundos de projeção e trinta de intervalo, criando um ritmo relativamente lento se considerarmos o bombardeio imagético que recebemos atualmente. Os longos intervalos mantêm o espectador entre a expectativa da próxima imagem e a memória do que acabou de quase-ver.

Do ponto de vista técnico, *Experiência de cinema* reproduz parte do mecanismo do audiovisual – um sinal sonoro inaudível parar o espectador dispara um elemento fundamental da instalação –, porém, como a tecnologia

¹³ os slides eram exibidos na ordem que vinham do laboratório, às vezes idêntica a da captação, às vezes ligeiramente modificada. (Oiticica 2013, 53)

¹⁴ “(...) SÃO MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrococa-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o que seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: → o cinetismo do “fazer rastro” e sua ‘duração no tempo’ resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames (...)”. (idem 53-54)

acessível no período de elaboração dos trabalhos artísticos também influem de forma determinante no seu resultado, nessa instalação a fita cassete é substituída pelo DVD, que era a mídia mais apropriada à exibição em galerias e museus em 2004¹⁵. E, se no audiovisual era a fita cassete com a trilha sonora, que controlava paralelamente, através da emissão de um sinal sonoro, o carrossel de *slides*, dessa vez, é o DVD com as imagens que emite o sinal sonoro e dispara a máquina de fumaça, ou seja, o suporte físico da projeção.

Nesse trabalho, Rennó recorre a operações frequentes em seu método artístico: a coleção, o arquivamento, o ocultamento e o constante diálogo com os regimes de visibilidade e dispositivos imagéticos do passado. Para montar seus quatro filmes, Rennó colecionou inúmeras fotografias adquiridas em feiras de usados e brechós, classificou nas quatro categorias que propôs (gesto arquivístico) e inventou uma maneira de exibi-las sem que elas se deem a ver completamente.

O cinema nasceu do desejo pela representação em movimento ou do desejo pelo movimento dentro da representação. Fisicamente, o cinema convencional é possível pela sucessão rápida de imagens estáticas, ou seja, fotográficas. Entretanto, também fisicamente, é uma ilusão de movimento sobre uma parede ou uma tela. É essa a magia que me interessa. (Rennó apud Maciel 2008, 123).

É interessante notar como, em *Experiência de cinema*, Rennó utiliza suporte digital para fazer convergirem dois tempos distintos: o pré-cinema – em dois com a fantasmagoria e a fotografia - e o cinema clássico através dos títulos das quatro séries. Com esses elementos, a artista ativa o nosso hábito/repertório cinematográfico que nos leva a assistir, durante 21 minutos, as 124 imagens projetadas que nos são oferecidas como se estivéssemos em uma sala de cinema, não tão iludidos, mas ainda hipnotizados pelo espetáculo.

A instabilidade do visível é uma característica constante na obra de Rennó,

¹⁵ Antes do tocador de DVD não se podia exibir vídeos em loop, recurso que é muito útil nas galerias e museus, onde a exposição é contínua.

que frequentemente apaga, esconde ou desestabiliza a imagem que o espectador espera ver. Essa “traição de expectativa” é o recurso que ela usa para implicar o espectador, racional e sensorialmente no processo, é a abertura por onde ele pode entrar e completar a obra.

Considerações finais

O audiovisual, bem como outras manifestações das artes visuais estruturadas sobre material e repertório fotográfico e/ou cinematográfico – cinema de galeria ou de museu, cinema e fotografia expandidos, *transcinemas*, foto-escultura-digital etc. – não obedecem a padrões técnico e comerciais que limitam as formas dominantes. Elas habitam um espaço receptivo à variedade de formatos, ficando assim livres para experimentar toda sorte de possibilidades oferecidas pelos novos suportes técnicos que se sucedem. Essa liberdade formal, permite que os artistas investiguem intensamente características técnicas de cada suporte e as utilizem na elaboração estética e conceitual de suas obras. Bons exemplos são *Interface* (1972),¹⁶ de Peter Campus, utilizando a imaterialidade do vídeo para desenvolver uma obra totalmente calcada na presença do participante; e *Meio cheio, meio vazio* (2009),¹⁷ de Katia Maciel, cuja imagem de eterno equilíbrio dinâmico é produto de manipulação digital, cuja tecnologia foi desenvolvida recentemente.

Tanto as CCs como *Experiência de cinema* se relacionam com o pré cinema pela utilização da fotografia, e, no caso de *Experiência de cinema*, a projeção tremeluzente remete, inclusive, ao pré fotográfico. Por outro lado, se relacionam com o pós cinema por desviarem da forma hegemônica em seus principais aspectos: nos dois casos vemos o fluxo contínuo do cinema ser estancado por imagens fixas apresentadas em um ritmo diferente e a narrativa clássica ser desarticulada pela fragmentação imagética. As duas instalações prescindem da tela formal, as CCs têm múltiplas projeções espalhadas pela arquitetura do ambiente e *Experiência de cinema* funde tela e projeção em um acontecimento cheio de interrupções. Além disso, o espectador não se entrega à imobilidade

¹⁶ Disponível em: <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2718>

¹⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/34823372>

onírica do dispositivo, ele tem papel ativo na constituição plena dessas obras, cujas imagens são tão impalpáveis.

Para encerrar, observamos que o ponto de partida utilizado em ambas as obras investigadas para construir sua imagem final é o retrato. A dupla Hélio Oiticica e Neville D'Almeida parte de retratos de ícones da cultura pop da época – Hendrix, Marilyn Monroe, Luís Buñuel –, ou seja, imagens que já vêm carregadas de informações e significados, e lhes agrega, outros elementos cênicos – como a cocaína referida no título, uma navalha, tesouras etc. – que compõem seus *momentos-frame*. Já Rosângela Rennó trabalha com retratos de anônimos, posando em situações comuns, familiares, momentos felizes, imagens feitas para fixar no tempo uma memória afetiva, que foram descartadas – provavelmente porque o retratado, o retrato e o afeto obsolesceram –, ao resgatá-las do desuso e reterritorializá-las como parte de uma obra de arte, a artista lhes restitui a visibilidade e gera novas afecções.

BIBLIOGRAFIA

- Dubois, P. 2004. *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify: e-book, 2013.
- _____. 2016. *A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout*. In: Fatorelli. A., Carvalho. V. e Pimentel, L. (orgs.). *Fotografia contemporânea – desafios e tendências*. Mauad X.
- Duguet, A.-M. 2009. *Dispositivos*. In: Maciel. K. (Org.). *Transcinemas*. Contra Capa: N-Imagem.
- Fatorelli. A. 2013. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Senac Nacional.
- Maciel. K. 2008. *O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas*. In: Maciel. K. (Org.). *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. Itaú Cultural: Catálogo.
- _____. 2009. *Transcinemas*. Contra Capa.
- Oiticica, H. 2013. *Conglomerado Newyorkaises*, Organização: César Oiticica Filho e Frederico Coelho. Beco do Azogue.
- _____. 2009. *Série Encontros*, Organização: César Oiticica Filho e Ingrid Vieira. Beco do Azogue.

Parente, A. 2013. *Cinemáticos*. Editora +2.

Parente, A.; Carvalho. V. 2009. *Entre cinema e arte contemporânea*. revista *Galáxia*. n. 17, 27 pp. 27-40.