

Políticas do corpo nas videoinstalações contemporâneas

Nós nem sequer sabemos o que pode um corpo: no sono, na sua ebriedade, nos seus esforços e nas suas resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, a sua capacidade, as suas atitudes ou posturas.

Gilles Deleuze

Resumo: Desde a virada simbólica das Bienais de Veneza de 1999 e 2001, o desenvolvimento das instalações (vídeo e cinema) tem se imposto com toda força no campo das artes. Se nas décadas de 60 e 70, as instalações em vídeo eram ainda experiências intermitentes nos espaços da arte, hoje elas ganharam um lugar cativo no cubo branco e mesmo fora dele. O presente artigo procura discutir o modo como esse desenvolvimento está associado a um desejo moderno de reconfiguração das questões do corpo e da presença nos processos audiovisuais. De fato, boa parte dessas obras toma o corpo como um tema privilegiado, como uma categoria topológica, um verdadeiro dispositivo. Nas instalações, o corpo entra definitivamente em cena e passa a ser visto como mídia primeira e fundamental, como a sede de nossas experiências – maneira pela qual nos instalamos no mundo doando e recebendo sentido.

Abstract: Since the symbolic turning point of the Venice Biennale 1999 and 2001, the development of installation (video and film) has been imposed in full force in the arts. If in the 60s and 70s, the videoinstallations were still intermittent experience in art spaces, today they won a permanent place in the white cube and even outside it. This article discusses how this development is associated with a modern desire for a reconfiguration of the status of body and presence in the audiovisual processes. In fact, most of these works take the body as a main theme, as a topological category, a real apparatus. In these experiments, the body enters definitely the scene and is seen as the first and basic media, as the seat of our experiences - the way in which we settled in the world giving and receiving meaning.

Introdução

Desde a virada simbólica das Bienais de Veneza de 1999 e 2001, o desenvolvimento das instalações (vídeo e cinema) tem se imposto com toda força no campo das artes. De fato, quase já não há desde então grandes exposições – como as de São Paulo, Veneza, a Documenta de Kassel – que não apresentem, a cada nova programação, uma série de obras (áudio)visuais de caráter instalativo. Se nas décadas de 60 e 70, as instalações em vídeo eram ainda experiências intermitentes nos espaços da arte, hoje elas ganharam um

lugar cativo no cubo branco e mesmo fora dele. Transformaram-se em um verdadeiro fenômeno, um campo de desejo para o qual têm migrado artistas das mais diversas áreas.

Para especialistas como Raymond Bellour, as instalações foram felizes ao libertarem a imagem-movimento da tela e experimentarem novos arranjos para o aparato técnico e arquitetônico do cinema. Com efeito, elas ensejam novas formas de visualização da imagem (utilizando telas múltiplas, projetores móveis), novas relações com o espaço (físico e fílmico) e com o espectador (liberto de sua cadeira, convocado em estado de deslocamento), contribuindo assim para variar a fórmula por demais padronizada do dispositivo cinema. As instalações, sabemos, reinventam a experiência da sala escura, proporcionando o surgimento de cinemas “outros”, de novos modos de ver e de sentir as imagens.

Essa reinvenção da forma-cinema não constitui, entretanto, a única linha de força das instalações audiovisuais. Embora boa parte das pesquisas se concentre nesse ponto, nos parece que as instalações se movem também, e com a mesma intensidade, por um desejo de reconfiguração das questões do corpo e da presença nos processos audiovisuais. Seguindo os desdobramentos artísticos do pós-guerra, as instalações parecem responder a um anseio premente do homem moderno de recorporificar a experiência estética, de reconvocar um corpo esquecido, recalcado, “posto para dormir” numa sociedade regida por uma racionalidade alienante, por uma cultura que se tornou, nos últimos anos, excessivamente cartesiana e hermenêutica¹.

¹Já na década de 1960, pensadores como Susan Sontag e Georges Bataille nos apresentavam um diagnóstico preciso dessa situação. Em clássicos como *Les larmes d'Eros* e *Against Interpretation*, eles tecem uma crítica contundente ao grau exacerbado de abstração e de recalque do corpo que atingimos na sociedade contemporânea. Bataille e Sontag afirmam que o chamado “imperialismo hermenêutico” – isto é, a invasão e posterior centralidade da razão em todos os domínios da vida, inclusive naqueles domínios em que prevaleciam formas não-conceituais de experiência – acaba por atrofiar nossas sensibilidades, nossa capacidade sensível e imediata de apreensão do mundo, contribuindo desse modo para que percamos contato com nosso corpo, com as camadas mais concretas e sensoriais da experiência. Em uma fórmula precisa, Sontag dizia: “no lugar da hermenêutica nós precisamos de uma erótica”¹. Precisamos reconhecer a centralidade do corpo na experiência, a importância de seu saber inconsciente e silencioso, reconhecer que existem dimensões em nossas vidas que são irreversivelmente não-conceituais, imediatas, outras formas de entendimento e de apreensão do mundo.

De fato, se uma das linhas de força da forma-instalação se associa a reinvenção do dispositivo cinematográfico, outra de suas linhas se conecta a esse desejo fortemente expresso nos movimentos artísticos dos anos 70 de recorporificar o que a cultura dominante tornou etéreo e desencarnado, de repensar a centralidade do corpo na experiência cotidiana. É o tempo da Fenomenologia, dos escritos de Merleau-Ponty sobre a *percepção encarnada* (embodiment), dos estudos de Foucault sobre o corpo e a sexualidade, tempo também do teatro pós-dramático, dos happenings, da performance e da *body art*.

A partir desse momento, o corpo entra em cena “sem que seja possível prever seu futuro ou seus limites” (Villaça e Góes, 1998, p.32). Ele deixa de ser algo naturalizado, algo supostamente dado ou conhecido, e se torna objeto de constante questionamento. Várias formas artísticas vão centralizar-se então no corpo, explorando sua capacidade, testando seus limites, suas posturas e gestualidades. Nesse contexto, ele se transforma no principal meio de interrogação das condições mesmas pelas quais os indivíduos interagem no mundo. O corpo passa a ser visto, portanto, como mídia primeira e fundamental, como a sede de nossas experiências – maneira pela qual nos instalamos no mundo doando e recebendo sentidos. Ora, as instalações surgem exatamente nesse contexto e seu desenvolvimento se associa e procura, de certo modo, dar respostas a essa nova configuração no campo das artes.

Se retomarmos a história das instalações, especialmente daquelas ligadas à tradição do vídeo e das artes plásticas – dos trabalhos pioneiros de Bruce Nauman, Dan Graham, Vito Acconci e Peter Campus nos anos 70, passando por Bill Viola, Diana Thater, Dara Birnbaum, Gary Hill nos anos 80 e 90, até chegar às experiências contemporâneas de Tony Oursler, Pipilotti Rist, Catherine Ikam, Dorit Bypis, Dominique Gonzalez-Foerster – veremos, com efeito, que o corpo aparece como um tema privilegiado, como um “lugar” ou uma categoria topológica. Mais do que um tema, diríamos, ele aparece aqui como dispositivo, isto é, como condição e suporte da imagem, ao mesmo tempo sujeito e objeto das obras.

De fato, muitos artistas vão utilizar o próprio corpo como trampolim, como base material das instalações. Outros vão solicitar o corpo do espectador que é convocado a interagir com a câmera, a se colocar em performance, dialogando com o espaço e com o dispositivo. Seja num caso ou em outro, essas obras parecem operar segundo uma política comum: para além de suas especificidades, elas restituem as imagens aos corpos sobre os quais são, normalmente, tomadas. Dito de outro modo, elas entregam a imagem-movimento às atitudes, às posturas e estados do corpo. Exploram sua capacidade, sua solidão, testam seus limites e resistências de forma exaustiva e até mesmo violenta. Nas instalações, portanto, o corpo é algo em que se deve “mergulhar”. E esse mergulho, tomado na contramão de um pensamento hermenêutico-cartesiano, representa a possibilidade mesma de nos ligarmos novamente à vida, de ligarmos o pensamento com o que está fora dele, com o indizível, o impensado, com uma dimensão mais concreta e sensorial de nossas existências.

As instalações tendem a nos lançar, assim, em uma aventura no campo do sensível, em um domínio instável e poroso onde operam outros modos de saber, outras formas de se apropriar do mundo, de estar-no-mundo. Nosso intuito, nesse artigo, é investigar essas formas não-hermenêuticas, conhecer o que pode um corpo nos seus esforços, na sua ebriedade, no sonho; as potências do corpo e os devires da imagem nas instalações audiovisuais. Para isto, gostaríamos de estabelecer um diálogo com duas obras contemporâneas: *Retratos in Motion, o Beijo* (2005), do brasileiro Luiz Duva e *Suspension of Disbelief* (1995), de Gary Hill.

O beijo e a lógica da sensação em Luiz duVa

Embora tenha começado sua carreira com *single-channel*, o paulista Luis Duva trabalha hoje, principalmente, com instalações e projeções ao vivo, o chamado *live images*. Seja numa plataforma ou em outra, o tema do corpo é sempre recorrente em suas produções. Assim como a primeira geração da videoarte brasileira, Duva usa o próprio corpo como base ou instrumento para os trabalhos. Nessa instalação, ele se inspira em procedimentos da pintura para revelar a experiência de um beijo.

Exibida pela primeira vez em 2005, a videoinstalação *Retratos in Motion: o Beijo* foi inspirada no processo criativo do polêmico pintor irlandês Francis Bacon. Grande admirador de Bacon, Duva não se apropriou de suas pinturas, do variado repertório já consagrado do artista, mas das idéias e do imaginário por trás de sua obra. As semelhanças entre as propostas são variadas e vão desde a utilização da fotografia como instrumento de criação – Duva usou para esta instalação fotos captadas por câmera de celular – até a forma de montagem e exposição do trabalho. *O Beijo* é exibido em três telas verticais, da mesma forma que os trípticos de Bacon. Lá como aqui, não há história a ser contada. Nesta instalação, com efeito, Duva inviabiliza não só a narrativa, mas a própria figuração, transformando a imagem numa potência, em mera possibilidade ainda por vir, ainda por se fazer.

Por um lado, ele coloca em cena um movimento espasmódico, movimento que se dá aos trancos, sempre quebrado, interrompido, recomeçando a todo instante. Por outro, Duva nos apresenta uma imagem não figurativa, um beijo desfigurado, deformado, dado em estilhaços. O que vemos neste tríptico, de fato, são pedaços de uma boca, esboços de um olho, algo que parece ser um nariz. Em todo caso, trata-se sempre de órgãos imprecisos e indeterminados, figuras que não permitem um reconhecimento, que estão em devir.

Em *Retratos in Motion*, somos como que empurrados para dentro da imagem, observando pequenos fragmentos, detalhes ínfimos, quase imperceptíveis que se produziram do choque entre os corpos, da confusão entre os lábios e os suores, e que se dão a ver nas texturas, nas deformações invisíveis, nas cores. Em alguns momentos, as imagens parecem penetrar até mesmo na superfície da pele, explorando as fissuras da carne, os grãos. Em outros, elas são subtraídas da tela, desmaterializadas em feixes de luz que piscam em compasso ritmado.

Através desses expedientes, Duva procura interromper ou impossibilitar a história em proveito de efeitos de sensação. Ele instala seu trabalho neste domínio poroso e inapreensível do sensível, nas ordens e nos níveis sensoriais. Como nos ensina Valéry, “a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada” (Deleuze, 2007, p.43). A sensação, nos lembra também Deleuze, age diretamente sobre o sistema nervoso, sobre o corpo. Ela tensiona, deforma, faz vibrar a carne. O corpo então se contrai, corpo intensivo, atravessado por uma onda

violenta e inesperada. E, como não se cansa de falar Francis Bacon, existe uma lógica da sensação, ordens do sensível, domínios sensoriais, uma semiose rica e maravilhosa que se dá muito aquém (ou muito além) de uma lógica de tipo narrativo.

A primeira lição a se compreender neste domínio é que a sensação não se confunde com o sensacional. Pelo contrário, eles são opostos. O sensacional é o lugar-comum, é o clichê, a matéria prima da televisão e do cinema clássico. O sensacional constitui um sentimento estabilizado, reconhecível, através do qual toda uma história pode ser reintroduzida na imagem. A sensação, por sua vez, é o que está sempre se deslocando, sempre em movimento de uma ordem à outra, de um nível ao outro, inapreensível, incomensurável. Ela não é qualitativa, nem qualificável. Como diz Deleuze, “a sensação possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas” (Idem, p.43).

Por isso, a imagem não se estabiliza em *O Beijo*, por isso ela não se fixa nunca no quadro. Ela está variando de uma tela à outra, passando por ritmos e intensidades diferentes até se desmaterializar em flashes de luz e renascer sob outra forma, em outra duração, mas nunca estabilizada. Sensação é, antes de tudo, vibração, são variações de amplitude que atinge diretamente o sistema nervoso, independentemente de uma representação e, na maioria das vezes, impossibilitando que ela se estabeleça. A sensação se define mais pela intensidade e pela força de variação (sua pluralidade de níveis constitutivos) do que propriamente pela forma.

Para Duva não se trata, portanto, de interpretar um beijo, de representá-lo ou contar sua história, mas de materializar sua presença através de um sistema complexo de linhas e cores, de sons e movimentos. Trata-se de sentir um beijo, de se apropriar e traduzir corporalmente, sensorialmente, a experiência de um beijo. Algo que o artista deixa bem claro ao comentar sua obra.

Me interessava captar o momento que eu estava vivendo, a sensação, o sentimento. Fiz as fotos como se fossem auto-retratos desse momento sem ter o mínimo controle de enquadramento, luz porque isto não importava; o que importava era eternizar o momento. Criadas as fotos passei a manipulá-las ao vivo em meu computador buscando recuperar o sentimento daquilo que eu tinha vivido (Duva, 2009).

Por isso, as imagens do tríptico não têm nada a narrar, por isso elas vibram intensamente, mudam de magnitude, se amplificam, dilatam, se deslocam convulsivamente mais do que representam algo. Elas nos fazem passar por domínios sensoriais, materializando a intensidade e a convulsão corporal que se dá num único beijo, nesse choque violento dos corpos, nessa onda que transpassa e tenciona a carne. *Retratos in Motion* nos lança, de fato, numa aventura no campo do sensível, em uma região bruta onde habita uma percepção esgarçada, desprendida e porosa, uma percepção que antecede na mente todo pensamento articulado, toda produção de significado, onde o corpo deixa falar uma linguagem sensorial pré-reflexiva.

Embora essa região selvagem não siga as unidades, os cortes e os regimes da consciência representativa, ela não é amorfa ou desestruturada. Existe, como diz Merleau-Ponty, um *logos* do mundo sensível, uma lógica das sensações, da relação corpo-sensível, mundo-sensível. Este *logos* constitui o solo anterior à atividade reflexiva e é, em parte, responsável por ela. Dito de outro modo, a vida representativa da consciência não é primeira, nem única. Na realidade, ela está alicerçada neste *logos* estético que a pressupõe e só a partir dele, ela pode fazer seus cortes, inserir suas unidades, extrair seus conceitos.

Com efeito, existe uma dimensão em nossas vidas que é irreversivelmente não-conceitual, experiências que se dão no corpo, na carne, numa interação muda e silenciosa que ele estabelece com a materialidade das coisas. Pois bem. É neste interstício, nessas “línguas não faladas dos sabores e do beijo” (Serres, 2005, p.34), como disse certa vez Michel Serres, que Dufa instala sua obra. Ele mergulha no corpo para que possamos descobrir o impensado por trás do pensamento, quer dizer, aquilo que teima em se esquivar, o que nos escapa a todo momento, a própria vida.

Gary Hill e o corpo suspenso, fragmentado, inapreensível

Já em *Suspension of Disbelief* (1991), Gary Hill monta uma instalação deslumbrante que também coloca em cena imagens do corpo. Neste caso, nós temos uma longa barra metálica composta por trinta monitores e disposta horizontalmente sobre a cabeça dos visitantes. Esses monitores foram na verdade alterados, tiveram sua carcaça retirada,

seus acessórios e dispositivos suprimidos, até que só restasse o tubo catódico limpo. Colados uns nos outros, eles formam uma escultura horizontal, uma longa banda imagética que está conectada a um computador e a um gerador de vídeo.

Nesta instalação, Hill trabalha com a própria materialidade do aparelho televisivo, com sua fisicalidade, servindo-se da TV não apenas como um transmissor de imagens, mas como peça de montagem para esculturas eletrônicas. Aqui o videoartista encontra-se com o escultor, construindo um universo não apenas imagético, mas também cenográfico, arquitetônico. Obviamente, Hill não inventa esta via. Ele se inscreve antes numa tradição que o liga a pioneiros como Nam June Paik e Wolf Vostell. A história das videoinstalações surge quando estes artistas começam a deslocar o aparelho de TV de seu “habitat natural”, percebendo-o como elemento heterogêneo. Eles o tomam não apenas como um veículo e instrumento de comunicação, mas como um objeto, um aparato que ocupa um determinado espaço, que possui uma materialidade, um formato específico e que tende a reordenar outros elementos ao seu redor. Utilizando o aparelho de televisão como objeto escultural, eles vão construir verdadeiras esculturas eletrônicas que procuram, antes de mais nada, estender os limites do pequeno ecrã televisivo, buscando criar uma envolvimento maior com o receptor.

Mas não se trata apenas de estender a imagem ou de chamar a atenção para a materialidade do aparelho televisivo, redimensionando a relação interativa e espacial do televisor com os receptores e seu ambiente. A construção de esculturas e instalações eletrônicas tem por objetivo explorar as capacidades do corpo ele mesmo, seu senso para apreender o mundo não apenas visual, mas cineticamente, sensorialmente. Trata-se de demandar o corpo como ente associativo, um corpo em estado de deslocamento, colocando em jogo suas diversas formas de percepção.

Para que possamos vivenciar *Suspension of Disbelief*, de fato, é preciso se deslocar pelo espaço, é preciso tatear o dispositivo, encontrar a distância certa. Só quando transitamos pela sala, percebemos que há diferentes vídeos de passagem nas telas, imagens que nunca chegam a compor um todo, um organismo ou narrativa. Elas se dão sempre em pedaços, em partes, fora de um contexto ou encadeamento que as integrassem. Como relâmpagos, elas mostram partes de um corpo, ora uma cabeça, ora os seios, não sabemos ao certo. Elas se aproximam, colam na pele, explorando o grão, a textura do

corpo, passeiam pela superfície. Dubois fez uma bela análise dessas imagens, uma interpretação que talvez valha a pena reproduzir aqui na íntegra. Ele diz:

Não só estes corpos fragmentados nunca se reconstituem em conjuntos homogêneos imediatamente visíveis para o espectador (a figura dos membra disjecta caracteriza todo o universo de Gary Hill), como também as próprias imagens são instáveis, nunca permanecem fixas. Ao contrário, elas se deslocam incessantemente de uma tela à outra, circulam de maneira seqüencial e em alta velocidade. São surgimentos rápidos, ao longo da linha de monitores, que produzem inúmeros deslizamentos, entrelaces, superposições; os fragmentos de corpos se reencontram, se cavalgam, se interpenetram, se combinam, se distanciam, se apagam, segundo ritmos sincopados e variados, com efeitos de aparição/desaparição fascinantes. Experiência perceptiva e sensorial forte, que nos faz sentir diante do inapreensível (Dubois, 2004, p.107).

Experiências de presença

Ora, tudo isto aponta para um desejo associado à apreensão tátil e sensorial do mundo, muito mais do que à busca de quaisquer sentidos estabilizados, de qualquer relação de referência ou representação. Aquém ou além da representação, é o domínio das sensações que está em jogo aqui, suas ordens e sua lógica. Uma forma de se relacionar com as coisas que desloca a centralidade da interpretação, o interesse pela busca de sentidos (cognitivos), em prol de momentos de intensidade e de apreensão corporal dos fenômenos. Trata-se em outros termos de uma experiência de presença, tal como a entende Hans U. Gumbrecht.

Em *Production of presence* (2004), Gumbrecht faz um intrincado percurso filosófico para esclarecer essa noção tão em voga nos estudos de comunicação. E embora não tenha dado uma resposta direta e definitiva (evitando talvez perder a riqueza, a multiplicidade de uma experiência que é, sem dúvida, mais sentida do que concebida), ele deixa claro que a presença aponta para aquele aspecto ou qualidade da experiência anterior à constituição de um sentido (cognitivo). A presença se referiria, portanto, às dimensões corpóreas e sensoriais da experiência, àquilo que é tangível ao corpo e que não se reduz ao sentido (cognitivo), à palavra ou ao conceito. Ela se refere, assim, a uma semiose *in statu nascendi*, a uma matéria ou mundo sinalético em vias de aparecer, em vias de se aglomerar sob nossos olhos.

Especialistas da teoria das materialidades, Erick Felinto e Vinícius Andrade definem produção de presença como aquele fenômeno em que “antes mesmo da constituição de qualquer sentido, um objeto, uma materialidade, um “meio”, um efeito de tangibilidade irão tocar e afetar o corpo de uma pessoa” (Felinto e Andrade, 2005, p.81). Trata-se, enfim, de um tipo específico de experiência onde os aspectos plásticos e somáticos da interação homem-mundo colocam-se em primeiro plano, sobrepondo-se à busca/atribuição de significados. No campo teórico, ela é o conceito que permite, segundo Gumbrecht, tematizarmos “o significante sem necessariamente associá-lo aos significados” (Gumbrecht, 1998, p.145). No campo da vida, o que está em jogo na presença é uma outra postura de apreensão do mundo, pois na experiência de presença não é mais o drama da representação que está em cena, mas algo de anterior, a lógica da sensação.

Nestes trabalhos, portanto, não se trata mais de colocar em cena uma história, nem tampouco de tirar dos novos dispositivos um conjunto de texturas, de movimentos e clarões, a exemplo de um cinema puro ou abstrato, mas de agenciar o corpo, de colocar em jogo suas capacidades, seu saber inconsciente – seu senso, mas também seus desafios, para apreender o mundo de modo não conceitual. Em trabalhos como esses, como bem notou Sean Cubitt,

what is at stake is not meaning, but its necessary conditions, the processes of semiosis that antedate language, that undifferentiated space in which inside and out are not yet separate, in which the body enunciates a language more ancient than articulated speech. (Cubitt, 1993, p.177)

Aqui, a representação se vê substituída pela presença. O corpo se transforma no suporte mesmo da obra, em seu verdadeiro dispositivo. Nestes trabalhos, de fato, trata-se, antes de mais nada, de reabilitar as dimensões espaciais e corporais de nossa experiência, de tentar nos religar com as coisas do mundo, de tentar restabelecer contato, mais uma vez, com a camada sensorial e concreta de nossas vidas. Nestas obras, como diz Deleuze, “o corpo já não é obstáculo que separa o pensamento de si próprio, o que tem de ultrapassar para conseguir pensar. É, pelo contrário, no que mergulha ou tem de mergulhar para alcançar o impensado, isto é, a vida” (Deleuze, 2006, p.243).

Referências bibliográficas

DELEUZE. *A imagem-tempo, cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CUBITT. *Videography: vídeo media as art and culture*. New York: St. Martin's Press, 1993.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

DUVA, Luis. Site pessoal do artista, liveimages. Disponível em www.liveimages.com.br/www.liveimages.com.br/RM_OK.html. Acesso em 6 de abr. 2009.

FELINTO, Erick e ANDRADE, Vinícius. *A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação*. Revista Contemporânea, janeiro/julho 2005.

GUMBRECHT, Hans U. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: *Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.

VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.