

A TÉCNICA E OS OUTROS SABERES NAS ESCRITURAS POLISSÊMICAS CONTEMPORÂNEAS

Alexandre Emerick
alexandreemerick@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/2093865480708815>

“Mas a mudança incontestavelmente mais profunda consiste nas novas abordagens do tempo, criadas pela presença do vídeo doméstico: a obra de arte, como vimos, não se apresenta mais como o traço de uma ação passada, e sim como o anúncio de um acontecimento futuro (“efeito-anúncio”) ou a proposta de uma ação virtual.”

Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, p.105

DIVERSIFICAÇÃO DOS MEIOS E AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE OBRA

Expandir as fronteiras para além das categorias tradicionais da história da arte, esta foi uma busca constante na arte avançada de meados do século XX. Temática, técnica e materialmente a produção artística se desdobrava em busca de possibilidades de experimentações poéticas, instigados pelos *ready-mades*, *combines*, móveis, *assemblages*, bichos e parangolés, para citar alguns dos legados da história da arte recente. Buscando uma definição para seus Parangolés, Hélio Oiticica aponta uma proximidade conceitual com os Merz de **Kurt Schwitters**, mais precisamente com a intenção ao nomeá-los, ou seja, uma postura experimental na “fundação do objeto” (OITICICA, 2008, p. 168). As últimas décadas do século XX deixam uma herança plural que amplia a presença da arte no mundo em uma proximidade crescente com as outras artes, outros campos e disciplinas, e com a própria vida.

A diversificada produção artística contemporânea apresenta indícios de passos apressados em distanciar-se daquilo que é, em geral, tratado como obra pelos teóricos e historiadores. Cildo Meirelles ressalta como Duchamp o ensinou não somente a se libertar do domínio da mão, mas também do “artesanato cerebral” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 265). O saber artesanal é um legado das categorias tradicionais de obra de arte. O modernismo do início do século XX revolucionou estética e materialmente a produção de obras de arte, mas de um modo geral prevaleceram na História da Arte transformações que foram em si mesmas a possibilidade de continuidade das categorias tradicionais, arejando com o frescor de um fôlego novo a produção escultórica e pictórica.

Na segunda metade do século XX amadurecem novos caminhos. As *combine paintings* de Robert Rauschenberg, os alvos e as bandeiras de Jasper Johns e as pinturas de listras de Frank Stella não pretendem uma renovação da linguagem pictórica. Assim como os objetos moles de Claes Oldenburg, as compressões e expansões de César, os embrulhos de Christo e as acumulações e objetos fatiados de Arman não estão a favor de uma continuidade no domínio da escultura. Ao voltar de uma bolsa de estudos em Paris, Rauschenberg comenta sua decepção ao ver que os estudantes de arte estavam fazendo “légères, picassos e matisses em outras cores” (LACY, 1988).

A busca de novos meios e materiais no experimentalismo observado nos anos 60 e 70, com a ampliação do campo da arte para além das categorias tradicionais, leva os artistas contemporâneos a transitarem por meios tecnológicos disponibilizados na vida cotidiana. O filme, que com os aparelhos mais acessíveis deixou de ser privilégio do cinema, e finalmente o vídeo que definitivamente familiarizou o público com os registros de imagens em movimento, são elementos de importância nas transformações da vida e da arte na segunda metade do século passado. Nestas circunstâncias é que podemos pensar os experimentos fílmicos e videográficos como contribuição, e ao mesmo tempo conseqüência, do afastamento do artista de seu dever em dominar as técnicas e procedimentos tidos como artisticamente elevados, ou pelo menos uma desobrigação permitida pelas transformações da época. Tomamos o filme e o vídeo não como substitutos da pintura, como previa Nam June Paik, mas partícipes do elenco de possibilidades de expressão por meio de imagens surgidas no mundo moderno, vemos a ampliação do diálogo para além das categorias e meios artísticos, com os artistas incorporando avanços vindos da ciência e da tecnologia.

FLUXO TEMPORAL EM OBRA

Em busca de uma definição mais abrangente para a arte, Nicolas Bourriaud afirma tê-la como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o tempo e o espaço” (BOURRIAUD, 2009, p.1110). Nesse sentido entende-se que, assim como a escultura, “a pintura representa *também* o tempo... e não que o contém: que ela deve inventar seus signos, seus substitutos” (AUMONT, 2004, p. 83). A maestria técnica dos grandes artistas naturalistas sempre impressionou o público, mas deve-se atentar para o fato dessa

maestria advir também, e, sobretudo, da pertinência daquilo que não se encontra estampado na imagem. Um brilho nos olhos, um fio de cabelo ou tecido esvoaçante, os reflexos difusos na água e a leveza das nuvens, o que se vê em uma imagem é tão impressionante quanto o que não se vê: o irrepresentável (AUMONT, 2004, p. 37).

Para além de um corte imóvel do tempo, de um movimento apenas nocional, Deleuze esclarece como o cinema nos oferece um corte móvel do tempo, uma imagem acrescida de movimento, uma imagem-movimento (DELEUZE, 1985, p. 10). A depuração da idéia de duração torna-se mais premente com a imagem-movimento, e a duração de um fenômeno tem relação com o que Jacques Aumont chama de “efeitos de realidade” (AUMONT, 2004, p. 31). No filme e no vídeo flui um fluxo de imagens correspondente a um fluxo temporal. Ainda o mundo das aparências, mas agora o “movimento aparente” (AUMONT, 2004, p. 31). Por não ser mais apenas a aparência das coisas e do mundo, mas das coisas e do mundo em movimento, o movimento aparente tem como propriedade a duração, ao contrário da sugestão de movimento gerada pelo uso dos signos substitutivos na pintura, desenho ou escultura, ampliando, portanto, os efeitos de realidade.

O mundo nos é dado a ver constantemente transformado em seu movimento, e o que entusiasmou os futuristas, por exemplo, foi a velocidade do mundo moderno, levando-os a experimentar as distorções plásticas do cubismo dinamizadas, de modo a alcançar uma favorável representação desse mundo veloz. Mas o espaço plástico, vimos, não é habitação do tempo, senão abrigo para elementos substitutivos em sua representação. É com o registro fílmico, e depois com o videográfico, que os artistas alcançam a plena representação do tempo com a imagem-movimento. Parafraseando Aumont, podemos definir a pesquisa da imagem-movimento como vinculada “à passagem *visível* do tempo, à incessante modificação da matéria visual” (AUMONT, 2004, p. 216). O fluxo temporal trabalhado como elemento constitutivo da obra de arte.

Como registro do real, a imagem-movimento corresponde ao conjunto de gestos que compreendem a ação, seu ritmo, duração, as relações dadas entre o corpo e o espaço. Como na tela ilusionista, o sentido é dado pela “natureza das coisas mostradas em sua vinculação” (CAUQUELIN, 2007, p. 85). Mas ao explorar as potencialidades fílmicas e videográficas da imagem-movimento, a arte passa a reinventar as ações, estender e intensificar essas vinculações, investigar a natureza desse lugar midiático

onde ocorrem. O que merece um melhor diagnóstico aqui não é o movimento “que a pintura, vimos, pode sempre imitar” (AUMONT, 2004, p. 139), mas, na duração dos gestos, o fluxo temporal derivado da imagem-movimento.

DISTORÇÃO TEMPORAL

Mais que registro do real, as imagens-movimento são reveladoras de efeitos de uma realidade intrínseca ao meio. Realidade imagética que não pode ser alicerçada apenas na captura de ações reais, nem advir somente da exploração da forma plástica, e sim na experimentação das possibilidades próprias dos elementos fílmicos e videográficos, em ações possíveis apenas com o recurso da imagem-movimento. Apoiamo-nos uma vez mais na crítica do cinema, pois ele “trabalhará o movimento, o gesto, a lentidão e a velocidade, a fisionomia, cara a Balázs, e até mesmo, diretamente, o tempo: tudo o que a pintura só pode atingir à custa da contorção ou da trapaça” (AUMONT, 2004, p. 216). Se o movimento é um suficiente efeito de realidade, é também possibilidade de distorção dela. O filme e o vídeo determinam lugares que possibilitam ações inusitadas: em lentidão, aceleração, retrocedidas, repetidas, sobrepostas, movimentos de aproximação e distanciamento, e muitas outras possibilidades que poderíamos chamar de distorções temporais.

Por não ser mais uma imagem que sugere movimento, mas que se apresenta como imagem-movimento, as questões ligadas ao tempo ampliam-se. Esses registros têm uma duração que faz parte de sua estrutura estética. Somado ao tempo psicológico do observador está a duração da obra ao ser apresentada. Este fator psicológico é importante para apreensão da obra, é determinante para o observador, pois está relacionado ao tempo de apreensão, de permanência diante da obra, a duração da relação direta entre obra e espectador. Um vídeo de 5 minutos pode ser uma experiência tranqüila para alguns, mas enfadonha para outros. A duração ou o tempo que o filme ou vídeo se oferece à fruição é determinado pelo autor e influi no sentido da obra. Em *Nu descendo uma escada nº 2*, de 1912-16, Marcel Duchamp apresenta uma ação corriqueira de movimento repetitivo, mas ativa uma mudança na estrutura do corpo desmembrando-o ritmicamente. Mesmo representado por Duchamp ainda nos termos da pintura, para Argan essa distorção formal tem proximidade com o tipo tecnológico de funcionamento (ARGAN, 1992, p. 438). Além do tempo de duração da obra e do tempo

elaborado pelo ritmo dos gestos, torna-se possível a exploração do tempo dado pelo tipo tecnológico de funcionamento, pelos ritmos ofertados pelo trato do dispositivo, a câmera lenta, a repetição, a aceleração das imagens e suas variantes são recursos dos dispositivos que ampliam as experiências em distorções temporais.

Smoking, filme de Joe Jones, é parte integrante do *Fluxfilm* de 1966. Sobre um fundo escuro um personagem em close de perfil aparece tragando e soltando a fumaça de um cigarro em câmera lenta. A patente banalidade da ação é contrastada com a estranheza de seu ritmo, pois a distorção temporal obtida pela redução da velocidade da ação é reveladora de momentos ocultos à observação natural. A fumaça envolve o rosto diluindo seu contorno e somente aos poucos vai dissociando-se dele, migrando para o vazio do espaço. O comum torna-se incomum pela vista em distorção temporal.

Com o avanço da sociedade do espetáculo o cinema passa a ser um forte referencial no mundo de imagens contemporâneo. Este transbordamento não passaria despercebido pelos artistas sensíveis ao seu cenário midiático. Nicolas Bourriaud comenta esse tipo contemporâneo de uso de imagens chamando de pós-produção a utilização de produtos culturais disponíveis.

No *Aperto* da Bienal de Veneza de 1993, Angela Bulloch apresenta o vídeo *Solaris*, o filme de ficção científica de Andrei Tarkovski, substituindo a trilha sonora por seus próprios diálogos. *24 Hour Psycho* (1997) é uma obra de Douglas Gordon que consiste numa projeção do longa-metragem de Alfred Hitchcock em baixa rotação, de modo que ela se estende ao longo de 24 horas. Kendell Geers isola seqüências de filmes conhecidos (um esgar de Harvey Keitel em *Bad Lieutenant* [*Vício frenético*], uma cena de *O exorcista*) e coloca as passagens em circuito fechado em suas instalações de vídeo, ou escolhe cenas de tiroteio do repertório cinematográfico contemporâneo para projetá-las em duas telas frente a frente (*TW-Shoot*, 1998-99) (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

Voltando à distorção temporal, percebemos que esse artifício é estendido por Douglas Gordon, que se apropria de obras consagradas do cinema, parte da memória visual contemporânea. Gordon utiliza projeções em telas pendentes para colocar o espectador em uma situação de impasse, entre a familiaridade e a estranheza. Em *24 Hour Psycho*, de 1993, o filme de Alfred Hitchcock tem sua narrativa minada pela distorção temporal. A literalidade do título indica o quanto é reduzido o ritmo e o quanto são prolongados os gestos, uma lentidão que, para Rosalind Krauss, leva a imagem a um ritmo “hipnótico, quase catatônico” (FOSTER, 2005, p. 657).

A distorção temporal pode também advir de outro atributo trazido pela imagem-movimento em registro fílmico ou videográfico; o acréscimo do som que traz consigo a fala. *Boomerang*, realizado por Richard Serra com o auxílio de Nancy Holt em 1974, apresenta uma distorção temporal que Rosalind Krauss define como “presente em colapso” (CAVALCANTI; TÁVORA, 2008, p. 147). Holt aparece em um estúdio falando ao microfone e recebendo com algum atraso sua própria fala, o que a faz vacilar com a desconexão entre pensamento, fala e audição. Uma suspensão na escala de tempo derivada de uma imagem contínua e renovada, rompendo com qualquer possibilidade de linearidade. A experiência transcorre em uma distorção temporal com o enlace entre o dizendo e o dito, o fazendo e o feito. Por mais que se trate de um novo momento da ação, ele se comporta e se confunde com o anterior, o fluxo de imagens e sons girando em torno do imediato presente; a linha do tempo emaranhada como um novelo, para Krauss um “espiral de infinito retorno” (CAVALCANTI; TÁVORA, 2008, p. 145).

A arte contemporânea amplia as possibilidades de sentidos em tangencial diálogo com a diversidade de técnicas e saberes, potencialmente com o uso dos registros fílmicos e videográficos, familiarizando o artista contemporâneo e seu público com a duração dos gestos, o exercício vívido de exploração do tempo e do espaço. Tornando-se, enfim, representável, o tempo é explorado na imagem-movimento, e o movimento é apresentado não apenas como um suficiente efeito de realidade, mas também possibilidade de distorção dela. Nas escrituras polissêmicas contemporâneas o fluxo temporal emerge como elemento constitutivo da obra de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins, 2009.

_____. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins, 2007.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOSTER, H. ; Krauss, R. ; Bois, Y. ; Buchloh, B. H. D. (2004). Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2005.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo *in* CAVALCANTI, Ana. TAVORA, Maria Luisa. Arte & Ensaios n 16. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, junho de 2008.

LACY, Susan. Robert Rauschenberg, inventive genius. Film Odissey and WNet, 1988. (vídeo documentário)

OITICICA, Hélio. A pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

SOBRE O AUTOR

Alexandre Emerick Neves é artista, restaurador de obras de arte, professor de História e Teoria da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo e doutorando em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ.