

Universidade Federal do Rio Grande – FURG
Instituto de Letras e Artes
Curso de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado
Introdução à Imagem em Movimento
Prof^a. Ana Maio

Resumo do capítulo
Videoarte

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Um novo meio de expressão

A *Fonte*, de Marcel Duchamp (1917), gerava debates sobre sua viabilidade estética nos anos 1960, quando as fronteiras da arte já tinham sido ampliadas.

Em Nova York, os *happenings* de Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine e as telas de Robert Rauschenberg exemplificam esta questão.



Contexto artístico cultural

“A máxima do crítico Clement Greenberg de que o significado da arte (que para ele significava pintura ou escultura) deveria ser encontrado no próprio objeto agora era contestada pela ideia de que, na prática da arte, o conceito e o contexto eram o fundamental.” (p. 72)

O minimalismo e o conceitualismo consideravam arte não a obra em si, **mas a idéia gerada por ela.**

Contexto artístico cultural



Robert Rauschenberg, Canyon, 1959

Lucy Lippard afirma que: “Desembaraçados da condição de objeto, os artistas ficaram livres para deixar a imaginação correr solta” (p.72)

As fronteiras entre arte e cotidiano tinham sido derrubadas, a simplicidade fazia a arte se aproximar dos objetos industrializados.

Contexto artístico cultural

Cristine Hill, curadora do Museu de Arte Moderna de São Francisco, diz que:

“uma ideia fundamental defendida pela primeira geração de videoartistas era que, para existir uma relação crítica com a sociedade visual era preciso primeiramente participar de forma televisual”. (p. 72)

Contexto artístico cultural



Os meios mais importantes do século XX: o cinema, a televisão, o vídeo e as imagens geradas por computador.

Em 1960, 90% dos lares americanos possuíam televisores, era a total comercialização da televisão empresarial.

Contexto artístico cultural

Os norte-americanos passavam **7 horas do seu dia assistindo TV**, criando uma sociedade de consumo, influenciada pelos comerciais televisivos.

Artistas e críticos começaram a encarar a televisão como inimigo. As revoluções políticas e a conscientização dissidente em todo o mundo, as revoltas estudantis em Paris, e a revolução sexual contribuíram para os contextos culturais nos quais surgiu a **videoarte**. (p. 74)

Contexto artístico cultural

Marshall McLuhan conceituou as implicações da televisão no *modus vivendi* humano, no livro ***The Medium is the Message: a inventory of effects*** (*O meio é a mensagem: uma lista de efeitos*)

“Os novos meios de expressão não são maneiras de nos relacionarmos com o antigo mundo ‘real’, são o próprio mundo real e remodelam livremente o que resta do mundo antigo.” (p. 74)

Foram suas críticas à televisão e suas propagandas que influenciaram artistas e ativistas da década de 1960.

Os primeiros vídeos

Os primeiros vídeos vinham de duas práticas distintas: documentários feitos por ativistas de noticiários alternativos e os vídeos artísticos.

Frank Gillette (1941-) e **Les Levine** (1935-) foram dois **videógrafos guerrilheiros**, que tinham uma intenção política e documental.

Os primeiros vídeos



Imagens de *Bum*

Invadiam eventos políticos com credenciais inadequadas de imprensa. Levine criou *Bum* (*Vagabundo*), no qual investigou a vida de indigentes nova-iorquinos. Gillette construiu um documentário sobre os hippies reunidos em Nova Iorque, com uma duração de 5 horas.

Os primeiros vídeos

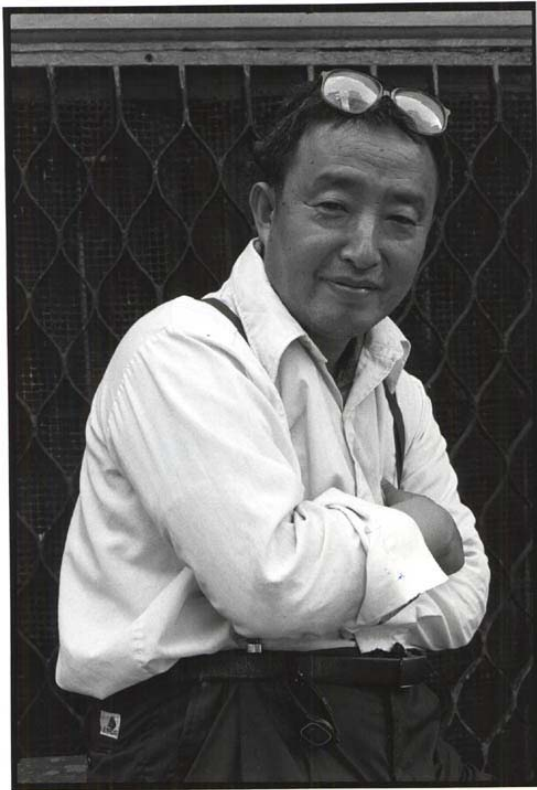
Os vídeos dos dois realizadores tinham em comum, o caráter de improviso e coragem, **sem a intenção de torná-los artísticos.**

Os primeiros vídeos

○ **cinema vérité** dos anos 1950, influenciou os coletivos de vídeo, como **Videofreex, Raindance e Ant Farm**.

○ estilo despojado das reportagens desses ativistas foi introduzido à comportada linguagem da televisão, que não só se apropriou da forma com que eram feitos estes documentários, como contratou diversos profissionais da TV alternativa.

Nam June Paik



O início da vídeoarte é datado de 04 de outubro de 1965, quando **Nam June Paik**, artista e músico coreano, membro do grupo *Fluxus*, filmou a visita do Papa Paulo VI à Nova Iorque com sua câmera Sony Portapak recém comprada. Seu vídeo não tinha o intuito de documentar o evento, mas extrair do acontecimento uma visualidade artística e cultural.

Nam June Paik

O resultado foi mostrado no mesmo dia da gravação no *Café a Gogo*. As imagens mostradas por Paik tinham o caráter experimental de seus trabalhos com música e performance no *Fluxus*.

Nam June Paik



Paik ficou conhecido como **pai da videoarte**, não só por ser o pioneiro na experimentação do vídeo como meio de expressão, mas também por ser **forte entusiasta do uso do vídeo como forma de arte**.

Nam June Paik

“Assim como a técnica da colagem substituiu a tinta a óleo, também o tubo de raios catódicos substituirá a tela”, disse Paik. (p. 76)

Nam June Paik



O vídeo de Paik se diferencia de um trabalho feito por um executivo de TV que tem a intenção de atingir a massa, um público consumidor.

A videoarte não tem outra intenção além da expressão artística e da proposta do artista.

Nam June Paik

Paik estudou no Japão e se mudou para Nova Iorque em 1964, depois de um período na Alemanha, onde conheceu o *Fluxus*, entre eles **John Cage**, motivo de sua ida para os EUA. O trabalho experimental de Cage influenciou jovens artistas dessa época.

John Baldessari e Bruce Nauman

John Baldessari e **Bruce Nauman** usavam o vídeo como meio de expressão, pela capacidade de transmissão instantânea das imagens e o preço acessível do dispositivo.

John Baldessari e Bruce Nauman –

tempo e memória

Estes artistas tinham em comum discursos sobre o tempo e a memória.

A espontaneidade e instantaneidade do vídeo era uma solução em comparação ao filme, que exigia revelação e o seu resultado tinha um caráter contemplativo.

Vito Aconcci e Bruce Nauman –

poética intimista, auto imagem

Alguns artistas se utilizaram desse **aspecto instantâneo do vídeo** para produzir trabalhos mais intimistas.

Vito Aconcci e **Bruce Nauman** viraram suas câmeras para si mesmos, a fim de captar uma atmosfera expressiva. Através do vídeo, era possível observar o **gesto do artista**, valorizado pelos **pintores expressionistas**.

Os primeiros vídeos surgidos nessa época

Antes de ter sua Portapak, Paik já utilizava a televisão. Em 1963, usou o espaço da galeria Wuppertal - Alemanha, com televisores por todos os cantos, propondo um rompimento da relação do espectador com o aparelho de TV.

As imagens reproduzidas nos televisores não eram de Paik, mas o artista começou a retirar a TV dos lares para os espaços de arte.

Wolf Vostell e Paik

“Declara-se que o aparelho de TV é a escultura do século XX” (p. 79).

Essas foram as palavras de **Wolf Vostell** (1932-), que colocou seis telas de TV em uma caixa de madeira atrás de uma tela branca em 1958, afirmando a morte da pintura.

Vostell e Paik **destituíram a televisão de seu lugar usual, libertando a TV do seu propósito comercial.**

Atitude crítica à TV

Richard Serra (1939-) produziu *Television Delivers People* (A televisão liberta), no qual exibiu um texto criticando a indústria das redes de TV, sob a trilha sonora de *Muzak*, música de elevadores e *shopping centers*. Uma proposta irônica, pós-moderna.

Atitude crítica à TV

Douglas Davis (1933-) revela a relação de distanciamento entre o televisor e o espectador ao utilizar imagens, em que a TV aborda diretamente o espectador, quebrando a “quarta parede”.

Taka Jimura (1937-) retarda o áudio e inverte a imagem em seu *Double Portrait (Retrato Duplo)*, questiona a “realidade” das imagens eletrônicas.

Atitude crítica à TV

O alemão **Klaus vom Bruch** (1952-) deflagrou o poder banalizador da TV ao misturar imagens de guerra a uma repetitiva propaganda de lenços em **Das Softband** (O teipe Soft).



O japonês **Mako Iidemitsu** (1940-) em **HIDEO, It's Me, Mama** (*HIDEO, sou eu, mamãe*) tortura seu personagem, sempre sendo julgado pelo olhar da mãe que o acompanha através de monitores de televisão em toda parte.

Imagem de *HIDEO, It's me, Mama*

Novos meios de expressão através da tecnologia das câmeras

Outros videoartistas criaram novos meios de expressão com a tecnologia das câmeras.

O americano **Ed Emshwiller** (1925-) utilizou-se de sintetizadores de vídeo, sistemas de computador, seus desenhos e uma forma de animação computadorizada em ***Scape-mates*** (companheiros a de fuga, 1971).

Dan Sandin desenvolveu o processador de imagens em 1973, um computador analógico utilizado para manipulação de imagens em vídeo.

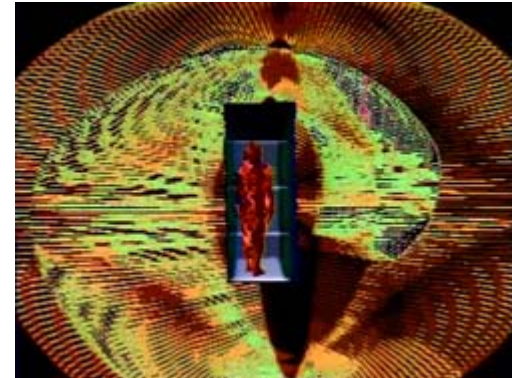
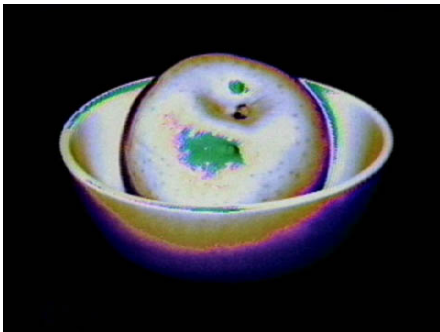


Imagem de *Scape-mates*

Experimentalismo no vídeo



Steina e Woody Vasulka

aprimoraram a tecnologia do vídeo através da **exploração constante das ferramentas do seu meio de expressão.**

O casal Vasulka interessou-se em **utilizar artisticamente efeitos de distorção e colorização de imagens em movimento em seus vídeos.**

Experimentalismo no vídeo



Imagem de *Suite 212*

Paik novamente contribui à videoarte com seu **sintetizador Paik/Abe**, desenvolvido com **Shuya Abe**, permitia colorir e manipular imagens.

Suite 212 (Suíte 212) é uma colagem de imagens e registros de Nova Iorque manipulados pelo sintetizador. *Suite 212* serviu como referência para **Butterfly** (Borboleta, 1986).

A videoarte invade a televisão

A videoarte invade a televisão com um grupo de artistas (Nam June Paik, Allan Kaprow, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock e Aldo Tambellini), que produzem vídeo com os equipamentos da rede de TVWGBH para o programa *The medium is the medium* (O meio é o meio), transmitindo para todo os EUA.

A videoarte invade a televisão

Os suecos **Ture Sjölander**, **Lars Weck** e **Bengt Modin** produziram um programa para televisão.

Monument (*Monumento*, 1967) que combinavam slides, videotapes e outros recursos que distorciam a imagem no momento de sua transmissão. Estas foram as primeiras manifestações da videoarte no âmbito da televisão comercial.

Vídeo Conceitual



O vídeo começou a ser usado como suporte para registro de performances de caráter mais intimista. **John Baldessari** (1931-) e **Vito Acconci** filmaram a si próprios em trabalhos de atitude pessoal e confessional.

Vídeo Conceitual

Em *I Am Making Art* (*Estou fazendo arte*) Baldessari filma-se em pequenos movimentos, repetindo por diversas vezes o título do vídeo, ridicularizando o sistema das artes.

Acconci, em *Theme Song* (*Canção tema*, 1973), aproxima-se câmera e diz ao espectador: “Eu quero você dentro de mim”, deflagrando o falso caráter de intimidade que as imagens em vídeo transmitem.

Vídeo Conceitual

Howard Fried (1946-) desbrava seu estúdio em *Inside the Harlequin* (Dentro do Arlequim, 1971) escalando-o com cabos de suspensão em projeções sobre várias telas.

Esse trabalho influenciou, 20 anos mais tarde, o artista Mathew Barney.



Imagens de *Inside the Harlequin*

Vídeo Conceitual – perspectivas femininas

Joan Jonas (1936-) em *Vertical Roll* (*Faixa Vertical*, 1972) usa a rolagem vertical para repetidamente captar sua imagem fantasiada ora de dançarina do ventre, ora de dama do cinema dos anos 30, questionando o papel da mulher na sociedade e na mídia.

“Um grito de batalha comumente ouvido, ‘o pessoal é político’, resultou na abertura mais ampla do discurso artístico para incluir perspectivas femininas”. (p. 90)

Vídeo Conceitual – perspectivas femininas



Hanna Wilke (1940-1993) em **Gestures** (Gestos, 1973) “dá um close-up em seu rosto e passa a realizar gestos sexualmente sugestivos com os dedos e a língua.” (p. 92)



Imagens de *Gestures*

Lynda Benglis (1941-) usa imagens pré-filmadas em close up de seu rosto e interage com imagens em tempo real em **Now** (Agora, 1973), “explorando as possibilidades deste novo meio de expressão, ao mesmo tempo que se envolvia em uma crítica de seu uso para degradar o corpo feminino.” (p. 92)

Vídeo Conceitual – perspectivas femininas

O vídeo deu margem a discussões sobre o corpo e imagem.

Dara Birnbaum (1946) valeu-se de imagens do programa *Wonder Woman* (*Mulher Maravilha*) em *Technology Transformation: Wonder Woman* (*Transformação tecnológica: Mulher maravilha, 1978-79*), contestando o papel da mulher na sociedade como amante e trabalhadora miraculosa.

Vídeo Conceitual – perspectivas femininas

Ana Mendieta (1948-86) criou performances, vídeos e filmes que expressam as conexões viscerais que sentia entre seu próprio corpo e a terra. (p. 93)

Buryal Pyramid (Pirâmide mortuária, 1974), Mendieta surge nua sobre pedras que se movem a partir dos movimentos de seu corpo.

Vídeo Conceitual

Chris Burden (1950-) usou o vídeo como suporte de registro para suas performances de flagelação do corpo.

Em **Shoot** (*Tiro*, 1971) ele registra um tiro de espingarda no braço. Em ***Trouhg*** ***the night Softly*** (*Pela noite tranquilamente*, 1973) se arrasta de bruços em cacos de vidro, com os braços atados às costas, trajando apenas uma bermuda.

Vídeo Conceitual

Peter Campus (1937-) trabalhou com o espaço do vídeo buscando **relações entre dentro e fora**, usando sua imagem e a desconstruindo através de efeitos de câmera em **Three Transitions** (*Três transições*, 1973).

Campus **cria ilusões** intervindo em seu corpo através de efeitos e truques de vídeo.

Vídeo Conceitual

Bruce Nauman (1941-) em *Walking in an Exaggerated Manner* (Caminhando de maneira exagerada) apresenta questões sobre a **espacialidade e o corpo como objeto escultórico**, explorando seu estúdio filmando a si mesmo.

Tanto em *Walking* como em outros vídeos, o título descrevia o conteúdo do trabalho.

Vídeo Conceitual

Nauman, como outros artistas, disparava o *rec* de sua câmera e filmava a performance até o fim da fita, sem auxílio de edição.

A edição em vídeo tornou-se mais popular a partir de 1975, quando os equipamentos se tornaram mais acessíveis.

Vídeo Conceitual

William Wegman (1943-) filmou seus cães como se fosse um público acompanhando uma partida de tênis em *Select Works: Reel 6* (*Obras selecionadas: fita 6, 1975*).

Wegman usou o bom humor no vídeo, juntando essas imagens com textos seus que falavam de vida e arte.

Vídeo Conceitual

Andy Warhol registrou centenas de horas do seu estúdio em **Factory Diaries** (Diário de Fábrica), em 1976, com sua Portapak comprada em 1970.



Imagem de *Moving*

Também como um diário, **Juan Downey** (1940-), viajou dos Estados Unidos à sua terra natal registrando a busca de sua identidade em **Moving** (Mudar, 1974).

Linguagem do Vídeo

Electronic Linguistics (Linguística Eletrônica, 1977) é a interpretação visual de um som eletrônico feito por **Gary Hill** (1951-). Formas diversas geradas através de processos eletrônicos que se sucedem de forma veloz.

É considerado um elo entre a primeira e a segunda geração da videoarte, que procura uma identidade própria à linguagem do vídeo.

Linguagem do Vídeo

Com os processos e equipamentos cada vez mais disponíveis no mercado, **a preocupação com a crítica à televisão se diluiu**, mudando a relação dos artistas com a imagem em movimento, que antes era usada apenas como um suporte para investigações de outras linguagens artísticas.

Linguagem do Vídeo

Ken Feingold (1952-) tem um suporte computadorizado de ponta. Feingold no início dos anos 1980 abordava a psicanálise lacaniana, os cruzamentos entre imagem e linguagem, e entre o eu e o outro.

Representava a existência pós-moderna através de símbolos de linguagem “em um mundo fragmentado pela filosofia, meios de comunicação de massa e arte” (p. 98).

Linguagem do Vídeo

Jean-Luc Godard influenciou **Robert Cahen** (1945-) em suas investigações de linguagem, som e imagem.

Em ***Juste le Temps*** (Apenas o tempo, 1983) uma protagonista está sentada em um trem, enquanto de sua janela aparecem e desaparecem múltiplas imagens justapondo-se até a abstração.



Imagem de *Juste le Temps*

A busca de identidade – videoartistas dos anos 1980, 1990

A busca de identidade cultural, sexual e liberdade política foram temas dos anos 1980 e 1990.

Em países de estabilidade econômica e paz, era comum questionar a igualdade entre os sexos e outras minorias.

A busca de identidade – videoartistas dos anos 1980, 1990

Já em países menos desenvolvidos, a luta política era tema maior no vídeo.

Na União Soviética pós comunismo, o vídeo não era considerado arte, parte por problemas econômicos enfrentados no país e também pelo vídeo ser utilizado como ferramenta de vigilância durante o regime comunista.

Identidade



Electronic Painter

Bulat Galejev e seu grupo de arte e tecnologia **SKB Promotei** experimentaram uma série de trabalhos chamados **Electronic Painter** (Pintor eletrônico, 1975-80), uma programação de imagens coloridas provocadas por geradores colocados dentro de monitores de TV.

Identidade

Peter Forgács usou imagens de **Zoltan Bartons** para criar *Private Hungary: The Bartos Family* (A Hungria particular: a família Bartos, 1988), uma gravação sobre a vida enquanto Stalin estava no poder.

Narrativas Pessoais

Para **Bill Viola** (1951-) o vídeo é um meio de expressão intensamente pessoal. Viola tem **uma visão intimista e espiritual, ligada a preceitos religiosos orientais**, e sua obra gira em torno de investigações do espírito e do autoconhecimento.

Em ***Informations*** (Informações, 1973), Viola brincou com a eletrônica como um jovem pintor experimenta as diversas texturas de suas tintas.

Narrativas Pessoais

Viola usou um sinal de auto-interrupção para controlar as imagens que transmitia. Em ***Playing Soul Music to My Freckles*** (*Tocando música soul para minhas sardas*, 1975), coloca um alto-falante nas costas, representando frente a uma câmera.

I Do Not Know What It Is Am Like (*Não sei como sou*, 1986), o artista capta seu rosto refletido no olho de uma coruja, buscando autoconhecimento na relação dos seres vivos.

Narrativas Pessoais

Entre as mulheres, o foco dos trabalhos lembra os vídeos dos anos 1970, que retratavam o artista em takes simples e de baixa tecnologia.

Trabalhos como da suíça **Pippilotti Rist** (1962-) e as americanas **Cheryl Donegan**, **Sadie Benning** (1973-) e **Phyllis Baldino** (1956-), criticam a visão do corpo feminino nos meios de massa e no contexto social.

Narrativas Pessoais

Rist em *I'm Not The Girl Who Misses Much* (*Não sou a garota que sente falta de muita coisa*, 1986), repete as palavras do título do vídeo dançando freneticamente ao som de uma melodia pop.



Imagem de *Head*

Cheryl Donegan faz crítica à indústria pornô em *Head* (*Sexo oral*, 1993), onde se filma bebendo um líquido branco de uma garrafa emitindo sons exagerados de prazer.

Narrativas Pessoais

Usando uma câmera de brinquedo, Sadie Benning filma-se em vários vídeos, **questionando os estereótipos femininos** impostos a uma jovem chegando à maturidade sexual em ***A New Year*** (*Um novo ano*, 1989), ***If Every Girl Had a Diary*** (*Se toda garota tivesse um diário*, 1990) e ***Flat is Beautiful*** (*Ter peito achatado é bonito*, 1998).

Narrativas Pessoais



Imagem de *Cosmetic/Not Cosmetic*

Phyllis Baldino em
Cosmetic/Not Cosmetic (Com
cosmético/Sem cosmético, 1993)
“destrói uma caixa de
maquiagem com uma furadeira
elétrica, mesmo estando toda
‘maquiada’ e trajando uma
combinação de cetim.” (p. 105)

Narrativas Pessoais

Entre os homens, a produção estava **inclinada ao cotidiano do final de século**, à solidão e suas ansiedades.

Robinson or me (*Robinson ou eu*, 1996) do coreano **Seung Cho** mostra atividades domésticas como metáforas de uma vida solitária.

George Barber com **Withdrawal** (*Afastamento*, 1996) e Nelson Hendricks com **Window** (*Janela*, 1997), tratam da busca de identidade num mundo onde o artista sente-se deslocado.

Alexandr Sokurov (1951-) apresenta uma busca pelo seu eu em **Oriental Elegy** (*Elegia oriental*, 1996), onde personagens parecem estar entre a vida e a morte numa paisagem onírica em uma ilha do Japão.

Narrativas Pessoais

Sokurov e Viola não apresentam um nível sofisticado de acabamento em suas produções misturando o cinema e suas ferramentas em seus vídeos.

O interessante na videoarte é a possibilidade de usar tanto altos recursos videográficos como o *low tech*, dependendo da intenção do artista sem perder seu valor artístico.

Final do século XX

O festival ***Young and Restless*** (*Jovem e inquieto*) de 1997 apresentou vídeos de baixo custo feitos por jovens artistas que usavam a câmera de forma direta e pessoal.

Final do século XX

No final do século XX, a videoarte e suas infinitas possibilidades de expressão assumiu posto de legitimidade no campo das artes. Sua acessibilidade tornou-a mais atraente a jovens artistas que cresceram diante do **bombardeio exagerado dos meios de massa** e que através de suas câmeras puderam se expressar e reagir.

Final do século XX



Muitos artistas citados nesse texto avançaram suas pesquisas para as **videoinstalações**, dando uma amplitude ainda maior de exploração do meio videográfico.