VII Simpósio Nacional de História Cultural
HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES
Universidade de São Paulo – USP
São Paulo – SP
10 e 14 de Novembro de 2014

DO CORPO À VIDEOARTE: INTERVENÇÃO ARTÍSTICA EM REGISTRO DOCUMENTAL DE PERFORMANCE DO GRUPO EMPREZA

João Batista Lemos dos Santos Junior*

O REGISTRO EM VÍDEO NA ARTE DA PERFORMANCE

A arte é uma manifestação discursiva, não importando quais as ferramentas e procedimentos adotados. Para ganhar uma materialização que lhe capacite de ser visualizada, são processadas uma série de informações combinatórias por meio de elementos sintetizados através de códigos e regras ditadas por um determinado dispositivo ou suporte. Diante de suas mais diversas formas de manifestação, visualização e contemplação, a arte tem um poder, por natureza, de transformar o que já existe, possuindo um poder de explosão dos sentidos, alterando assim a capacidade de surpreender o espírito e as formas de perceber daqueles que a recebem (OLIVEIRA, 1997).

Após as mudanças sociais e políticas trazidas pelo período pós segunda guerra mundial, a produção artística passa por uma mudança em sua execução e apresentação, indo além do caráter de entretenimento e do prazer estético. Diante disto, é enfatizada

* João Batista Lemos dos Santos Junior é graduado em Fotografia e Imagem pela Faculdade Cambury/GO. É professor das disciplinas de Teoria da Imagem, *Introdução à Fotografia* e *Fotografia Publicitária*. Desenvolveu seu Trabalho de conclusão de curso sobre Performance e Videoarte. Desenvolve projeto de pesquisa (Mestrado) sobre as representações do corpo velho na fotografia.

uma das principais vocações da arte moderna, que é trazer à tona problemáticas importantes do mundo contemporâneo. Diante do exposto, Ramos & Bueno (2001) propõem que já no final dos anos 70, ocorre uma nova revolução no âmbito da indústria cultural, desta vez no âmbito da tecnologia, o que emancipou e difundiu novas formas de recepção e produção artísticas:

> Um novo aparato tecnológico, até então de difícil manipulação e de alto custo, tornou-se acessível ao uso doméstico, introduzindo transformações nas relações das pessoas com o universo audiovisual. Esse fenômeno é responsável por uma nova reorientação no mundo da cultura. Os aparelhos mais econômicos e de fácil manipulação transformam todo receptor num produtor virtual. Com isso, tem-se uma nova forma de desterritorialização da produção audiovisual: para além das fronteiras dos grandes estúdios e das grandes gravadoras. Nos anos 80 e 90, houve uma ampliação considerável do número de produtores que conseguiram entrar no mercado utilizando a tecnologia doméstica. O campo das artes plásticas também foi afetado, com os artistas incorporando em suas produções os recursos audiovisuais, modificando o próprio universo do artista plástico. (RAMOS & BUENO, 2001, p.11)

O vídeo tornou-se uma forma de extensão do gesto artístico há muito tempo associado à pintura, possibilitando a gravação dos gestos dos artistas e a observação do seu corpo no ato da criação (RUSH, 2006, p.75).

No caso específico do registro das performances, o mesmo é efetuado por meio de imagens estáticas e dinâmicas, podendo ser usados vários tipos de equipamentos, como câmeras fotográficas analógicas e digitais, bem como câmeras de vídeo de captura analógica e digital. Em uma breve análise de funcionalidade, o registro é visto como um memorial do ato performático, onde a imagem registrada é um meio de arquivo documental. Dubois (2003) discorre sobre a importância do registro do trabalho do artista pelo registro fotográfico:

> É evidente que num primeiro tempo a fotografia pode intervir em tais práticas como simples meio de arquivagem, de suporte de registro documentário do trabalho do artista *in situ*, ainda mais porque esse trabalho se efetua na maioria das vezes num lugar (e às vezes num tempo) único, isolado, cortado de tudo e mais ou menos inacessível, em suma, um local e um trabalho que, sem a fotografia, permaneceriam quase desconhecidos, letra morta para o público. (DUBOIS, 2003, p.283)

Tratando ainda do registro das performances, Dubois (2003) relata que a fotografia, e também o vídeo para a prática performática, é um meio meramente

documental de registro, para uma prática propriamente singular e efêmera, discutindo ainda sobre a contestação da originalidade e da necessidade do registro:

> O importante aqui era então o próprio ato artístico, a atuação do corpo, o ritual cênico diante dos espectadores, e a foto (assim como o filme, e mais tarde o vídeo) era secundária: uma simples operação de memorização, que alguns aliás não hesitavam em considerar uma negação ou como um desvio principal do trabalho, que se deveria por inteiro à sua condição de puro acontecimento que se desenvolvia aqui e agora entre parceiros e presentes e que não deveriam ter qualquer exterioridade ou posteridade, pretendendo desaparecer e se consumir com o próprio ato, sem deixar vestígios. (DUBOIS, 2003, p.289)

Dubois (2003) relata ainda que, ao lado de um radicalismo acerca do registro dos atos performáticos, vimos exemplos de experiências de atos da *body art* e performances que apelaram deliberadamente para práticas diretamente ligadas ao ato fotográfico, como quando *Gina Pane* executa ações ligadas à *body art* acompanhada de uma fotógrafa, "de acordo com um programa de deslocamentos, de enquadramentos, ritmos, tomadas, muito precisamente determinado e comandado: 'A fotógrafa é meu pincel' diz ela."

Dubois (2003) comenta também sobre o fato de o artista transpor para seu próprio corpo o processo estritamente fotográfico. O artista Dennis Oppenheim realiza uma ação chamada *Reading position for 2nd degree burn*, onde em 1970 o artista expõe seu torso nu ao sol, pousando assim um livro aberto sobre seu peito. Ao tirar o livro, notou-se uma marca retangular em sua pele avermelhada e queimada, que era um vestígio da presença do livro. Dennis assim faz do seu próprio corpo e de sua pele marcada pela queimadura solar e pela marca do livro uma película fotográfica sensível à luz.

Mais especifico em relação ao registro da arte da performance, Glusberg (2007) relata o triunfo desta modalidade de arte em relação à sua libertação das artes do ilusionismo e do artificialismo, destacando ainda a importância das novas mídias para o registro das performances:

> Isto se deve principalmente ao advento de novos suportes, particularmente duas novas mídias – gravação de som em fita e o vídeo – que ampliaram muito os recursos da fotografia, do cinema e do disco, possibilitando um registro mais completo das informações perceptivas emitidas pelo artista. (GLUSBERG, 2007, p.46)

O ato performático, com suas características de acontecimento efêmero e o artista sendo o centro da obra, é passível de um registro, seja ele realizado por imagens estáticas ou dinâmicas. O registro em imagens fotográficas ou em vídeo dos atos

performáticos assume um caráter memorial, de registro, onde o dispositivo é apenas instrumento do ato de registrar, não obtendo nessa finalidade nenhuma expressão artística.

O VÍDEO COMO FERRAMENTA DE REGISTRO DOCUMENTAL E PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA ARTE DA PERFORMANCE

Sobre as características do vídeo que o tornam viáveis e sua linguagem apta para o registro memorial das performances, Vieira (2003) discorre da "capacidade de capturar e transmitir imagens em movimento em relativo tempo real, atribuindo à imagem um dinamismo que lhe é inerente em sua materialidade própria e em sua lógica interna".

A presença do vídeo na cena artística surge na década de 60, com os trabalhos de Wolf Vostel e Nam June Paik, quando realizavam experiências usando os aparelhos de televisão interferindo no processo de produção de imagem dos mesmos, onde os trabalhos ainda não tinham a intenção de memorial ou registro, mas sim a proposta contemporânea de aproximar a arte da vida. Somente em 1965, com o lançamento da *Portapack*, da fabricante *Sony*, que as imagens passam a ser produzidas com maior desenvoltura mundialmente, podendo assim ocorrer o registro dos corpos performáticos (VIEIRA, 2003).

Na década de 70, alguns artistas conceituais brasileiros realizam vídeos experimentais como registro memorial de seus trabalhos conceituais, grande parte deles usava o corpo como forma de expressão artística. Devido à ausência de recursos e conhecimentos técnicos levaram os trabalhos a apresentarem um estilo peculiar, com o artista explicito na tela em *planos seqüência*. Com a iminente ausência de recursos, os processos de produção e pós-produção se fundiam o que evitava um processo posterior de edição (VIEIRA, 2003).

Vieira (2003) relata ainda as palavras de Frederico Morais sobre a transição do corpo ao meio eletrônico e dos registros das performances em vídeo como meio de arquivo e validação cultural da expressão artística:

> Como suporte de seu trabalho, captando e ritualizando os gestos mínimos que constituem sua essência diária. Inquisitivas, essas novas proposições, por isso mesmo, punham em questão o caráter aquisitivo da arte (...). Como validar culturalmente toda essa atividade? A solução foi, temporariamente, apresentar não a obra original que, feita, é logo

> desfeita, ma o documento: fotografias, gravações, textos, filmes, etc. (...).(VIEIRA, 2003, p.19).

A relação entre arte e corpo é de importância em nossa contemporaneidade em vários aspectos, sendo o mais relevante deles a possibilidade da interação entre o receptor e emissor sem a interferência de "quase" nenhum equipamento moderno de tecnologia. A palavra "quase" é usada para não extrair a importância e a presença inegável do equipamento de vídeo nos atos performáticos, seja ele para registro ou para expressões artísticas ligadas á videoarte (GLUSBERG, 2007).

É fundamental esclarecer a diferença entre o registro memorial em vídeo dos atos performáticos e a videoarte. Os dois trabalhos são distintos, usando apenas o vídeo como dispositivo e meio de expressão artística, respectivamente.

O registro memorial tem a finalidade exclusiva de documentação do ato performático, com a missão de registrar a expressão da performance com a maior capacidade de detalhes, sem perder sua seqüência e as informações perceptivas emitidas pelo *performer.* A performance é fruto de ações em seqüência, e tal só é entendida se relacionada com o que a precede e o que a segue. Para o espectador que não teve a oportunidade de assistir a performace *in loco,* o registro memorial funciona como ferramenta de aproximação ao ato ocorrido. Diferente do registro memorial na performance, a videoarte possui características distintas, onde o vídeo é usado como ferramenta para expressão do artista, distanciando e abstraindo a sua função tradicional de registro, de narratividade e seqüência.

O GRUPO EMPREZA.

O *Grupo Empreza* foi formado em 2001, na Cidade de Goiânia, em Goiás, por um professor e ex-alunos da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, e tem trabalhado, desde então, com pesquisa e prática em performance, intervenção urbana e vídeo, tendo se apresentado em dezenas de capitais e cidades brasileiras, como também no exterior.

A poética do grupo é fortemente ancorada na materialidade do corpo, e em suas qualidades simbólicas, remetendo às estratégias da *Body-Art* dos anos 60 e 70 do século XX. As obras remetem ora a momentos de grande lirismo, ora a quadros de violenta

escatologia, e pretendem-se sempre como alegorias corporais políticas do sujeito em seu meio.[1]

O *Grupo Empreza* teve trabalhos apresentados em várias cidades do Brasil e do mundo, entre elas: Brasília, Goiânia, Rio de Janeiro, Belém, São Paulo, Curitiba, Macapá, Porto Alegre, New York (Estados Unidos), Paris e Limonges (França), Havana (Cuba), Amsterdã (Holanda), dentre outras.

MANIPULAÇÃO EM VÍDEO DO REGISTRO DOCUMENTAL DA PERFORMANCE "SUA VEZ"

O registro memorial do Grupo Empreza que será reeditado se trata da performance "Sua Vez". Realizada em 2002 em um local público, os artistas Fernando Peixoto e Paulo Veiga sentam-se um de frente ao outro, com um relógio de xadrez ao centro. A performance se inicia quando um deles lança um tapa na face do outro (Figura 1), logo após o tapa, o performer aciona o tempo do relógio, como um jogo de xadrez, dando inicio ao tempo do outro artista, que quando conveniente lança um novo tapa e aciona o tempo no relógio (Figura 2), fazendo assim um jogo, onde cada um tem a sua vez de expressar sua violência.

Figura1: Frame 00' 17''

[1] Grupo Empreza. http://www.ge.art.br Acesso em 21/4/2009.

Figura 2: Frame 00' 21''

O registro documental da performance está disponível na *Internet* na pagina de compartilhamento de vídeos "You Tube", e tem duração de dois minutos e cinqüenta segundos. A tecnologia atual proporciona não só a visualização do vídeo, mas também o *download* do mesmo a qualquer momento por meio de um *software* específico. Após a apropriação do arquivo via *download*, propõe-se a manipulação do vídeo via edição digital, visando assim retirar seu caráter de registro documental.

Após visualizar alguns trabalhos relacionados à videoarte, dois em especial me chamaram a atenção: O primeiro, do artista *Douglas Gordon*, é chamado de *"24 hours psyco"* (Figura 3). No trabalho realizado em 2003, o artista apropria do filme "Psicose" de *Alfred Hitchcock* e o projeta, após manipular e colocá-lo numa lentidão em que a projeção dura 24 horas. O segundo trabalho é do artista *Martin Arnold*, que em 1993 realiza a manipulação do filme "*passage á l'acte"* (Figura 4). Com 12 minutos de duração, o artista altera a seqüência linear do filme, fazendo com que trechos do áudio e do vídeo se repetissem, algumas vezes exaustivamente.

Figura 3: "24hous Psyco – Douglas Gordon"

Figura 4: “Passage á l'acte – Martin Arnold”

Tendo como base os dois trabalhos, realizei uma reedição do registro documental da performance “Sua Vez”, visando a transformação do trabalho de registro memorial em proposta artística. Inicialmente, a reedição propõe a manipulação do tempo, onde a velocidade foi reduzida em várias partes do vídeo, deixando alguns momentos que ela fosse de três a dez vezes mais lenta que o original.

Ao reduzir a velocidade no vídeo entre as cenas em que os artistas se batem, espera-se fazer o espectador da projeção esperar. Com o tempo mais lento, a reação esperada é de provocação do espectador, para ver o quanto o mesmo é capaz de aguardar para assistir uma cena de violência. Outra proposta para a lentidão das cenas é a capacidade de visualização com mais clareza das imagens, que com a rapidez com que os tapas são lançados, somos incapazes de vê-las com detalhes. Trata-se de uma possibilidade que a reedição lenta das seqüências trouxe para as imagens.

Outra proposta artística apresentada por meio da reedição foi a alteração na linearidade do registro. Com a manipulação de alguns trechos das imagens, foi alterada a velocidade e a seqüência linear, fazendo que alguns trechos fossem repetidos, em velocidade normal e reversa, criando assim, com as ferramentas da edição e com as imagens do próprio vídeo, novas seqüências, antes inexistentes.

O resultado final da reedição artística realizada após a apropriação do registro documental da performance foi concebido para projeção, nos mais diversos tipos de eventos artísticos e culturais, porém, podendo ser apresentados em outros eventos e dispositivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 6ª Edição. São Paulo: Papirus Editora, 2003.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves. Arte e Tecnologia: uma nova relação? In. Domingues, Diana. **A Arte no Século XXI: A humanização das tecnologias.** São Paulo: Editora UNESP, 1997.

RAMOS, Jose Mario Ortiz & BUENO, Maria Lucia. **Cultura Visual e Arte Contemporânea.** São Paulo: São Paulo em Perspectiva, Vol. 15, nro. 3, Pag. 10-16. Jul-Set 2001.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea.** Editora Martins Fontes. São Paulo, 2006.

VIEIRA, Leandro Garcia. **Vídeo em Primeira Pessoa - Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2003.