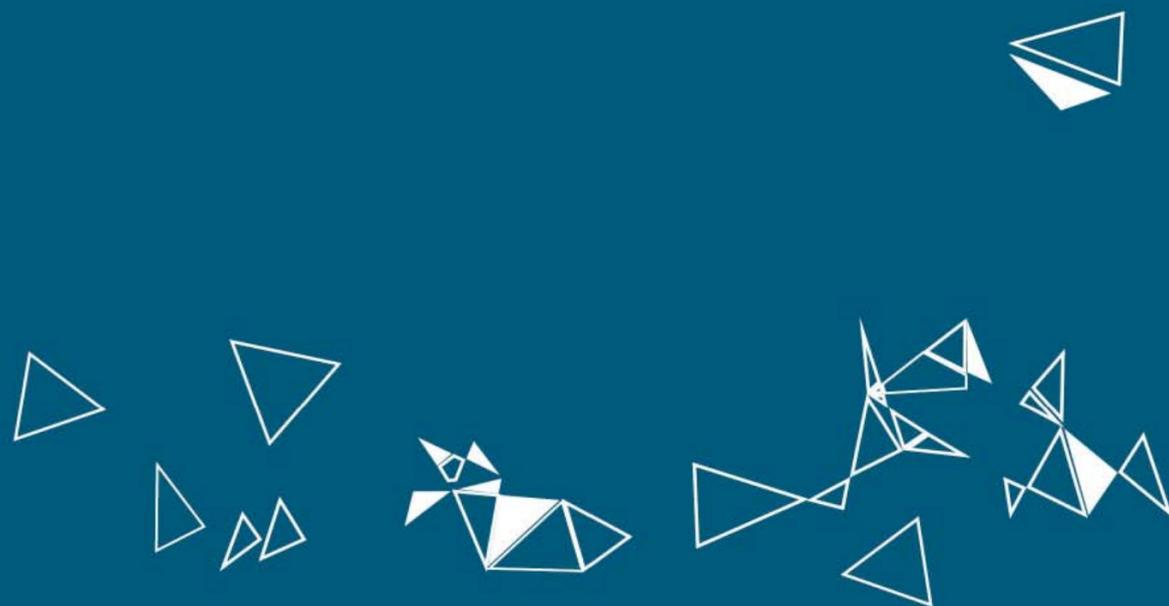




**FILMES E VÍDEOS DE ARTISTAS**  
coleção Itaú Cultural



**LUIZ ROQUE**  
PROJEÇÃO 0 E 1 (PROJECTION 0 AND 1)  
2012  
6 MIN  
VÍDEO FULL HD / PROJEÇÃO EM DOIS CANAIS SINCRONIZADOS  
(FULL HD VIDEO / SYNCHRONISED TWO-CHANNEL PROJECTION)  
ITAÚ CULTURAL (COLLECTION ITAÚ CULTURAL)

**ANNA BELLA GEIGER**  
**BRÍGIDA BALTAR**  
**CAO GUIMARÃES**  
**EDER SANTOS**  
**EDUARDO MONTELLI**  
**GISELA MOTTA E LEANDRO LIMA**  
**ISABEL RAMIL**  
**LETÍCIA PARENTE**  
**LETÍCIA RAMOS**  
**LUIZ ROQUE**  
**MARINA CAMARGO**  
**NELSON LEIRNER**  
**REGINA SILVEIRA**  
**RIVANE E SÉRGIO NEUENSCHWANDER**  
**RUBENS GERCHMAN**  
**SARA RAMO**  
**THIAGO ROCHA PITTA**

MINISTÉRIO DA CULTURA APRESENTA

## FILMES E VÍDEOS DE ARTISTAS NA COLEÇÃO ITAÚ CULTURAL

ESTE CATÁLOGO FOI PRODUZIDO POR OCASIÃO DA EXPOSIÇÃO ORGANIZADA PELA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO E O ITAÚ CULTURAL [THIS CATALOGUE WAS PRODUCED ON THE OCCASION OF THE EXHIBITION ORGANIZED BY FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO AND ITAÚ CULTURAL]

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - PORTO ALEGRE  
7 DE NOVEMBRO DE 2015 A 21 DE FEVEREIRO DE 2016  
NOVEMBER 7TH, 2015 TO FEBRUARY 21TH, 2016

ACESSE VIA SMARTPHONE



## FILMES E VÍDEOS DE ARTISTAS

coleção Itaú Cultural

CURADORIA [CURATOR]  
ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A Fundação Iberê Camargo encerra seu calendário de exposições de 2015, apresentando “Filmes e vídeos de artistas na Coleção Itaú Cultural”, com curadoria de Roberto Moreira S. Cruz. A exposição, que reafirma uma longa e frutífera parceria com o Itaú Cultural, traz a Porto Alegre um conjunto inédito de produções artísticas que tem na linguagem audiovisual seu denominador comum.

A seleção de obras contempla um amplo espectro, dividido em dois eixos principais. O eixo histórico é marcado pelas primeiras experimentações feitas a partir da década de 1970 por artistas como Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Rubens Gerchman e Nelson Leirner, que realizaram trabalhos de forma pioneira e até marginal, em plena ditadura militar. Já o contemporâneo está representado por artistas como Thiago Rocha Pitta, Cao Guimarães, Eder Santos e Rivane e Sérgio Neuenschwander, que seguem buscando novas formas de apresentação e aproximação no campo da arte através de filmes e vídeos.

Além das obras do acervo, quatro artistas contemporâneos do Rio Grande do Sul foram escolhidos especialmente para a exposição na Fundação Iberê Camargo: Eduardo Montelli, Isabel Ramil, Letícia Ramos e Marina Camargo. São autores cuja poética está vinculada à produção em audiovisual em sentido amplo – desde suas técnicas e instrumentos específicos até sua relação com o espaço-tempo da narrativa cinematográfica.

A exposição “Filmes e vídeos de artistas na Coleção Itaú Cultural” resulta assim em uma oportunidade única para o entendimento da produção artística brasileira nesse formato que, até a década de 1970, era exclusivo do cinema. A mostra traça um panorama da produção brasileira, iniciando por um resgate histórico que evidencia as descobertas realizadas por artistas naqueles primeiros anos de trabalho, passando pela recuperação do formato a partir dos anos 90 e chegando até os novos limites, cada vez mais ampliados e testados por artistas contemporâneos.

A Fundação Iberê Camargo, ao reconhecer como fundamental a importância da conservação de acervos documentais e artísticos, parabeniza o Itaú Cultural por recuperar, preservar e promover sua coleção de filmes e vídeos de artistas nacionais, mantendo viva a memória e fomentando novas produções e conexões no campo das artes visuais. Agradecemos ao Itaú Cultural e sua equipe, ao curador Roberto Cruz, aos artistas, aos nossos patrocinadores, apoiadores e equipe pela realização desse projeto inovador para a instituição.

#### **Entre o audiovisual e as artes visuais**

A exposição “Filmes e vídeos de artistas na Coleção Itaú Cultural” integra as iniciativas que o instituto Itaú Cultural desenvolve para recuperar, preservar e difundir a memória e a produção artística brasileira. Abrange obras na intersecção entre o audiovisual e as artes visuais e passou por várias cidades do país.

A mostra chega a Porto Alegre por meio de uma parceria entre o Itaú Cultural e a Fundação Iberê Camargo, que há tempos mantém uma relação iniciada com o apoio do banco Itaú à fundação e continuada em ações conjuntas.

Entre essas ações estão a itinerância da exposição “Sob o peso dos meus amores”, sobre o artista plástico Leonilson, em 2011 em São Paulo e em 2012 em Porto Alegre; e a publicação da mostra virtual “As bicicletas de Iberê” ([sites.itaucultural.org.br/bicicletasdeibere](http://sites.itaucultural.org.br/bicicletasdeibere)), com vídeos, fotos e textos em torno da obra do artista gaúcho.

Continuando, portanto, esse diálogo, “Filmes e vídeos de artistas na Coleção Itaú Cultural” exhibe trabalhos feitos desde a década de 1970 – quando pela primeira vez se aproxima o audiovisual da arte contemporânea –, assim como a produção mais recente de artistas visuais que adentram o campo do cinema e do vídeo.

Para promover esse panorama, a curadoria de Roberto Moreira S. Cruz traça dois eixos principais: o histórico, que cobre destaques da década de 1970, com obras recuperadas e remasterizadas de artistas como Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman Nelson Leirner, Letícia Parente e Regina Silveira; e o contemporâneo – a nova geração, incluindo nomes como Cao Guimarães, Rivane e Sérgio Neuenschwander, Thiago Rocha Pitta e Eder Santos.

Especialmente nesta itinerância, a exposição conta com quatro convidados gaúchos ou residentes no Sul do país: Eduardo Montelli, Isabel Ramil, Letícia Ramos e Marina Camargo.

Também é significativo destacar que três dos artistas expostos são selecionados do Rumos Itaú Cultural, programa de incentivo à cultura mantido pelo instituto: Gisela Motta e Leandro Lima (edição 2013-2014 – que exibem *Amoahiki*, de 2008) e Luiz Roque (2011-2013 – com *Projeção 0 e 1*, de 2012).

Este catálogo traz informações sobre os artistas e as obras da exposição e uma visão de perspectiva a respeito da produção brasileira de filmes e vídeos de artistas. Para isso, além do texto curatorial, Roberto Cruz apresenta um capítulo da sua tese de doutorado, intitulada “Imagens projetadas – projeções audiovisuais e narrativas no contexto da arte contemporânea”, defendida no programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), em 2010.

A Coleção Itaú Cultural, com 3.600 itens, faz parte do Acervo de Obras de Arte do Itaú Unibanco, que abrange aproximadamente 12 mil pinturas, gravuras, fotografias, esculturas, instalações e outras peças reunidas por cerca de 60 anos. Representativo da história da arte nacional, é o maior acervo artístico de uma companhia privada na América Latina.

ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

## COLEÇÃO ITAÚ CULTURAL DE FILMES E VÍDEOS DE ARTISTAS

A produção de filmes e vídeos, realizada por artistas e com proposta experimental, se inicia no Brasil em consonância com a produção contemporânea internacional, ainda nos anos 1970. Essa primeira fase, de descobertas e tentativas de forjar um modo criativo para o audiovisual, foi ainda mais tortuosa e de certa forma marginal, pela inexistência de um mercado que pudesse dar visibilidade à produção e ocultada pelo cenário cultural brasileiro, submetido à censura da liberdade de expressão, imposta pelo regime militar. Os filmes e vídeos mais originais e inventivos, realizados nesse contexto, permaneceram durante muito tempo desconhecidos do público e praticamente abandonados nas gavetas dos estúdios e ateliês dos próprios artistas.

Somente duas décadas depois, mais especificamente a partir de meados da década de 1990, é que se pode considerar que uma parte dessa produção passa a ser parcialmente reconhecida, com a inserção de obras audiovisuais no contexto da arte contemporânea e com a presença marcante de alguns artistas que trabalham com audiovisual em galerias e exposições de amplitude internacional.

A Coleção de Filmes e Vídeos do Itaú Cultural é uma contribuição pioneira por parte de uma instituição cultural. Formaliza, por meio da aquisição, conservação e restauração, a constituição de um acervo permanente de obras audiovisuais produzidas no país nas últimas cinco décadas.

Alguns aspectos motivaram a formação da coleção e valem ser destacados. O primeiro, talvez o mais fundamental, propõe resgatar a importância da produção pioneira, trazendo ao olhar contemporâneo a força inventiva dessas imagens. Ao remasterizar e recuperar filmes e vídeos de artistas como Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Letícia Parente, Regina Silveira, entre outros, a coleção visa conservar obras passíveis de deterioração, pela própria obsolescência da tecnologia. Por esses aspectos, a coleção pode ser compreendida como um acervo audiovisual, pois acredita na preservação de bens culturais, constituindo-se nesse sentido de um patrimônio histórico inestimável.

O segundo aspecto aproxima a coleção das novas gerações de artistas que trabalham com o audiovisual e que criam com este instrumental de sons e imagens, linguagens muito específicas. Vale destacar os trabalhos de Eder Santos, Brígida Baltar, Thiago Rocha Pitta, Cao Guimarães, Luiz Roque, Rivane e Sérgio Neuenschwander, Gisela Motta e Leandro Lima, por apresentarem em suas criações modos muito originais de se trabalhar a imagem em movimento.

Somado ao recorte da coleção que agora se apresenta na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, esta exposição exhibe também uma seleção específica de quatro artistas gaúchos ou residentes no Sul, que utilizam a linguagem do audiovisual em suas criações. São obras instigantes em que a representação é trabalhada a partir da relação entre a presença do artista e sua mediação com a imagem, como nos casos de Eduardo Montelli, Isabel Ramil e Marina Camargo. Especificamente na obra de Letícia Ramos, o dispositivo se torna elemento-chave da composição plástica da imagem.

## PRIMEIROS PASSOS

Não é possível compreender o desenvolvimento do cinema e do vídeo como uma forma de expressão artística, se a análise não levar em conta o contexto das artes visuais no ambiente cultural dos anos 1960 e 1970. Quando alguns artistas emergentes começaram a migrar para outros domínios estéticos como a performance e a arte conceitual, o audiovisual surgiu como um veículo pelo qual se poderia produzir uma estética original. Essas produções não eclodiram em um ambiente asséptico, imune aos efeitos da estética das outras artes, como a escultura, a música, a dança e o teatro. Elas naturalmente se entrecruzaram apropriando-se dos elementos dessas linguagens e os transformando em uma rica e sugestiva iconografia de gêneros e estilos.<sup>1</sup>

Nessa fase pioneira no Brasil, que transcorre do fim da década de 1960 até os anos da redemocratização no início da década de 1980, vivia-se um momento de afirmação da cultura nacional contemporânea e da necessidade de identificação com as correntes artísticas internacionais. Vitimado pelo domínio de uma doutrina política de restrições e pouca liberdade de expressão, o artista divagava entre a herança do neoconcretismo, as tendências da nova

objetividade brasileira e o interesse pelos novos suportes. Como ressalta Daisy Peccinini, “uma nova sensibilidade ia se definindo marcada por estes fatos [...], em coerência com a oposição e marginalidade assumida por vários artistas”.<sup>2</sup>

Em 1965, o lançamento pela Sony no mercado americano do Portapak, o primeiro equipamento de vídeo portátil que permitia gravar e reproduzir imagens eletrônicas, foi a primeira evidência de uma relação entre tecnologia e experimentação no desenvolvimento da imagem em movimento. Interessados nas possibilidades desse novo meio – como a facilidade e rapidez de operação do equipamento e a imediatez no processo de síntese da imagem, os artistas passaram a utilizar o vídeo como uma ferramenta que incorporava elementos multimídias, como o ambiente em que a intervenção era realizada, a sua duração temporal e o próprio corpo, que passava a ser evocado também como um agente do processo de criação e reflexão. No Brasil o Portapak chega nos primeiros anos da década de 1970 e logo passa a interessar a artistas como Letícia Parente, Regina Silveira e Anna Bella Geiger. As obras dessas artistas que integram a coleção fazem parte desse contexto e apresentam aspectos singulares e característicos das produções do período.

*Marca registrada* (1975), de Letícia Parente, é um marco na videografia brasileira. O impacto dessa obra não está exclusivamente na contundência do gesto da artista, que costura a frase *Made in Brasil* na sola de seu pé. O que aparentemente soa como autoflagelação é essencialmente um ato político, elegendo o corpo como instrumento derradeiro de uma manifestação, de afirmação cultural e de identificação da cidadania. A singularidade dessa obra evoca a capacidade transformadora da arte num momento em que a liberdade de expressão estava comprometida pela censura e reprimida pela ditadura militar que governava o país.

Num certo sentido, *A arte de desenhar* (1980), de Regina Silveira, também investiga a possibilidade de transformar o corpo num instrumento de linguagem. No caso, as mãos da artista executam gestos programados, tentando reproduzir a posição e o contorno desenhado da silhueta de outra mão. Uma espécie de pedagogia da forma e do conceito, num jogo de certo e errado em busca da mimese perfeita. No vídeo, a melhor tentativa é reconhecida por uma salva de palmas, reforçando a escolha ideal daquilo que se quer representar.

As duas obras caracterizam um aspecto muito presente nas criações do período. O dispositivo básico dessas primeiras produções consistia quase que exclusivamente no confronto entre a câmera e o artista. Não são trabalhos que exploram propriamente uma narrativa mais definida, que se apoie nos recursos da montagem e da passagem de tempo – mesmo porque esses recursos técnicos eram praticamente inviáveis de serem realizados no Portapak, devido à impossibilidade de editar as imagens. Mesmo assim, é evidente uma intertextualidade entre o gesto propositivo das artistas e o dispositivo da câmera e do monitor de TV, que servia como uma referência espacial de sistematização do enquadramento da performance.

1 Conferir HANHARDT, John. Expanded forms, notes towards a history. *World Wide Video, Arts and Design Magazine*, n. 31, London, 1993, p. 20.

2 PECCININI, Daisy (org.). *Arte, novos meios / multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

É o que se nota também em *Passagens #1* (1974), de Anna Bella Geiger. A proposta da artista é circular por vários ambientes, repetindo a atitude de subir escadas. Curiosamente sua identidade nunca é revelada, sendo gravada sempre de costas. A artista propõe passagens de tempo, mudança de espaços cênicos – várias escadas são mostradas – mas, ao contrário, sua proposição cria uma continuidade, por estar executando sempre o mesmo movimento de subir as escadas, numa continuidade que nega a ação e o transcorrer próprios da linearidade narrativa com princípio, meio e fim.

Dois filmes antológicos, produzidos no Brasil na década de 1970, estão na coleção. *Triunfo hermético* (1972), de Rubens Gerchman, é a melhor experiência cinematográfica realizada pelo artista, transpondo para esta linguagem os seus poemas tridimensionais. No filme, as palavras recortadas em grandes dimensões e em suportes variados estão expostas ao ar livre, criando uma sobreposição de significados entre o signo e os elementos da natureza (água, terra, fogo e o ar). De retorno ao Brasil, após viver por seis anos em Nova Iorque, o artista foi um dos mais expressivos representantes da arte *pop* e da *arte conceitual* no país, tendo ainda realizado mais dois filmes em super-8. O outro filme que pertence à coleção é *Homenagem a Steinberg – Variações sobre um tema de Steinberg: as máscaras nº 1* (1975), de Nelson Leirner. Filmado e montado em super-8, formato frequentemente utilizado pelos artistas interessados naquela época em experimentar com os meios audiovisuais,<sup>3</sup> o artista utiliza a mesma ironia e narrativa *nonsense* que comumente propõe em seu trabalho de objetos e instalações. No filme, todos os personagens utilizam sacos de papel na cabeça e se comportam caricaturalmente na rotina de seus afazeres diários. Adquirida para a coleção em 2013, a película permaneceu guardada na geladeira do ateliê do artista. Uma forma muito adequada de conservação intuída por Leirner, já que seu filme era raramente exibido publicamente e jamais havia sido adquirido para uma coleção privada ou institucional. A inclusão dessa obra na coleção permitiu realizar procedimentos de limpeza e remasterização do filme para o formato digital, contribuindo assim para a sua conservação.

## CINEMA DE EXPOSIÇÃO

Nas duas últimas décadas, o cinema e a experiência do cinema tem estado cada vez mais presentes nas principais exposições internacionais de arte. As Bienais de Veneza de 1999 e 2001 e a Documenta de Kassel XI em 2002, por exemplo, apresentaram um grande número de artistas que trabalharam com a linguagem audiovisual. E de lá pra cá, museus e centros culturais como a Tate Modern, Smithsonian, Pompidou, Hamburger Bahnhof e Whitney Museum, para citar somente os mais proeminentes, realizaram importantes exposições coletivas, tendo como tema central o cinema e suas relações intrínsecas com a produção artística contemporânea. Muitas dessas obras trazem referências explícitas ao cinema, por meio de releituras ou da utilização de trechos de filmes de outros cineastas. Outras elaboram narrativas audiovisuais baseadas

nos códigos da linguagem do cinema e apresentam essas imagens e sons em ambientes específicos para projeções com uma ou mais telas. Algumas destacam o suporte técnico de exibição das imagens (projetores, computadores etc.). Outras exigem contemplação e empenho por parte do espectador, não mais inerte em uma poltrona.

Atenta a essa tendência, a seleção de obras que fazem parte da coleção do Itaú Cultural apresenta uma importante antologia de obras contemporâneas inseridas no contexto dos filmes e vídeos e artistas.

Quando iniciou sua carreira na década de 1980, Eder Santos já buscava explorar as imperfeições e ruídos do vídeo, criando camadas e sobreposições, trabalhando os aspectos pictóricos e instáveis da imagem eletrônica. Integra a coleção do Itaú Cultural uma videoescultura, criada a partir da projeção de imagens em uma antiga cristaleira. Em *Memória (Cristaleira)* (2000), o espectador observa o efeito onírico e poético criado na superfície dos objetos, sobrepondo à materialidade do vidro e da porcelana imagens projetadas desses mesmos objetos. As sensações de desmaterialização e instabilidade provocadas por essas projeções evocam a subjetividade das lembranças e memórias que a história da vida reserva a cada um de nós.

Esse aspecto intangível da memória também está em *Cinema* (2009), uma das obras mais recentes do artista. As imagens de uma cidade do interior de Minas, registradas por André Hallack, são apropriadas para a experimentação visual proposta por Eder Santos. Os aspectos documentais dessas imagens, que mostram situações prosaicas do ambiente interiorano, são subvertidas pela edição e interferência das muitas sobreposições e alterações do tempo de duração da imagem. Essa reconfiguração do visto pelas lentes da câmera, pela incursão digital na pós-produção da imagem, faz emergir a força poética da narrativa, transcendendo o naturalismo e enfatizando o impressionismo e a subjetividade da operação com a matéria do cinema, que é a própria imagem em movimento.

É inevitável estabelecer uma relação conceitual entre as muitas formas de experimentação da videoperformance contemporânea com os pioneiros no contexto de descobertas da linguagem ainda nas décadas de 1960 e 1970. Brígida Baltar e Sara Ramo, duas artistas que estão presentes na coleção, atualizam as muitas possibilidades de uso do vídeo como instrumento de criação de suas performances.

A série *Coletas* (1994-2001) composta por oito filmes de curta duração é elaborada a partir de uma situação ficcional criada pela artista, em que as personagens se põem a coletar neblina, gotas de orvalho e maresia. O gesto corriqueiro se torna uma ação surreal, por se tratar, a princípio, de um paradoxo. É possível encerrar em um frasco algo imaterial? Não é difícil estabelecer relações com *50 cc of Paris air* (1919), a obra iconoclasta de Duchamp, na qual o artista guardava em um recipiente de vidro, o ar de Paris. No caso de Brígida, a relação do corpo e a natureza sugere um campo metafórico menos idealista e mais holístico. Mas a índole conceitual e propositiva, tal qual Duchamp, sem dúvida, está em sua obra.

<sup>3</sup> Conferir o texto de minha autoria, “Projeções e imagens – pioneiros do audiovisual experimental no contexto da arte brasileira”, também publicado neste catálogo e que trata da produção experimental de filmes e vídeos de artistas no Brasil.

O humor e o *nonsense*, por sua vez, nitidamente fazem parte do repertório de Sara Ramo. Atuando em primeira pessoa em suas performances, a artista cria situações inusitadas – como dançar com um boneco de papelão, banhar-se entre dezenas de bacias, ou desarrumar uma cozinha – ao longo de narrativas em pequenas histórias de transcórrer e final surpreendentes. É o caso de *Translado* (2008), em que a artista retira de uma mala um número incalculável de objetos até preencher todo o espaço de um quarto. Ao final, a própria artista desaparece, ao entrar naquele objeto mágico, que guarda certa semelhança poética com a toca do coelho de *Alice no país das maravilhas*.

Durante a montagem de uma de suas exposições, Cao Guimarães deteve sua câmera no momento em que o pintor dava o acabamento no ambiente da instalação. Certamente o artista deve ter visto essa mesma cena em dezenas de outras montagens de seu trabalho: a pintura da parede de branco para compor o espaço da projeção como uma tela. Esse exercício de observação, que sempre está no procedimento artístico e narrativo de seus trabalhos, aqui em *El pintor tira el cine a la basura* (2008) é a chave metalinguística para refletir sobre o seu trabalho e de certa forma criar uma visão melancólica e reflexiva sobre o cinema e a imagem como mercadoria.

Num certo momento da montagem da instalação, vemos o pintor retirar o tecido que cobre a parede e que servia para demarcar a área da pintura. Surpreendentemente, esse gesto leva consigo a imagem de outra obra de Cao Guimarães que estava ali sendo projetada, a do vídeo *Da janela do meu quarto* (2004), um de seus trabalhos mais consagrados. Na poética de Cao, a imagem se materializa em uma película, manipulável, orgânica. É retirada pelo pintor, amassada e atirada na lata do lixo. O truque de edição que permite essa consubstanciação da imagem de vídeo em matéria, feita pelo artista de forma delicada e imperceptível ao espectador, sintetiza, nesse fragmento, a dimensão plástica da imagem exercendo peso e transformando a realidade pela sua potencialidade estética.

A cena é o papagaio se alimentando de sementes grafadas com a ortografia da língua portuguesa: vírgulas, ponto e vírgulas, reticências etc. O áudio é a narração de um jogo de futebol da seleção brasileira. À medida que o papagaio vai se alimentando, ele altera o ritmo da locução do narrador. Ele engasga, gagueja. Uma relação interessante entre esses aspectos simbólicos, típicos de uma situação e de uma paisagem brasileira: o som do radinho de pilha, com o futebol numa tarde de domingo; a figura do papagaio, talvez a ave de estimação mais identificada com o Brasil. Esse imaginário verde-amarelo, presente em *Domingo* (2010) de Rivane e Sérgio Neuenschwander, representado na referência direta ao papagaio e ao futebol, é subvertido pela construção de uma narrativa da incoerência, não correspondendo a uma ação de causa e efeito daquilo que se esperaria da representação do real. O aspecto lúdico de descoberta dessa artimanha amplia o naturalismo das imagens, deslocando-as para a dimensão do que é ambíguo e autorreflexivo na proposta da artista. Ao espectador cabe perceber o truque e se deixar levar por esse realismo fantástico e desautomatizador.

Essa ampliação e distensão dos significados também ocorre em *Planeta fóssil*, de Thiago Rocha Pitta. Os aspectos descritivos de fenômenos da natureza, a terra, o fogo, a água, são exibidos detalhadamente em imagens que solicitam um espectador que aceite um prolongamento da experiência do olhar, buscando se integrar ao tempo próprio da narrativa. Essa distensão apaga qualquer motivação espetacular, propondo uma representação direta de um instante da realidade, aparentemente simplificado de sentido dramático, ou buscando reinterpretá-la através de sua essência poética. Imagens que esperam um olhar atento que contribua para a compreensão da densidade do sentido do filme, aproximando o espectador da proposta do artista, compartilhando com este a identificação pelo que a imagem traz em sua sensibilidade documental ou em seu apuro estético.

Realizado a partir de uma visita à aldeia ianomâmi Watoriki, em Roraima, *Amoahiki* (2008), de Gisela Motta e Leandro Lima, apresenta uma visão onírica sobre a floresta e seus habitantes. À imagem da floresta, verde e densa, sobrepõe-se de maneira quase imperceptível a figura dos habitantes da floresta, em danças e rituais xamânicos. Amoahiki significa árvore que emite cantos. Projetada sobre uma tela feita de retalhos de tecido branco, suspensa no espaço e sob o efeito de uma leve brisa que sopra de um ventilador, o espectador vê ressaltado na rugosidade da superfície da imagem os elementos representados da floresta e dos índios.

Participam desta exposição na Fundação Iberê Camargo quatro artistas gaúchos ou residentes na região, o que possibilita criar um interessante diálogo entre as obras da coleção e essa produção contemporânea. Um dos aspectos que orientou essas escolhas foi, numa certa medida, a mesma que serve de mote da curadoria e que caracteriza grande parte das obras da coleção: a premissa da sensorialidade e da poética das imagens, enfatizando essencialmente os aspectos da visualidade e da comunicabilidade com o espectador. Isso não quer dizer que temas de caráter mais político ou sociológico não estejam presentes nas obras. Porém, o que está em primeira instância na produção do sentido é a construção de uma significação<sup>4</sup> estética.

Assim, a mensagem com teor estético tem à sua disposição apenas os elementos sgnicos que a constituem, isto é, a própria linguagem. Por se autoenfatizar, ela é de natureza ambígua pois rompe com os pressupostos normativos do código que a precede. A mensagem se apresenta repleta de significados, chamando a atenção do espectador para a sua originalidade e diversidade. Desse espectador se espera uma colaboração responsável, valendo-se de códigos hipotéticos que são aferidos para desatar seus nós de significações, estabelecendo uma efetiva ação investigativa de decodificação e compreensão da estrutura de composição dos elementos da mensagem. A mensagem estética se torna fonte de um ato comunicativo imprevisível, cujo autor permanece indeterminado, ora sendo o artista, ora sendo o espectador que colabora na sua expansão de sentidos.<sup>5</sup>

4 O termo aqui segue a premissa semiológica de Roland Barthes, que concebe a significação como ato que une o significante e o significado, cujo produto é o signo. Na mensagem de caráter estético essa significação é motor de conotações e significados em progresso a partir da cadeia semiótica construída pelo significante e suas relações contextuais. Conferir BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 51.

5 Conferir ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 233.

Mensagem estética, via de regra, é sinônimo de obra de arte. E o interesse aqui se volta para compreender como essa operação da linguagem ocorre nas obras dos artistas do Sul. Nos trabalhos de Eduardo Montelli, Marina Camargo e Isabel Ramil, um elemento comum de construção da significação é imediatamente percebido: a presença do próprio artista em cena, numa autorrepresentação em que o corpo é um dos *motores-signo* da narrativa e do ato criativo da performance.

Nos casos de Eduardo Montelli e de Marina Camargo, essa ação parte de uma proposição, de um conjunto de ações que são desenvolvidos em cena. O ato repetitivo de entrar em uma edícula e retirar objetos diversos, colocando-os aleatoriamente em um quintal e nomeando-os é o dispositivo semântico criado por Eduardo Montelli em *Fundos* (2013). A operação, que lhe serve como um dialeto, é paulatinamente percebida pelo espectador que passa a decifrar esses elementos de significação na própria ação do artista, que vai compondo a seu modo uma espécie de discurso dos objetos, transformando-os em linguagem visual, por repetição e acumulação.

Marina Camargo em *Alpenprojekt II* (2013), por sua vez, deixa mais claro qual é o paradigma de sua proposição. Ela transforma sua ação em um ato explicitamente semiótico interferindo no interstício entre a imagem e a natureza, o signo e o referente. A interface dessa relação é o seu corpo e sua ação de recortar com tesoura e papel a silhueta de montanhas observadas *in loco*. Esses artefatos de papel, que trazem uma parte do objeto representado em sua forma, dimensionada a partir do exercício de mediação do olhar, é uma metáfora da própria construção da imagem. Está *entre* o visto e o imaginado, como numa composição poética de sentidos.

Estranhamento. Essa é a sensação imediata causada no espectador por *Tempo* (2010), vídeo de Isabel Ramil, que participa da exposição e que também trabalha com videoperformance. Um único plano-sequência com a cena da artista coberta com um pano, uma capa, que balança vigorosamente ao vento. De sua boca sai uma trança de cabelo. A trama entre corpo e natureza cria uma dimensão enigmática, como uma aparição fantasmagórica diante do espectador.

A videoinstalação *Projeção 0 e 1* (2012), de Luiz Roque, que faz parte da coleção do Itaú Cultural, cria um espaço de projeção entre duas telas, montadas uma defrente da outra. Essa configuração estabelece um ambiente de circulação, pela qual o espectador deve passar para perceber o jogo ilusionista que a imagem propõe. A paisagem do pôr do sol é repentinamente alterada por uma bola que é lançada sobre uma superfície translúcida que se estilhaça. Esse fenômeno metafísico altera o *status* naturalista da paisagem, transformando-a em um simulacro, representado na imagem de vídeo projetada e na superfície do vidro em fragmentos. É irresistível uma analogia com a pintura de René Magritte em que vemos a paisagem, a janela e a pintura da mesma cena. A representação não é menos real, mas essencialmente diversa da coisa representada.

O cinema foi criado com base no exercício dos pioneiros que, durante todo o século XIX, buscaram meios de produzir ou representar a impressão de movimento. Zootrópio, praxinoscópio, cinetoscópio e cinematógrafo são apenas alguns dos muitos aparelhos criados com esse intuito. Mais de um século depois, essa mesma curiosidade estimula a criação de objetos e dispositivos cinéticos que de forma quase paródica remetem àqueles primitivos maquinários da época do pré-cinema.

Essa comparação é inevitável ao observarmos o trabalho de Letícia Ramos e seu ofício de criar dispositivos audiovisuais. Seu processo de criação passa pelo desenvolvimento técnico-científico de produção de imagens e dispositivos de projeção que ampliam e recriam a experiência de ver essas imagens. Ela está presente nesta exposição com a videoescultura *Leme de Vento* (2012), composta de uma caixa de madeira, acrílico, projetor e uma tela de retroprojeção.

Mas, por que numa época tão marcada pelo desenvolvimento vertiginoso das tecnologias da informação e da imagem digital, Letícia se interessa por reinventar a experiência cinematográfica? Talvez uma resposta provável seja a da necessidade de se deslocar desse paradigma hegemônico da tecnologia, dessa aparente simplificação do modo de produzir o movimento, de certa forma banalizado na atualidade devido aos tantos meios existentes para se produzi-las. A obra de Letícia é como uma metáfora poética da importância que o cinema adquiriu em nossa cultura. Seus vídeos, esculturas e dispositivos de gravação e filmagem são como uma evidência concreta do que ainda há de sublime na experiência de se produzir e visualizar uma imagem em movimento.

O conjunto desses trabalhos revela a relevância da produção brasileira contemporânea de filmes e vídeos de artistas. As obras não são expressamente cinematográficas, e muitas delas podem parecer estranhas aos olhos de um espectador menos comprometido. Nelas, o tempo da projeção pode ser indeterminado, o filme pode não ter princípio, meio e fim, mas em todas, indelevelmente, o que prevalece é o cinema em sua totalidade de significados.



## LETÍCIA PARENTE

### MARCA REGISTRADA

[REGISTERED TRADEMARK]

1975

9MIN

PORTAPACK TRANSFERIDO PARA VÍDEO HD / PROJEÇÃO EM *SINGLE CHANNEL*

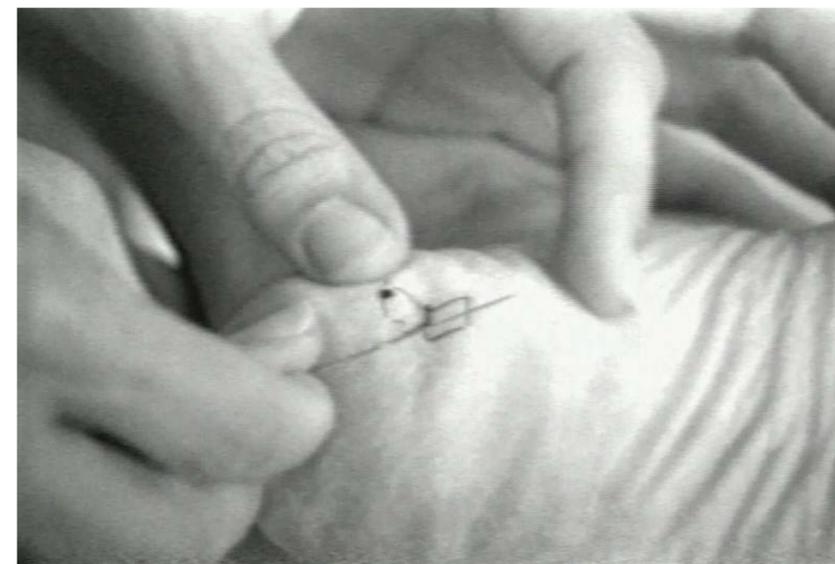
[PORTAPAK TRANSFERRED TO HD VIDEO / SINGLE CHANNEL PROJECTION]

CÂMERA [CAMERA]: JOM TOB AZULAY

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

EM UM ÚNICO PLANO-DETALHE, FILMADO POR JOM TOB AZULAY, A ARTISTA BORDA A FRASE "MADE IN BRASIL" NA SOLA DO PRÓPRIO PÉ. É CONSIDERADO HISTORICAMENTE UM DOS VÍDEOS MAIS IMPORTANTES DA TRAJETÓRIA DA ARTISTA E O QUE REPRESENTA MAIS PRECISAMENTE A RELAÇÃO ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA NO CONTEXTO ARTÍSTICO BRASILEIRO NOS ANOS DE EXCEÇÃO PROVOCADOS PELA DITADURA MILITAR NO BRASIL.

[IN ONE SINGLE CLOSE-UP TAKE FILMED BY JOM TOB AZULAY, THE ARTIST EMBROIDERS THE PHRASE "MADE IN BRASIL" ON THE SOLE OF HER FOOT. THIS IS CONSIDERED TO BE ONE OF THE MOST HISTORICALLY IMPORTANT WORKS IN THE ARTIST'S CAREER, AND ONE THAT MOST ACCURATELY REFLECTS THE RELATIONSHIP BETWEEN AESTHETICS AND POLITICS IN BRAZILIAN ART DURING THE MILITARY DICTATORSHIP.]



**A ARTE DE DESENHAR**

[THE ART OF DRAWING]

1980

2MIN38S

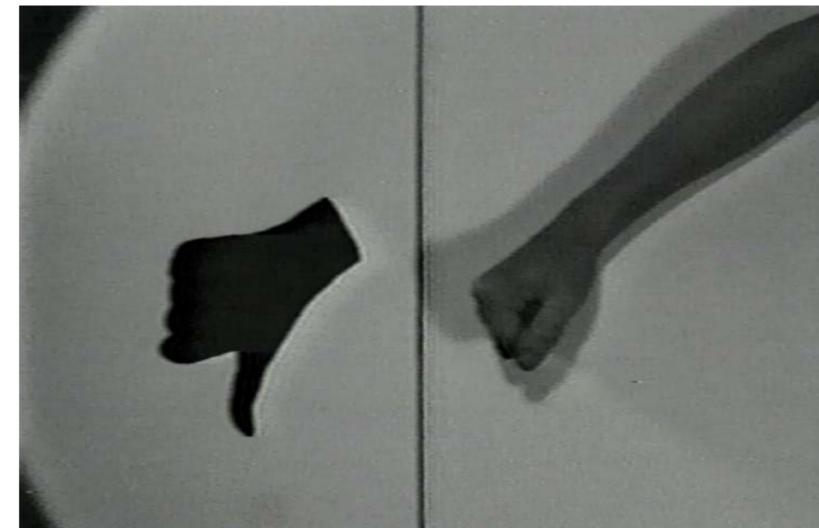
PORTAPACK TRANSFERIDO PARA VÍDEO HD / PROJEÇÃO EM *SINGLE CHANNEL*

[PORTAPAK TRANSFERRED TO HD VIDEO / SINGLE CHANNEL PROJECTION]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

O VÍDEO MOSTRA UMA ESPÉCIE DE JOGO NO QUAL MÃOS TENTAM IMITAR AS FORMAS E OS GESTOS DE SOMBRAS OU SILHUETAS DE OUTRAS MÃOS. AS IMITAÇÕES BEM-SUCEDIDAS RECEBEM SALVAS DE PALMAS. A PARTIR DE UMA PROPOSIÇÃO CONCEITUAL, A ARTISTA ELABORA UM VÍDEO METALINGUÍSTICO EM QUE O ATO PERFORMÁTICO DE MOVER AS MÃOS OCORRE A PARTIR DO PRÓPRIO DISPOSITIVO DE ELABORAÇÃO DO GESTO CRIATIVO. UMA ESPÉCIE DE MANUAL POÉTICO DE COMPOSIÇÃO DA FORMA E DO SIGNIFICADO.

[THE VIDEO DEPICTS A KIND OF GAME IN WHICH HANDS TRY TO IMITATE THE SHAPES AND GESTURES OF SHADOWS OR SILHOUETTES MADE BY OTHER HANDS. THE ARTIST STARTS WITH A CONCEPTUAL IDEA TO DEVELOP A METALINGUISTIC VIDEO IN WHICH THE PERFORMATIVE ACT OF MOVING THE HANDS IS BASED ON THE ACTUAL DEVICE OF MAKING THE CREATIVE GESTURE. A KIND OF POETIC MANUAL OF THE COMPOSITION OF FORM AND MEANING.]



PASSAGENS # 1

[PASSAGES # 1]

1974

12MIN

PORTAPAK TRANSFERIDO PARA VÍDEO HD /PROJEÇÃO EM *SINGLE CHANNEL*

[PORTAPAK TRANSFERRED TO HD VIDEO SINGLE CHANNEL PROJECTION]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

POR MEIO DE UMA NARRATIVA SEM COMEÇO NEM FIM, O TRABALHO REVELA A EXPRESSIVIDADE FORMAL DE UMA MESMA AÇÃO – O ATO DE ANDAR PELOS DEGRAUS DE UMA ESCADARIA –, APRESENTADA REPETIDAS VEZES. ANNA BELLA GEIGER FAZ PARTE DA GERAÇÃO PIONEIRA DE VIDEOARTISTAS BRASILEIROS. REALIZOU CERCA DE TRÊS OBRAS UTILIZANDO O PORTAPAK, PRIMEIRO EQUIPAMENTO DE VÍDEO PORTÁTIL DISPONÍVEL NO MERCADO AUDIOVISUAL DA ÉPOCA. EM SEUS TRABALHOS A RELAÇÃO ENTRE A AÇÃO E O PROCEDIMENTO DE CAPTURA DA IMAGEM CRIA UM MODELO NARRATIVO PRÓPRIO DA LINGUAGEM DA VIDEOARTE, FREQUENTEMENTE PRESENTE NA PRODUÇÃO DAQUELE PERÍODO HISTÓRICO.

[A NARRATIVE WITHOUT BEGINNING OR END SHOWS THE FORMAL EXPRESSIVITY OF THE SAME ACTION – THE ACT OF WALKING REPEATEDLY ALONG A FLIGHT OF STEPS. ANNA BELLA GEIGER IS PART OF THE PIONEER GENERATION OF BRAZILIAN VIDEO ARTISTS. SHE MADE THREE WORKS USING THE PORTAPAK, THE FIRST PORTABLE VIDEO EQUIPMENT AVAILABLE ON THE AUDIOVISUAL MARKET AT THE TIME. THE RELATIONSHIP BETWEEN ACTIONS AND THE PROCESS OF RECORDING THE IMAGE IN HER WORKS CREATES A MODEL NARRATIVE OF VIDEO-ART LANGUAGE, WHICH WAS OFTEN A FEATURE OF THE WORK PRODUCED AT THAT PERIOD.]



TRIUNFO HERMÉTICO

[HERMETIC TRIUMPH]

1972

12MIN

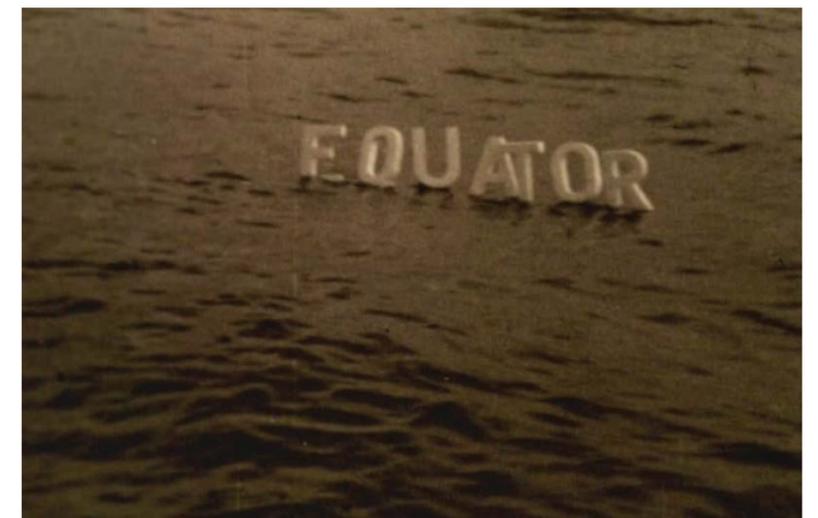
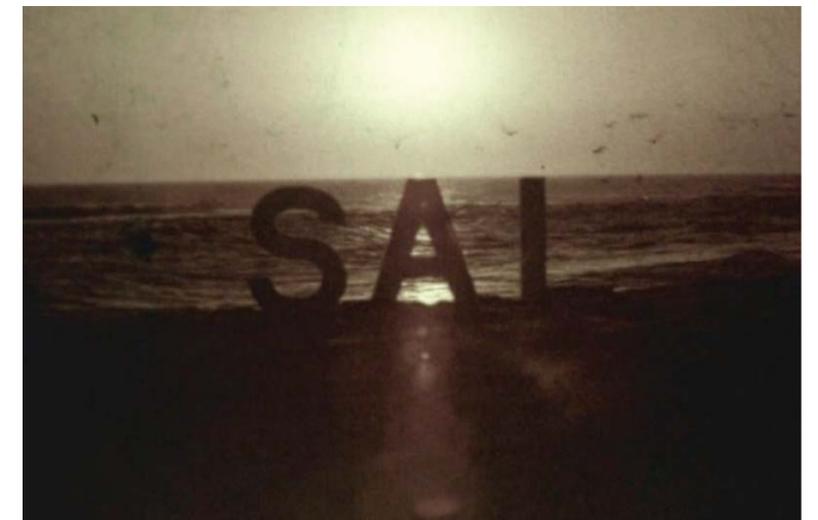
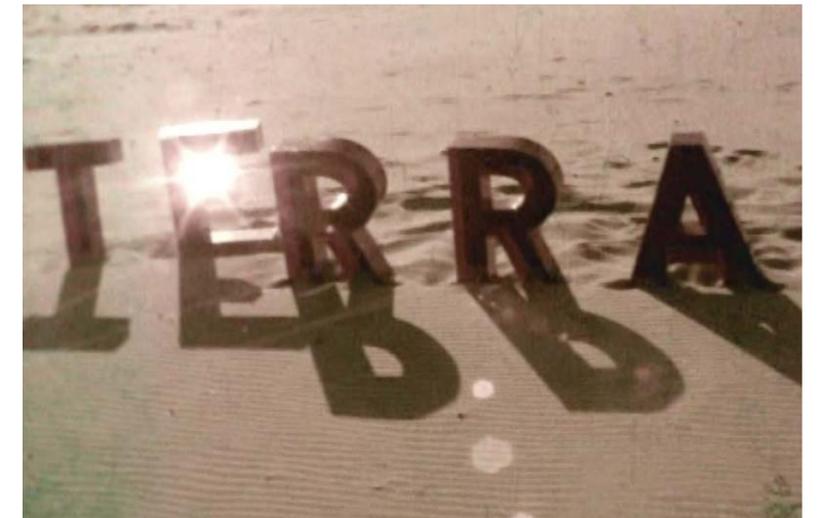
16 MM TRANSFERIDO PARA VÍDEO HD / PROJEÇÃO EM *SINGLE CHANNEL*

[16 MM FILM TRANSFERRED TO HD VIDEO / SINGLE CHANNEL PROJECTION]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

SÍNTESE DO PENSAMENTO DO DIRETOR, O VÍDEO TEM COMO REFERÊNCIA AS GRANDES ESCULTURAS DE PALAVRAS QUE GERCHMAN COMEÇOU A CONSTRUIR EM 1971. RELACIONANDO ESSES SIGNOS VERBAIS COM A NATUREZA E OS ELEMENTOS PRIMÁRIOS (TERRA, FOGO, ÁGUA E AR), O ARTISTA CRIA, POR MEIO DA LINGUAGEM DO CINEMA E RECURSOS DE ANIMAÇÃO, ALTERAÇÃO DA VELOCIDADE E NARRATIVA NÃO LINEAR, UM POEMA VISUAL EM MOVIMENTO.

[THE VIDEO SYNTHESISES THE GERCHMAN'S THINKING, REFERRING TO THE LARGE WORD SCULPTURES THAT THE ARTIST BEGAN MAKING IN 1971. RELATING THESE VERBAL SIGNS TO NATURE AND THE CLASSICAL ELEMENTS (EARTH, AIR, FIRE, AND WATER), THE ARTIST USES THE LANGUAGE OF CINEMA, ANIMATION, ALTERED SPEED AND NON-LINEAR NARRATIVE TO CREATE A VISUAL POEM IN MOVEMENT.]



HOMENAGEM A STEINBERG  
VARIações SOBRE UM TEMA DE STEINBERG: AS MÁSCARAS Nº1

[HOMAGE TO STEINBERG

VARIATIONS ON A THEME OF STEINBERG: THE MASKS N 1]

1975

7MIN

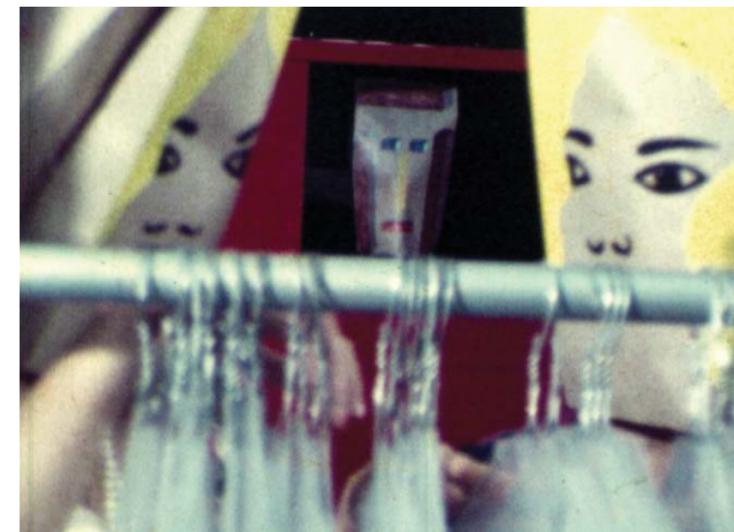
SUPER-8 TRANSFERIDO PARA VÍDEO HD / PROJEÇÃO EM *SINGLE CHANNEL*

[SUPER-8 TRANSFERRED TO HD VIDEO / SINGLE CHANNEL PROJECTION]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

COM IRONIA E *NONSENSE* O ARTISTA FAZ UMA CRÍTICA AOS COSTUMES DA SOCIEDADE DE CONSUMO. FAZENDO REFERÊNCIA AOS HÁBITOS DA CLASSE MÉDIA BRASILEIRA, PESSOAS REALIZAM ATIVIDADES COTIDIANAS USANDO MÁSCARAS PINTADAS EM SACOS DE PAPEL PARDO – SEMELHANTES ÀS CRIADAS PELO ARTISTA PLÁSTICO SAUL STEINBERG NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960.

[USING ELEMENTS OF IRONY AND NONSENSE, THE ARTIST CRITICISES THE CUSTOMS OF CONSUMER SOCIETY. IN REFERENCE TO THE HABITS OF THE BRAZILIAN MIDDLE CLASS, PEOPLE PERFORM EVERYDAY ACTIVITIES WEARING MASKS PAINTED ON BROWN PAPER BAGS, SIMILAR TO THOSE CREATED BY THE ARTIST SAUL STEINBERG IN THE 1950s AND 1960s.]



## MEMÓRIA (CRISTALEIRA)

[MEMORY (CRYSTAL DISPLAY CASE)]

2001

4MIN8S

VÍDEOINSTALAÇÃO [CRISTALEIRA E OBJETOS DE CRISTAL/  
DIMENSÕES VARIÁVEIS

[VIDEO INSTALLATION / CRYSTAL OBJECTS AND DISPLAY CASE]  
VARIABLE DIMENSIONS]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

SOBRE OS OBJETOS DISPOSTOS DENTRO DA CRISTALEIRA, O TEMPO É RECRIADO A PARTIR DA PROJEÇÃO DE IMAGENS FUGAZES. COMO MOSAICOS ELETRÔNICOS, AS IMAGENS SÃO IMPURAS, DISTORCIDAS E IMPREGNADAS DE MANEIRISMOS, RESSALTANDO AS FALHAS, OS RUÍDOS E A INSTABILIDADE DAS LEMBRANÇAS INSCRITAS NA MEMÓRIA.

[TIME IS RECREATED ON THE OBJECTS ARRANGED IN THE DISPLAY CASE BASED ON THE PROJECTION OF FLEETING IMAGES. THE IMAGES ARE LIKE ELECTRONIC MOSAICS, IMPURE, DISTORTED, STEEPED IN MANNERISM, HIGHLIGHTING THE FLAWS, NOISE AND INSTABILITY OF RECOLLECTIONS INSCRIBED IN THE MEMORY.]



## CINEMA

[CINEMA]

2009

13MIN

VÍDEO FULL HD / PROJEÇÃO EM *SINGLE CHANNEL*

FULL HD VIDEO/ SINGLE-CHANNEL PROJECTION

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

AO TRANSFORMAR ASPECTOS PROSAICOS DO COTIDIANO EM FENÔMENOS POÉTICOS, A OBRA EXPLORA O TEMPO PRÓPRIO DE UMA SÉRIE DE OBJETOS E DE SITUAÇÕES REGISTRADOS NO INTERIOR DE MINAS GERAIS. O ARTISTA, EM GRANDE PARTE DE SUAS OBRAS EM VÍDEO, BUSCA UMA SENSORIALIDADE AUDIOVISUAL IRRESISTÍVEL, MARCADA POR UM FRENESI DE IMAGENS QUE SE ARTICULAM AO RITMO DE UMA TRILHA SONORA.

[TRANSFORMING THE PROSAIC ASPECTS OF EVERYDAY LIFE INTO POETIC PHENOMENA, THE WORK EXPLORES THE REAL TIME OF A SERIES OF OBJECTS AND SITUATIONS RECORDED IN THE STATE OF MINAS GERAIS. IN MANY OF HIS VIDEO WORKS, EDER SANTOS IS LOOKING FOR AN IRRESISTIBLY SENSORY AUDIOVISUAL QUALITY, MARKED BY A FRENZY OF IMAGES ARTICULATED TO THE RHYTHM OF THE SOUNDTRACK.]



COLETAS

[COLLECTIONS]

1998-2005

16MIN36S

VÍDEO E FILME EM 16 MM TRANSFERIDOS PARA  
DIGITAL / EXIBIDO EM OITO TELAS DE LCD  
[VIDEO AND 16 MM FILM TRANSFERRED TO  
DIGITAL / SHOWN ON EIGHT LCD SCREENS]  
ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

AO CRIAR UMA RELAÇÃO INTRÍNSECA ENTRE A PERFORMANCE E SEU REGISTRO EM VÍDEO, A OBRA MOSTRA A ARTISTA COLETANDO NA PAISAGEM, EM PEQUENOS FRASCOS, A NEBLINA, A MAREZIA E GOTAS DE ORVALHO. NA OBRA DE BRÍGIDA BALTAR ESTABELECE-SE UMA RELAÇÃO ONTOLÓGICA ENTRE A NATUREZA E A PERSONAGEM FEMININA, PRESENTE EM TODA A SUA OBRA VIDEOGRÁFICA. O CAMPO DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL É EXPLORADO A PARTIR DO GESTO DE COLETAR ELEMENTOS FLUIDOS E A APARENTE FALTA DE SENTIDO OU FUNÇÃO PARA ESSA ATITUDE.

[CREATING AN INTRINSIC RELATIONSHIP BETWEEN PERFORMANCE AND ITS RECORDING ON VIDEO, THE WORK SHOWS THE ARTIST COLLECTING FOG, MIST, AND DEW IN SMALL FLASKS. BRÍGIDA BALTAR'S WORK ESTABLISHES AN ONTOLOGICAL RELATIONSHIP BETWEEN NATURE AND THE FEMALE CHARACTER, PRESENT IN ALL HER VIDEO WORK. THE FIELD OF AUDIOVISUAL LANGUAGE IS EXPLORED BASED ON THE GESTURE OF COLLECTING LIQUIDS AND THE APPARENT LACK OF MEANING OR PURPOSE FOR THIS PRACTICE.]



## TRANSLADO

[TRANSLADO]

2008

7MIN46S

VÍDEO HD [HD VIDEO]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

ATUANDO EM PRIMEIRA PESSOA EM SUAS PERFORMANCES, A ARTISTA CRIA SITUAÇÕES INUSITADAS – COMO DANÇAR COM UM BONECO DE PAPELÃO, BANHAR-SE ENTRE DEZENAS DE BACIAS OU DESARRUMAR UMA COZINHA – AO LONGO DE NARRATIVAS EM PEQUENAS HISTÓRIAS DE TRANSCORRER E FINAL SURPREENDENTES. AQUI A ARTISTA RETIRA DE UMA MALA UM NÚMERO INCALCULÁVEL DE OBJETOS ATÉ PREENCHER TODO O ESPAÇO DE UM QUARTO. AO FINAL, A PRÓPRIA ARTISTA DESAPARECE, AO ENTRAR NAQUELE OBJETO MÁGICO, QUE GUARDA CERTA SEMELHANÇA POÉTICA COM A TOCA DO COELHO DE *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*.

[ACTING AS HERSELF IN PERFORMANCES, THE ARTIST CREATES UNUSUAL SITUATIONS – SUCH AS DANCING WITH A CARDBOARD FIGURE, BATHING WITH DOZENS OF BOWLS, OR MAKING A MESS IN THE KITCHEN – IN NARRATIVES OF SHORT STORIES WITH SURPRISING ENDINGS. IN *TRANSLADO*, THE ARTIST REMOVES COUNTLESS OBJECTS FROM A SUITCASE UNTIL THE WHOLE ROOM IS FILLED. IN THE END, THE ARTIST HERSELF DISAPPEARS, ENTERING INTO THE MAGICAL OBJECT, WHICH HAS SOME POETIC SIMILARITY WITH THE RABBIT HOLE IN *ALICE IN WONDERLAND*.]



**O PINTOR JOGA O FILME NA LATA DE LIXO**

[THE PAINTER THROWS THE FILM IN THE TRASHCAN]

2008

5MIN44S

HDV/COR/ÁUDIO 5.1 ED.2/5 [HDV/COLOR/AUDIO 5.1 ED.2/5]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

O VÍDEO *DA JANELA DO MEU QUARTO* (2004), TAMBÉM DE CAO GUIMARÃES, É PROJETADO NA PAREDE DE UMA GALERIA – E SE ABRE PARA AS INTERVENÇÕES DE UM PINTOR. PROJEÇÃO E PINTURA SE MISTURAM NA MESMA SUPERFÍCIE, FORMANDO UMA REFLEXÃO SOBRE OS CAMINHOS QUE O CINEMA PODE TOMAR.

[THE VIDEO *DA JANELA DO MEU QUARTO* [FROM MY BEDROOM WINDOW] (2004), ALSO BY CAO GUIMARÃES, IS PROJECTED ONTO A GALLERY WALL, AND SUBJECTED TO THE INTERVENTIONS OF A PAINTER. PROJECTION AND PAINTING MERGE TOGETHER ON THE SAME SURFACE IN A REFLECTION OF THE DIRECTIONS IN WHICH FILM CAN BE TAKEN.]



## RIVANE NEUENSCHWANDER E SÉRGIO NEUENSCHWANDER

### DOMINGO

[SUNDAY]

2010

5MIN17S

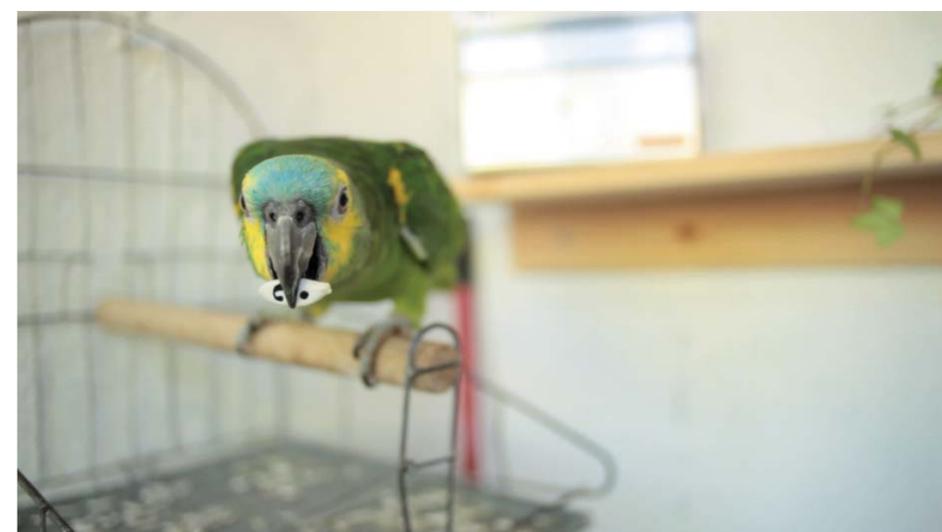
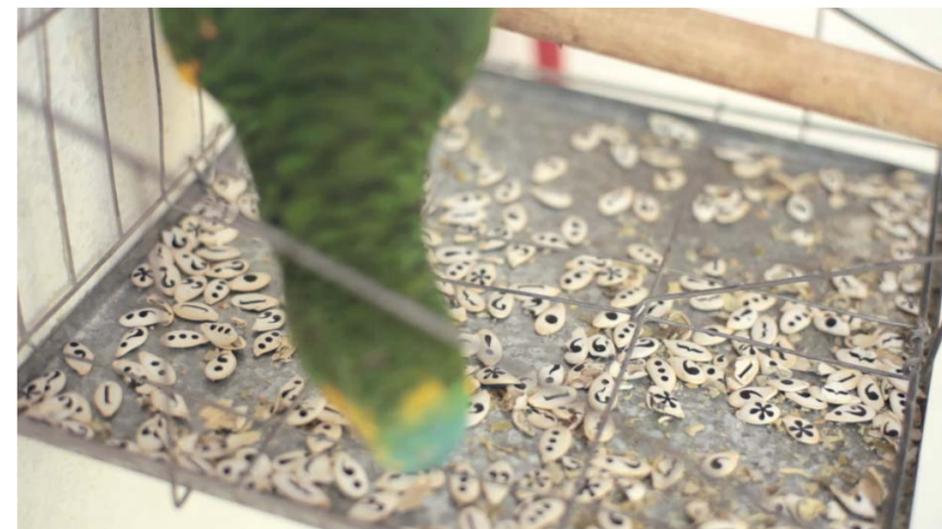
VÍDEO FULL HD / PROJEÇÃO EM *SINGLE CHANNEL*

[FULL HD VIDEO / SINGLE CHANNEL PROJECTION]

ACERVO ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

A CENA É PROSAICA: A ÁREA DE SERVIÇO DE UMA RESIDÊNCIA, UMA GAIOLA, O PAPAGAIO, UM RÁDIO DE PILHA E A LOCUÇÃO DE UMA PARTIDA DE FUTEBOL. IMAGEM QUE NOS REMETE AO AMBIENTE DOMÉSTICO E FAMILIAR DE UM DOMINGO TIPICAMENTE BRASILEIRO. MAS, ESTRANHAMENTE, AO COMER SEMENTES GRAFADAS COM OS SINAIS ORTOGRÁFICOS DA LÍNGUA PORTUGUESA, INUSITADAS INTERFERÊNCIAS ACONTECEM NA NARRAÇÃO RADIOFÔNICA.

[A COMMONPLACE SCENE: THE LAUNDRY ROOM IN A HOUSE, A CAGE, A PARROT, A TRANSISTOR RADIO AND FOOTBALL COMMENTARY. IT IS AN IMAGE THAT CONJURES UP THE FAMILIAR DOMESTIC ENVIRONMENT OF A TYPICALLY BRAZILIAN SUNDAY. BUT THE PARROT EATING SEEDS PRINTED WITH PUNCTUATION MARKS FROM THE PORTUGUESE LANGUAGE SETS UP UNEXPECTED INTERFERENCES WITH THE RADIO COMMENTARY.]



PLANETA FÓSSIL

[FOSSIL PLANET]

2009

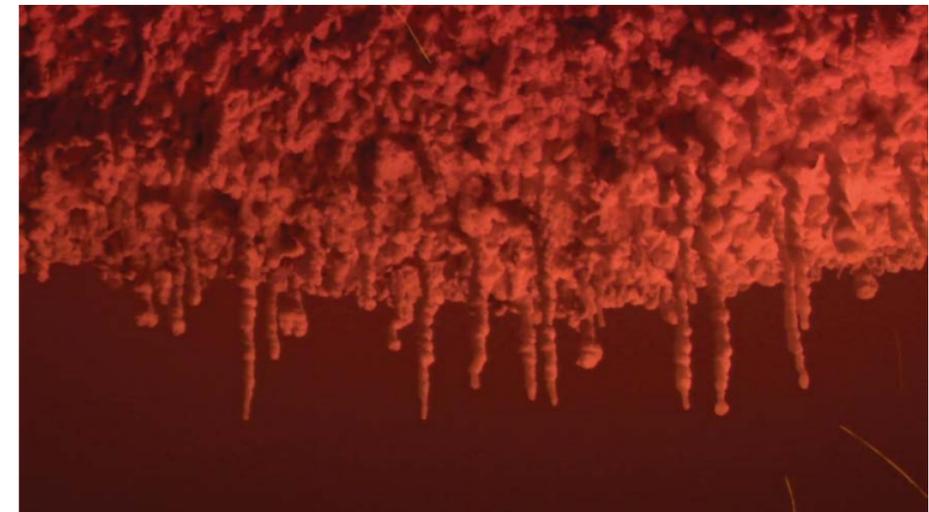
16MIN

[VÍDEO, ED. 1/5 [VIDEO, ED. 1/5]

ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

O TRABALHO CRIA UM AMBIENTE NO QUAL A ÁGUA, O FOGO E A TERRA SE ENCONTRAM EM PLENA MUTAÇÃO. INTERESSADO NAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA E NAS METÁFORAS CRIADAS A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE O REAL E A LINGUAGEM, O ARTISTA RECRIA, PELO ENQUADRAMENTO E DE PLANOS DETALHES, A NARRATIVA PRÓPRIA AOS DOCUMENTÁRIOS CIENTÍFICOS TÃO COMUNS NOS CANAIS DE TELEVISÃO.

[THIS WORK CREATES AN ENVIRONMENT IN WHICH WATER, FIRE, AND EARTH ARE IN FULL PROCESS OF CHANGE. THE ARTIST IS INTERESTED IN WAYS OF REPRESENTING NATURE AND THE CREATION OF METAPHORS BASED ON THE RELATIONSHIP BETWEEN REALITY AND LANGUAGE, USING FRAMING AND DETAILED SHOTS TO CREATE A NARRATIVE SIMILAR TO THE FAMILIAR SCIENTIFIC DOCUMENTARIES SHOWN ON TELEVISION.]



**AMOAHIKI**

[AMOAHIKI]

2008

8MIN EM LOOPING E SOM ESTÉREO [LOOPING AND STEREO SOUND]

VÍDEO FULL HD /PROJEÇÃO HD SOBRE TELA E VENTILADOR, 4/5

[FULL HD VIDEO / HD PROJECTION ON SCREEN AND FAN]

ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

REALIZADO A PARTIR DE UMA VISITA À ALDEIA IANOMÂMI WATORIKI, EM RORAIMA, O VÍDEO APRESENTA UMA VISÃO ONÍRICA SOBRE A FLORESTA E SEUS HABITANTES. À IMAGEM DA FLORESTA, VERDE E DENSA, SOBREPÕE-SE DE MANEIRA QUASE IMPERCEPTÍVEL A FIGURA DOS HABITANTES DA FLORESTA, EM DANÇAS E RITUAIS XAMÂNICOS. AMOAHIKI SIGNIFICA ÁRVORE QUE EMITE CANTOS. O VÍDEO É UMA INTERPRETAÇÃO HOLÍSTICA DA NATUREZA VISTA AO MESMO TEMPO COMO TERRA-FLORESTA E VISUALIDADE, POÉTICA E ACÚSTICA.

[MADE FOLLOWING A VISIT TO THE WATORIKI YANOMAMI SETTLEMENT IN RORAIMA, THE VIDEO PRESENTS A DREAMLIKE VIEW OF THE FOREST AND ITS INHABITANTS. THE IMAGE OF A DENSE GREEN JUNGLE IS SUPERIMPOSED ON THE ALMOST IMPERCEPTIBLE FORMS OF THE FOREST INHABITANTS IN THEIR SHAMANIC RITUALS AND DANCES. AMOAHIKI MEANS TREE OF SONGS. THE VIDEO IS A HOLISTIC INTERPRETATION OF NATURE SEEN BOTH AS LAND-FOREST, AND POETIC AND ACOUSTIC VISION.]





ALPENPROJEKT II

[ALPEN PROJECT II]

2013

22MIN47S

VÍDEO FULL HD [FULL HD VIDEO ]

COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST]

AO OBSERVAR A PAISAGEM, A ARTISTA RECORTA SOBRE A FOLHA DE CARTOLINA OS CONTORNOS DA TOPOGRAFIA DE MONTANHAS. POR MEIO DESSE DISPOSITIVO, ELA CRIA UMA MEDIAÇÃO ENTRE O CORPO E A NATUREZA, TRANSFORMANDO A OBSERVAÇÃO DA PAISAGEM EM REPRESENTAÇÃO.

[THE ARTIST LOOKS AT THE LANDSCAPE AND CUTS THE OUTLINE OF THE MOUNTAIN SHAPES FROM A SHEET OF CARD, CREATING A MEDIATION BETWEEN THE BODY AND NATURE AND TRANSFORMING OBSERVATION OF THE LANDSCAPE INTO REPRESENTATION.]



TEMPO

[TIME]

2013

3MIN30S EM LOOPING

VÍDEO FULL HD [FULL HD VIDEO]

COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST]

UM ÚNICO PLANO-SEQUÊNCIA REVELA A ARTISTA COBERTA COM UM PANO, UMA CAPA, QUE BALANÇA VIGOROSAMENTE AO VENTO. DE SUA BOCA SAI UMA TRANÇA DE CABELO. O VÍDEO CONTRAPÕE O CORPO E NATUREZA, CRIANDO UMA DIMENSÃO SURREALISTA E FANTASMAGÓRICA.

[ONE SINGLE SHOT SHOWS THE ARTIST COVERED IN A CLOTH CAPE BLOWING VIGOROUSLY IN THE WIND. A PLAIT OF HAIR DESCENDS FROM HER MOUTH. THE VIDEO CONTRASTS BODY AND NATURE TO CREATE A SURREALISTIC, GHOSTLY SENSATION.]



PROJEÇÃO 0 E 1

[PROJECTION 0 AND 1]

2012

6MIN

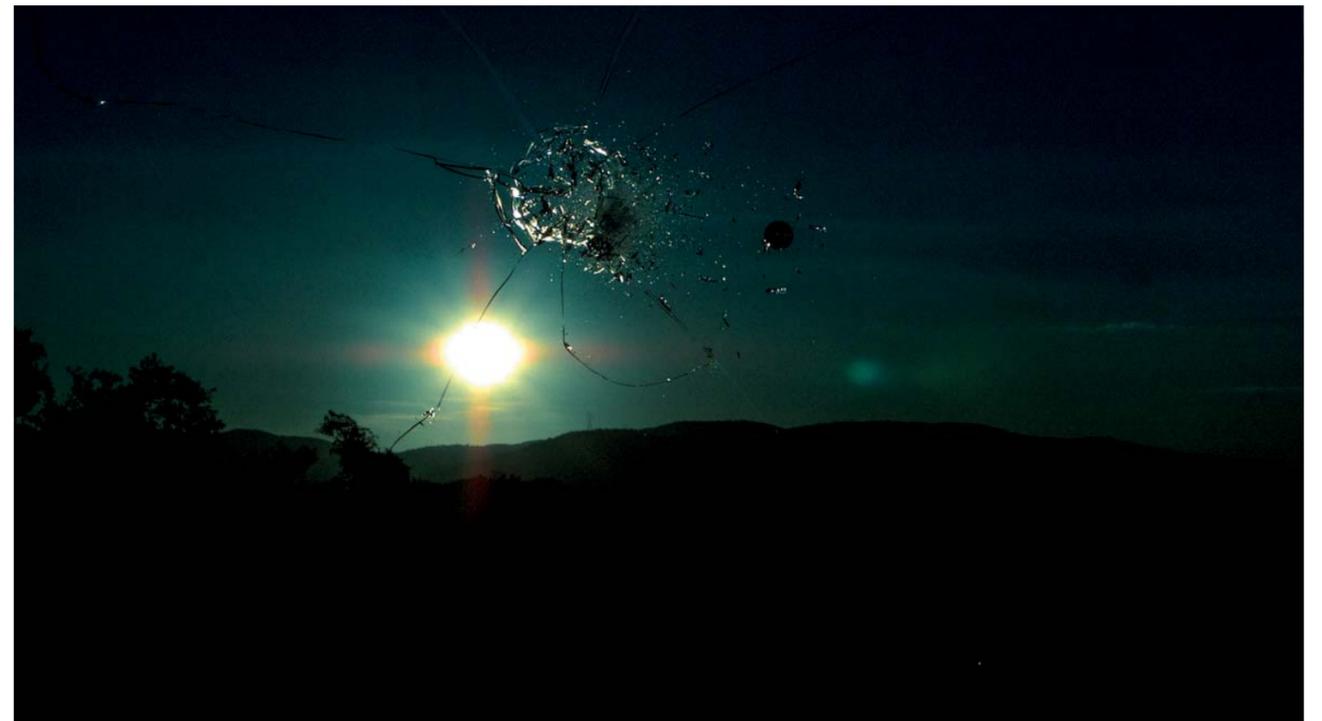
VÍDEO FULL HD / PROJEÇÃO EM DOIS CANAIS SINCRONIZADOS

[FULL HD VIDEO / SYNCHRONISED TWO-CHANNEL PROJECTION]

ITAÚ CULTURAL [COLLECTION ITAÚ CULTURAL]

ENTRE DUAS PROJEÇÕES ANÁLOGAS, A PAISAGEM E A LUZ SOLAR SÃO ESTILHAÇADAS POR UMA SUPERFÍCIE ARTIFICIAL E TRANSPARENTE. O ESPECTADOR, EM VEZ DE OLHAR A PAISAGEM, SE SENTE OBSERVADO POR ELA. GRAVADO COM UMA CÂMERA QUE ALCANÇA 2.500 *FRAMES* POR SEGUNDO, ALTERANDO RADICALMENTE O TEMPO DE DURAÇÃO DA IMAGEM, ESTE TRABALHO TRATA DAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE E SEUS SIMULACROS.

[TWO SIMILAR PROJECTIONS OF LANDSCAPE AND SUNLIGHT ARE SHATTERED BY AN ARTIFICIAL TRANSPARENT SURFACE. INSTEAD OF LOOKING AT THE LANDSCAPE, THE VIEWER FEELS OBSERVED BY IT. RECORDED ON A CAMERA AT UP TO 2,500 FRAMES PER SECOND, RADICALLY CHANGING THE DURATION OF THE IMAGE, THIS WORK DEALS WITH THE FORMS OF REPRESENTING REALITY AND ITS SIMULACRA.]



## LEME DE VENTO

[WIND HELM]

2012

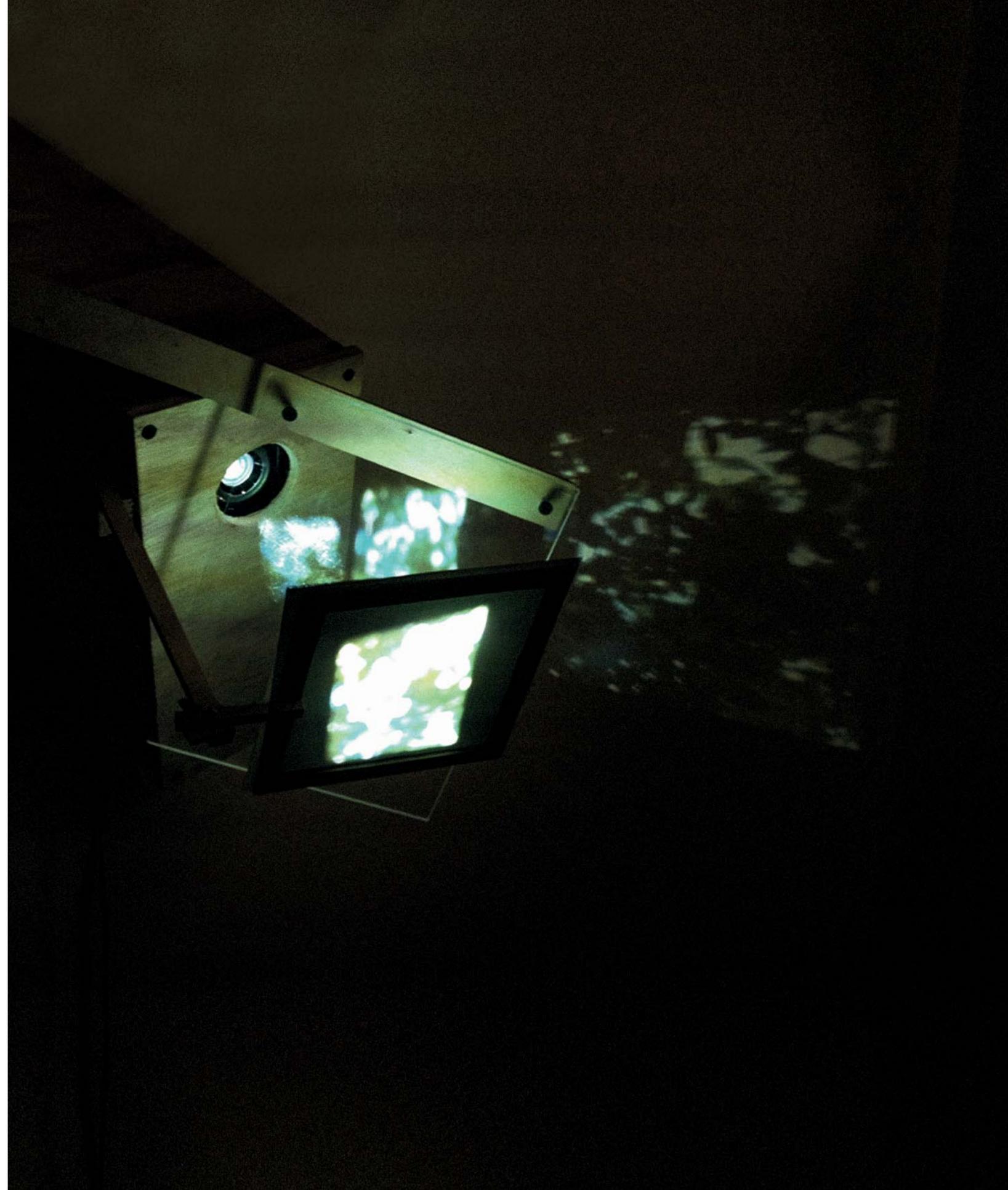
OBJETO ÓPTICO (CAIXA DE MADEIRA, ACRÍLICO,  
PROJETOR E TELA DE RETROPROJEÇÃO)

[OPTICAL OBJECT (WOODEN BOX, ACRYLIC,  
PROJECTOR AND BACK-PROJECTION SCREEN)]

COLEÇÃO DO ARTISTA [COLLECTION OF THE ARTIST]

O TRABALHO *LEME DE VENTO* É UMA DAS ESCULTURAS AUDIOVISUAIS CONSTRUÍDA PARA A PROJEÇÃO DE UMA SÉRIE DE FILMES INTITULADOS *JARDIM DE CRONÓPIOS*. NESSES FILMES A ARTISTA UTILIZA UMA CÂMERA COM 6 LENTES E FOTOGRAFA E ANIMA EM 35MM CENÁRIOS NATURAIS NO MESMO INSTANTE E DE DIFERENTES PONTOS DE VISTA MAS QUE REVELAM UM MOVIMENTO INTRANQUILO DA LUZ E DO VENTO NA PAISAGEM . O APARATO DE PROJEÇÃO É FEITO DE MADEIRA AERONAVAL E COMO UM LEME DE BARCO SOLTO AO VENTO PROJETA, REFLETE E REFRATA UM GALHO DE FOLHAS VERDES EM FALSO MOVIMENTO CRIANDO UMA IMAGEM QUASE HOLOGRÁFICA DA CENA.

[*LEME DE VENTO* IS AN AUDIOVISUAL SCULPTURE MADE FOR PROJECTING A SERIES OF FILMS TITLED *JARDIM DE CRONÓPIOS*. THE ARTIST USED A CAMERA WITH SIX LENSES FOR THESE FILMS, PHOTOGRAPHING AND ANIMATING 35MM NATURAL SCENES AT THE SAME TIME AND FROM DIFFERENT VIEWPOINTS, REVEALING AN UNSTABLE MOVEMENT OF LIGHT AND WIND IN THE LANDSCAPE. THE PROJECTION EQUIPMENT IS MADE OF AERO-MARINE TIMBER AND, LIKE A BOAT DRIVEN BY THE WIND, PROJECTS, REFLECTS AND REFRACTS THE FALSE MOVEMENT OF A BRANCH OF GREEN LEAVES, TO CREATE AN ALMOST HOLOGRAPHIC IMAGE OF THE SCENE.]



## PROJEÇÕES DE IMAGENS

### PIONEIROS DO AUDIOVISUAL EXPERIMENTAL NO CONTEXTO DA ARTE BRASILEIRA

ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

O audiovisual com *slides*, o super-8 e o vídeo portátil foram as mídias exploradas pelos artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. Motivados pela potencialidade que as tecnologias ofereciam como formas de expressão de linguagem, esses realizadores passaram a experimentar com esses novos meios. Os trabalhos ocorreram de maneira discreta, resultante de uma produção que se restringiu a poucos grupos e que raramente encontrou respaldo das instituições artísticas. Circulando por mostras ou festivais alternativos, presentes em uma ou outra exposição de maior repercussão, essa produção ficou praticamente esquecida pela crítica de arte e, de certa forma, ainda carece de uma pesquisa mais aprofundada.

Um dos primeiros aparatos técnicos de projeção de imagens mais frequentemente utilizados foi o audiovisual com *slides*. A novidade era trabalhar com a fotografia projetada e as combinações que se originavam da sequência de imagens em sucessão e dos recursos do *dissolve control*. Esse equipamento permitia sincronizar um ou mais projetores com uma trilha sonora gravada em fita cassete. Em termos operacionais esses trabalhos utilizavam o modelo de projetor do tipo carrossel, que ao ser conectado ao gravador de fita cassete acionava o dispositivo de troca do *slide* automaticamente, sincronizando o som e a imagem projetada. O *dissolve control* gravava a trilha sonora no lado A da fita cassete e o impulso (*bip*) para a mudança do *slide* na faixa do lado B. Isso permitia programar o tempo de duração da permanência do *slide* e o modo como duas imagens originadas de aparelhos diferentes se combinariam, realizando no momento da projeção efeitos de fusão, transição e sobreposição.

No arranjo entre *slides* projetados, associação de imagens, som e movimento intercalado é que estava a originalidade do princípio narrativo e poético desse suporte explorado pelos artistas dos anos 1970. Frederico Morais, em sua atividade de crítico e curador, foi um dos pioneiros, no contexto brasileiro, a utilizar os recursos da projeção de *slides* para realizar ensaios poéticos ou “comentários audiovisuais”, como ele mesmo os definia.<sup>1</sup> Em um de seus primeiros trabalhos, associando a reprodução em *slides* das obras dos artistas José Resende, Luís Baravelli e Carlos Fajardo às imagens de canteiros de obras no Rio de Janeiro e aos sons típicos desse ambiente ruidoso de uma cidade em construção, Frederico Morais realizou uma transposição semiótica do exercício da crítica da arte para o suporte audiovisual. A premiação de três de seus audiovisuais no 2º Salão de Arte Contemporânea, realizado pelo Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte em 1970, aproximou-o dos fotógrafos Maurício Andrés Ribeiro, Beatriz Dantas, Paulo Emílio S. Lemos e George Helt, que também estavam desenvolvendo uma série de trabalhos utilizando essa tecnologia. Em 1972 o Salão Brasileiro de Comunicação e Audiovisual, também em Belo Horizonte, exibiu cerca de 20 trabalhos de audiovisual-arte e realizou um concurso de montagens audiovisuais com o tema Som e Imagem de Minas Gerais, propondo aos artistas que explorassem a relação do som e imagem por meio da tecnologia do *dissolve*.<sup>2</sup>

A mostra Expoprojeção 73,<sup>3</sup> realizada em 1973 com curadoria de Aracy Amaral e organizada pelo Grife (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), colocou em destaque a produção de audiovisual-arte que vinha sendo produzida pelos artistas brasileiros. Esse evento tem uma importância histórica, não só por ter reunido os principais trabalhos em áudio, super-8, 16 mm

<sup>1</sup> Frederico Morais apud PECCININI, Daisy (org.). *Arte, novos meios / multimeios - Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p. 61.

<sup>2</sup> Idem ib.

<sup>3</sup> Em 2013, no Sesc Pinheiros, em São Paulo, a exposição Expoprojeção 1973-2013 reapresentou os trabalhos em *slide* e super-8 exibidos na edição de 1973. Com curadoria de Aracy Amaral e Roberto Moreira S. Cruz, a mostra reuniu um número significativo das obras apresentadas naquela edição, resultado de um esforço de pesquisa, implicando, em muitos casos, o restauro e a remasterização das obras. Além disso, o público teve acesso à parte do arquivo pessoal da historiadora Aracy Amaral, com dezenas de cartas e bilhetes. Uma rica documentação que atesta, pelos diálogos entre a curadora e os artistas, a acuidade na procura do material audiovisual que se produzia na época. A exposição se completou com uma antologia de trabalhos experimentais produzidos no decorrer das décadas seguintes. Filmeinstalações, videoinstalações e vídeos em *single channel*, compondo um recorte de 17 obras.

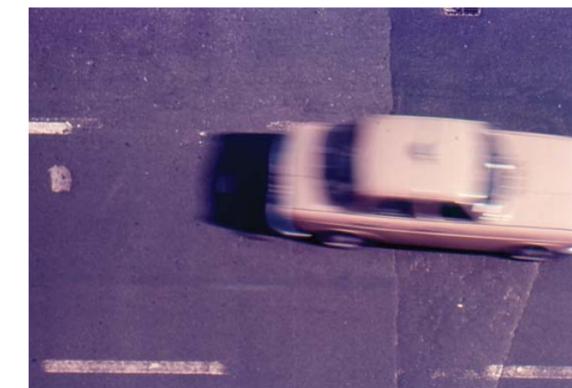
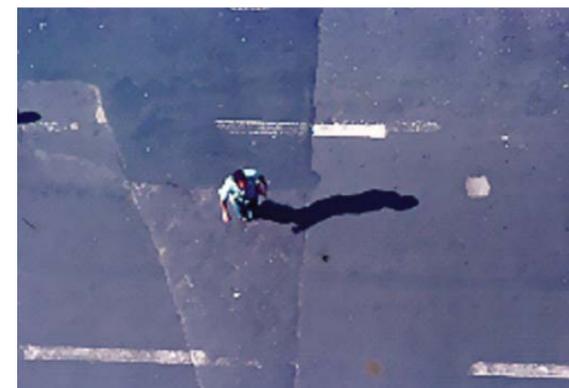
e audiovisual, reconhecendo a importância dessa produção naquele contexto, mas também por acontecer num momento político marcado pela restrição da liberdade de expressão. Ao chamar o evento de *manifestação*, Aracy Amaral declara no catálogo da mostra:

É uma manifestação porque é apresentação pública entre nós de formas novas de expressão artística, coletivamente. Neste bloqueio permanente da informação, ocorrem outras formas de expressão, simultaneamente, todas válidas e vivas, mas acredito que seja importante continuamente checar quais as mais recentes e registrá-las. Não com o intuito de rotulação – o que seria irrelevante – mas a fim de mostrar que a criatividade, apesar de quaisquer pressões, é sensível à ativação provocada pela realidade ambiental. E tentar ler no gesto criativo traz sempre a possibilidade de diagnosticar o estado de saúde dessa mesma realidade.<sup>4</sup>

Dos 71 trabalhos exibidos na mostra, 17 utilizavam a tecnologia do *slide* e *dissolve*. Apresentaram obras de audiovisual-arte os artistas Maurício Andrés Ribeiro, Mário Cravo Neto, Lygia Pape, Luiz Alphonsus, Luiz Alberto Pelegrino, Paulo Fogaça, Gabriel Borba Neto, Hélio Oiticica, Anna Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Artur Barrio, Beatriz Dantas, Paulo Emílio Lemos e Frederico Moraes, citados aqui na ordem de aparição no catálogo da mostra.

Eram trabalhos que exploravam os elementos plásticos da fotografia, metáforas sonoras e visuais, em combinações que permitiam, por meio do movimento e da sobreposição, criar associações entre imagens distintas. Para citar um exemplo, o audiovisual *Bichomorto*, de Paulo Fogaça, relacionava as imagens de animais mortos, atropelados nas estradas, às figuras de pedestres atravessando as ruas em um centro urbano. Ao utilizar a combinação por aproximação de uma imagem do pedestre, contraposta à de um automóvel, ambas fotografadas sob o mesmo ângulo e com o mesmo enquadramento, a projeção sugeria a impressão de que ocorria um atropelamento. Trata-se de um recurso cinético que utilizava um aspecto técnico da projeção da imagem como elemento narrativo, criando um efeito de continuidade e movimento por meio da sucessão dos planos fixos e das transições entre uma e outra imagem. Nessa projeção, que durava aproximadamente três minutos e exibia 63 *slides*, o artista utilizava somente um projetor modelo Kodak Caroussel S e um gravador Phillips N 2209, que já dispunha do sistema de sincronização, permitindo acionar, de acordo com a marcação da trilha sonora, a sequência de imagens e o tempo de sua duração.

Essas qualidades cinéticas, ao serem trabalhadas como recurso de linguagem na exibição dos *slides*, eram exploradas com o intuito de introduzir as noções de tempo e movimento no estatuto da fotografia, por meio de uma ferramenta técnica de projeção. Permitindo controlar o tempo de permanência, fundindo uma ou várias imagens, criando transições e sobreposições semelhantes às das técnicas cinematográficas, esse sistema permitia aos artistas associar em sequência um conjunto de imagens com a trilha sonora específica, criando relações entre o ritmo sonoro e o da projeção da imagem.



DOIS SLIDES DO AUDIOVISUAL [TWO SLIDES FROM THE AUDIO-VISUAL WORK]  
**BICHOMORTO** (1973), DE [BY] PAULO FOGAÇA

A Expoprojeção 73 exibiu também *Neyrótika* (1973), a primeira experiência de Hélio Oiticica com os recursos da projeção de *slides*. No fac-símile do texto escrito pelo artista para ser publicado no catálogo da exposição, Oiticica declarava a importância de se trabalhar a imagem projetada, propondo uma não linearidade narrativa, a partir da associação das imagens e da trilha sonora. Ele afirmava:

Não narração é não discurso [...]. É continuidade pontuada de interferência acidental improvisada, na estrutura gravada do rádio, que é juntada à sequência projetada de *slides*, de modo acidental e não como sublinhamento da mesma. É play-invenção.<sup>5</sup>

*Neyrótika* exibia uma sequência de 80 *slides*, fotos de homens em diferentes poses dramáticas, feitas por Oiticica no seu estúdio em Nova York. A projeção das imagens era acompanhada por uma trilha sonora, misturando os sons de uma rádio AM com ruídos de telefone e do trânsito da cidade.

Foi com a série *Bloco Experiências in Cosmococas - programa in progress*, criada em parceria com Neville D'Almeida, que o artista efetivamente colocou em prática sua proposta para o que ele definiu como *quase-cinema*. A partir de uma série fotográfica em *slides*, projetavam-se simultaneamente várias imagens nas paredes do espaço expositivo, no qual o espectador poderia entrar e assistir em situações inusitadas – deitado em redes ou colchões colocados sobre o chão, andando por entre balões coloridos, etc. Projetadas e animadas no espaço de maneira sincronizada e acompanhada na maioria das vezes por uma trilha sonora, essa experiência simulava e ao mesmo tempo desconstruía o dispositivo da exibição cinematográfica tradicional e a condição do espectador na sala de cinema. Nas *Cosmococas - programa in progress*, o público transitava pelo ambiente da projeção e estava acomodado nesse espaço de forma distinta à da sala de cinema tradicional.

<sup>4</sup> AMARAL, Aracy.  
*Expoprojeção 73* (catálogo da exposição). São Paulo, 1973.

<sup>5</sup> Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Acesso em 20 de agosto de 2015.

Oiticica<sup>6</sup> deixou anotado em alguns textos o que ele entendia por experiência audiovisual, numa situação em que as projeções de *slides*, associadas ao ritmo de uma trilha sonora, evocavam uma atenção e percepção distintas por parte do espectador, em relação ao que convencionalmente se estava acostumado em uma sala de cinema:

Na verdade esses blocos-experimentos são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de Neville e aventura incrível no meu afã de INVENTAR – de não me contentar com a “linguagem-cinema” e de inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de superdefinição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: por quê?<sup>7</sup>

Composta por nove instalações (cinco criadas em parceria com Neville D’Almeida, uma em parceria com Thomas Valentin e três de sua autoria), a série *Cosmococas – programa in progress* é efetivamente o único projeto que o artista realizou como proposta associada ao conceito de quase-cinema. Ficou inacabado um filme produzido em super-8 (*Agripina é Roma-Manhattan*, 1972) e *Helena inventa Ângela Maria* (1975), que previa um ambiente com multiprojeções de *slides*, semelhante à série *Cosmococas – programa in progress*. Oiticica relata em seus cadernos de notas algumas outras propostas de ambientes que integrassem projeções e o espectador, como em *Nitrobenzol e Blacknilolium* (1969), projeto não realizado, para o qual ele descreve o que seria o filme, a situação em que este deveria ser projetado, o cenário do ambiente e algumas instruções para o espectador, que seriam seguidas durante a projeção.

*Quase-cinema* se refere, portanto, a uma produção audiovisual em que a projeção e a combinação das imagens devem romper, como dizia Oiticica, com a “unilateralidade do cinema-espetáculo”<sup>8</sup> e permitir uma atitude participativa do espectador, ao encontrar no espaço da exibição um ambiente que integre a sua vivência com a obra de arte. Nesse aspecto, existe uma sincronia entre as propostas de Oiticica e os projetos artísticos dos anos 1960 e 1970, que exploravam as formas expandidas de cinema e vídeo. Uma aproximação conceitual entre o *quase-cinema* e as definições como *intermídia* e *synaesthetic cinema* são pertinentes, por ambas tratarem das propostas artísticas com a linguagem audiovisual que privilegiavam as relações que se estabeleciam com o espectador e a experimentação com a linguagem.

As *Cosmococas – programa in progress* não foram elaboradas em sua gênese seguindo o conceito contemporâneo de instalação, gênero artístico em que a obra ocorre a partir da intervenção em um ambiente específico, incorporando os aspectos espaciais e temporais dessa permanência. Oiticica considerava que as projeções poderiam ocorrer a partir da escolha do próprio espectador, que interferiria sobre a ordem dos *slides* e na maneira como as imagens fossem projetadas. Ele se referia em seus textos a uma PERFORMANCE-PROJEÇÃO, JOGOS-PERFORMANCE, que previam inclusive instruções para que o espectador pudesse “abrir-se ao jogo e à experiência participatória, que é a razão de ser das CC (Cosmococas)”<sup>9</sup>.



**COSMOCOCA: PROGRAMA IN PROGRESS 5 HENDRIX WAR** (1973), DE [BY] HÉLIO OITICICA  
GALERIA COSMOCOCA, INHOTIM, BRUMADINHO, MG, 2010  
FOTO (PHOTO): RICARDO MALLACO

A incorporação institucional do projeto original de Oiticica exigiu adaptações das propostas conceituais da série *Cosmococas – programa in progress* às regras museográficas praticadas pelas instituições culturais contemporâneas. Muitas das montagens atuais têm sido realizadas substituindo o equipamento de projeção de *slide* por um projetor e um arquivo de imagem digital, gravado em DVD ou em HD, uma adaptação tecnológica necessária devido a problemas de funcionamento dos projetores de *slide*. Pouco resistentes a longos períodos de utilização, esses projetores sofrem desgastes, exigindo uma constante e periódica manutenção. Outro agravante é o fato de o equipamento não ser mais produzido pelo seu principal fabricante. A Kodak suspendeu a produção em 2006, o que tornou ainda mais difícil a exibição dessas obras em seu formato e tecnologia original.

Esse aspecto técnico interfere parcialmente na obra. A projeção digital possibilita a mesma experiência cognitiva por parte do espectador, que visualiza as imagens exibidas em grandes proporções. Por outro lado, essa tecnologia acarreta a perda de um elemento específico da projeção, o som típico produzido pelo giro do carrissel ao efetuar a troca dos *slides*. Além disso, as *Cosmococas – programa in progress* apresentadas em seu formato de instalações cristalizam o procedimento de exibição das imagens e condicionam a atitude do espectador às muitas regras comportamentais praticadas na maioria dos museus e centros de arte contemporâneos. Ele fica impossibilitado de interferir sobre a projeção, como previa o projeto original de Oiticica.

<sup>6</sup> Apud AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. *Expoprojeção 1973-2013* (catálogo da exposição). Op. cit.

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Acesso em 20 de agosto de 2015.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Acesso em 20 de agosto de 2015.

A produção do audiovisual-arte no Brasil tem fundamental importância, pois foi a primeira forma de manifestação artística que propôs efetivamente uma prática experimental a partir do processo de projeção de imagens. Teve em *Cosmococas – programa in progress* sua elaboração mais complexa, relacionando a imagem e o som, a projeção, o ambiente e o espectador numa mesma dinâmica criativa. Mas foi com o formato super-8 que se efetivou propriamente uma produção de filmes autorais e experimentais no país, na qual se observa uma intersecção entre as práticas artísticas daquela época e a utilização do suporte cinematográfico.

A escolha do super-8 tem uma causa evidente: era o formato mais acessível em termos econômicos e operacionais para a maioria dos realizadores. A portabilidade da câmera, a facilidade do processo de revelação e do aspecto artesanal que implicava a montagem do filme, cortado e colado manualmente na moviola, favorecia o uso do formato, por permitir a prática do exercício do processo criativo de maneira individual ou em pequenos grupos. “O super-8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de pesquisa, a pedra de toque da invenção”, afirmava Lygia Pape.<sup>10</sup>

No campo da comunicação e da cultura audiovisual daquela época, o país assistia à expansão da televisão como mídia dominante e à consolidação da Embrafilme, que organizava a produção e distribuição do cinema em relação ao seu mercado consumidor. O super-8 se tornava, então, o formato alternativo que possibilitava a pesquisa e viabilizava o surgimento de um reduto artístico de resistência à institucionalização da linguagem dos meios de expressão. Conforme observa Rubens Machado, “houve uma proliferação de experimentalismos jamais vista, a maioria das vezes segmentados e localizados, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, mostras artísticas e uma miríade de pequenos eventos”.<sup>11</sup>

Foi também na Expoprojeção 73 que os principais filmes produzidos naquela época ganharam visibilidade. Organizados em formato de mostras, os programas da exposição exibiram filmes dos principais artistas brasileiros interessados no suporte cinematográfico como forma de criação. Entre eles, Iole de Freitas, Rubens Gerchman, Mário Cravo Neto, Lygia Pape, Antônio Dias, Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meirelles. O catálogo da exposição relata a participação de Luiz Alberto Pellegrino, artista ligado ao grupo de Belo Horizonte, com um trabalho intitulado *1973*, que exibia na mesma tela imagens de duas projeções em *slide* sobreposta à projeção em super-8. Márcio Sampaio, na época coordenador da exposição ao lado de Aracy Amaral, ressalta que, nesse trabalho, Pellegrino fotografou e filmou uma folha de papel amarelo, projetando simultaneamente “imagens” sobrepostas.

Para o artista, a sequência de amarelos, oriundos da combinação da textura da imagem de filme e *slides*, deveria provocar o espectador a “ver” algo, induzido pelo conhecimento do processo dos *media* utilizados; essa visão ou vislumbre de algo extraído da memória teria a ver com os estímulos provocados pelo ambiente de projeção, e o acontecimento da projeção.

O artista Antônio Dias realizou nesse período alguns trabalhos utilizando o super-8, como filme-instalações. Foi o caso das obras *Conversation piece* (1973) e *Uma mosca no*

*meu filme* (1976). Explorando as facilidades operacionais das filmadoras e realizando tomadas diretas e longos planos fixos de situações propositivas – como filmar o tempo e duração de um fósforo em chamas –, Dias acreditava nas possibilidades do filme como experiência e significação. “Existem filmes que entram em determinado circuito cinematográfico, enquanto outros preferem funcionar em pequenos centros, com um público destinado ao estudo dos novos sistemas de comunicação”, afirmava o artista.<sup>12</sup>

*Uma mosca no meu filme* (1976), utilizava como objeto cenográfico uma pequena casa de madeira, além de telas de projeção suspensas no espaço da instalação, sobre as quais as imagens do filme eram exibidas a partir de três projetores de super-8, colocados no ambiente. Intercalada à textura opaca e granulada do filme, a imagem de uma mosca ocupava o enquadramento, em um escala aumentada devido à própria proporção da projeção do filme. Essa é uma obra que em suas montagens recentes teve o suporte do filme substituído pela projeção digital.

Também em 1976, Regina Vater realizou *Conselhos de uma lagarta* (1976), filme-instalação também em super-8, montada de forma a relacionar duas telas dispostas em ângulo, uma em frente à outra. Numa tela, tem-se uma sucessão de imagens de pessoas filmadas em primeiro plano e olhando diretamente para a câmera. Numa outra, também olhando para a câmera, a própria artista é filmada em situações prosaicas – maquiada, despenteada, vestida para o trabalho, etc. Intercaladas a essas imagens, a artista mostra anotações em inglês em uma agenda. Regina é uma das primeiras artistas no Brasil a trabalhar em suas obras a integração entre o audiovisual e as instalações, tendo realizado vários trabalhos em vídeo no decorrer dos anos 1980.

Esses são alguns dos poucos trabalhos, no contexto da arte brasileira desse período, que lançaram mão do filme para exibição em instalações, utilizando a projeção de imagens oriundas do próprio equipamento de super-8. Paulatinamente esse suporte foi cada vez sendo menos utilizado, tornando-se obsoleto e de difícil viabilização. O rápido desenvolvimento da tecnologia de imagem eletrônica e a institucionalização de um circuito internacional interessado na produção artística em novas mídias fez do vídeo uma das formas de expressão mais vigorosas no decorrer das duas últimas décadas do século XX.

Uma característica específica pode ser sublinhada na produção dos artistas do vídeo brasileiro em sua fase pioneira. A maioria dos trabalhos consistia fundamentalmente no registro do gesto performático do artista. Eram narrativas baseadas na representação de um tempo contínuo, que não se interrompia e que refazia o instante do presente das imagens e do momento em que foram realizadas. Nomes emergentes das artes visuais dos anos 1970, como Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade e Anna Bella Geiger, passaram a se interessar pelo vídeo e pela praticidade em registrar o ato artístico. Em trabalhos como *Marca registrada* (1975), de Parente, e *Estômago embrulhado* (1976), de Herkenhoff, o *Portapack* era utilizado para documentar bizarros atos comportamentais desses artistas, que bordavam com agulha e linha na própria pele da sola do pé a frase título do vídeo ou literalmente mastigava e engolia notícias recortadas de um jornal.

<sup>10</sup> Lygia Pape apud AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73* (catálogo da exposição). Op. cit.

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Acesso em 20 de agosto de 2015.

<sup>12</sup> DIAS, Antônio. In: Amaral, Aracy. *Expoprojeção* (catálogo). São Paulo: Centro de Arte Novo Mundo, 1973.

O dispositivo básico das primeiras produções consistia quase que exclusivamente no confronto da câmera com o artista. Como relata Arlindo Machado, esses vídeos eram fundamentalmente gravações dos gestos dos artistas em performances.<sup>13</sup> Por outro lado, mesmo não apresentando propostas narrativas mais definidas, que se apoiassem nas possibilidades discursivas da imagem e do som, essas obras já evidenciavam uma intertextualidade entre a ação performática do artista e esses aparatos eletrônicos. É o que se nota, por exemplo, em *Versus* (1974), de Ivens Machado, no qual o movimento de panorâmica da câmera provoca uma imagem vertiginosa, alternando-se da esquerda para a direita, entre os dois personagens em cena.

Numa abordagem diacrônica dessas manifestações, deve-se registrar que o aparelho de TV como objeto cenográfico aparece precocemente em obras de Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee e Artur Barrio, numa fase anterior à produção efetiva de trabalhos que implicam a produção de conteúdo videográfico. Em *Tropicália – PN3 Imagético* (1967), Hélio Oiticica coloca um aparelho sintonizado em um canal de TV, exibindo um programa aleatoriamente, dentro do penetrável. Essa obra foi criada com a intenção de propor um ambiente multissensorial, que estimulasse a movimentação do corpo, o tato, as texturas e cores dos tecidos e da madeira, com uma forte referência da arquitetura de uma favela.<sup>14</sup> Nesse sentido, o aparelho de TV pode ser entendido mais como uma citação simbólica da presença da comunicação de massa na cultura do que propriamente como uma elaboração conceitual sobre a imagem eletrônica como linguagem.

Por sua vez, Artur Barrio cria *De dentro pra fora* (1970), escultura constituída por um pedestal, uma TV ligada em um canal de transmissão qualquer, coberta por um lençol branco. Explorando os efeitos da luminosidade difusa provocada pelo tecido sobre a tela, aqui o sentido da imagem está nela própria, constituindo-se essencialmente em luz, em detrimento de seu conteúdo ou significado.

Em termos da aplicação tecnológica do vídeo, a obra de Wesley Duke Lee é a mais arrojada, pois emprega os recursos da imagem em tempo real em uma instalação. *O helicóptero* (1969) é uma escultura multimídia em formato de um ambiente circular, que permitia a entrada do visitante, tendo as paredes cobertas por desenhos, pintura e um espelho. Nesse interior, o artista inseriu uma câmera de circuito interno que transmitia para um monitor de TV colocado no mesmo local imagens dos rostos dos visitantes refletidos no espelho. Como ressalta Cacilda Teixeira da Costa,<sup>15</sup> “pela soma de diversos meios e instrumentos cinéticos, Wesley cria um espaço tecnológico que hoje chamaríamos de instalação multimídia [...]”.

Dois artistas, Sônia Andrade e Rafael França, merecem destaque por terem sido pioneiros na utilização do vídeo em suas formas expandidas, criando projetos singulares que integram a imagem do vídeo, o próprio aparelho de TV e as câmeras de circuito interno.

Sônia Andrade esteve presente nas principais exposições e mostras que deram visibilidade ao primeiro conjunto de obras em vídeo produzidas por brasileiros. Entre elas a 8ª edição da Jovem Arte Contemporânea, que realizou a 1ª Mostra de Videoarte no MAC/USP, com curadoria de Walter Zanini, o 4º International Open Encounter on Video, no Cayac de Buenos Aires, organizada por Jorge Glusberg e Video Art, no

Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, organizada por Suzanne Delehanty. Foi na 14ª edição da Bienal de São Paulo, em 1977, que a artista introduziu o vídeo no contexto de uma instalação. Utilizando dois monitores de TV no ambiente da exposição, exibia imagens que documentavam o próprio processo de produção de uma das etapas de sua obra. Trata-se de uma aplicação como uma forma de introduzir no ambiente da instalação o vídeo, com capacidade de registrar e reproduzir cenas de um momento específico vivenciado pela artista, além de incorporar esses aspectos como um elemento metalinguístico na obra.

Rafael França encontrou na linguagem do vídeo uma forma de representação de sua própria imagem e de incorporação dessa representação em tempo real em suas videoinstalações. Seus primeiros projetos já revelavam o interesse do artista em trabalhar com a autorreferência e o tempo real, por meio da utilização de câmeras e monitores de TV. Realizando seu mestrado na Escola de Artes do Instituto de Chicago, França teve a oportunidade de vivenciar o momento de efervescência das artes do vídeo nos Estados Unidos, onde teve acesso a laboratórios voltados para a experimentação artística com equipamentos pouco acessíveis no Brasil.

Foi o caso de *Can you not hear the dreadful screaming all around that most people usually call silence?* (1984), videoperformance apresentada como conclusão de sua pesquisa de pós-graduação. Nesse trabalho, imagens em tempo real do próprio Rafael França e de outra artista eram captadas por seis câmeras e alteradas em um processador Sandin, sendo exibidas no mesmo instante em 12 monitores de TV. No ambiente da instalação, o espectador observava o tempo presente e o tempo da imagem, intermediados pelo meio eletrônico. Segundo o próprio artista,<sup>16</sup> “a intenção era que os dois performers, embora interagindo com o outro, jamais se olhassem diretamente, e sim se baseassem nas imagens captadas pelas câmeras que eram exibidas diante de cada um deles”.

Em *Third Commentary* (1981), uma de suas primeiras videoinstalações, a relação entre o real e a representação por imagem eletrônica é mais uma vez explorada. No espaço da galeria, cinco monitores de TV estão posicionados no chão de maneira assimétrica, com as telas viradas para cima. Eles exibem a imagem de uma linha desenhada na parede do mesmo espaço e captada por câmera. A transformação provocada pelo processo é percebida pelo espectador, ao notar a intermediação do meio eletrônico na captação e exibição em tempo real da imagem do desenho da linha.

A utilização da imagem videográfica em suas formas expandidas de exibição tornou-se mais evidente a partir da década de 1980 e se configurou numa prática entre os artistas do vídeo. Foi nessa época que emergiu uma geração de *videomakers*, propondo a utilização do meio como instrumento de invenção, transformando o aparato e o suporte televisivo em elemento de expressão. Muitas dessas obras em forma de instalações passam a utilizar em sua composição cenográfica o aparelho de TV (monitores tradicionais de tubo de raios catódicos), os equipamentos de captação e reprodução da imagem (câmeras de vídeo e players VHS, U-Matic e posteriormente Betacam) e os projetores de vídeo (o modelo mais utilizado era o de três tubos da Sony CRT VPH 1000). A maior parte desses trabalhos ainda apresentava a imagem confinada às telas dos monitores de TV. A caixa preta, em seu formato retangular ou quadrado, era colocada no espaço de exposição das galerias e dos festivais como um objeto, que poderia estar combinado com

13 MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 21.

14 BRAGA, Paula. *Museu é o mundo* (catálogo da exposição). São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 101.

15 COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Alameda, 2005, p. 149.

16 Rafael França apud COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem Rafael França*. São Paulo: Paço das Artes, 1997.

outros elementos cenográficos ou simplesmente disposto como o meio de exibição dos trabalhos de vídeo. Sua utilização nessas circunstâncias era muito mais frequente do que a dos projetores de vídeo. A tecnologia ainda não favorecia o uso desses equipamentos. Seu custo era elevado e a qualidade da imagem, muito inferior em relação à exibida nos aparelhos de TV.

A principal janela de exibição desses trabalhos foi o Videobrasil – Festival de Arte Eletrônica, na época denominado Festival Fotóptica, que desde suas primeiras edições, ainda na década de 1980, abriu espaço para os realizadores interessados na experimentação do vídeo em intersecção com projetos de instalações e performances. A frequência anual do festival, até a sua 8ª edição, em 1990, colaborou para consolidar o trabalho de alguns artistas do audiovisual brasileiro, servindo de amostragem para as principais tendências da produção naquele período.

Da primeira edição, em 1983, vale sublinhar as videoinstalações produzidas pelo grupo Videoverso, formado por Ney Marcondes, Paulo Priolli, Tadeu Jungle e Walter Silveira. Eram objetos que utilizavam a exibição do vídeo em circunstâncias prosaicas e carregadas de ironia, apropriando-se do aparelho de TV e o colocando em situações inusitadas. Em *Video-chicken* (1983), por exemplo, o aparelho está colocado sobre gaiolas com galinhas vivas e conectado a um videocassete VHS. A mesma ideia se repete em *Vídeo-lareira* (1983), com a TV colocada sobre toras de madeira.

Na edição seguinte, Tadeu Jungle e Walter Silveira realizam mais uma obra com as mesmas características, mas agora utilizando vários monitores na mesma instalação. A videoinstalação *Nossa senhora!* (1984) era composta por oito aparelhos de TV e três vídeos VHS, dispostos de forma aleatória em pedestais de madeira, como uma espécie de oratório eletrônico. A imagem de Nossa Senhora Aparecida estava representada em dois desses monitores, cada um deles exibindo uma parte do corpo da santa. Os outros seis monitores exibiam a imagem de velas acesas, que também ornavam o próprio cenário da instalação, sendo inclusive possível ao público colocar sobre os pedestais as próprias velas como forma de oferenda. Defronte aos televisores dois bancos semelhantes aos de igreja, para que o visitante pudesse ajoelhar diante da instalação, simulando uma situação de penitência religiosa.

Tadeu Jungle prossegue realizando outras videoinstalações, mas talvez seu projeto mais destacável desse período seja *Os vídeo*, exposição realizada na Galeria São Paulo em 1990, em comemoração ao centenário de nascimento de Oswald de Andrade, resultado de um *workshop* realizado com um grupo de artistas. Foram apresentados cinco trabalhos que utilizavam aparelhos de TV na composição cenográfica e arquitetônica dos objetos. Em *spSPsp* (1990), uma coluna de cinco metros de altura é formada por dez aparelhos de TV, empilhados na vertical e exibindo imagens aceleradas da cidade de São Paulo.

É importante destacar o projeto desenvolvido por Otavio Donasci, ao utilizar o vídeo e a imagem projetada em alguns trabalhos de performance na década de 1980. O artista se notabilizou com as videocriaturas, atores que em seu figurino incorporavam um aparelho de TV sobre o corpo, simulando uma espécie de cabeça eletrônica. O equipamento conectado ao vídeo exibia imagens gravadas de um rosto em *close-up*, proferindo discursos, cantando ou se dirigindo ao espectador com falas e provocações.



**NOSSA SENHORA!** (1984), DE [BY] TADEU JUNGLE

As videocriaturas atuavam e se deslocavam por entre o público, ampliando ainda mais o seu efeito de participação e interação com o ambiente. Personificando identidades múltiplas, essas criaturas poderiam ter dimensões e características variadas, como era o caso do *Videotauro* (1984), em que o equipamento estava instalado sobre um cavalo, conduzido por outra videocriatura sentada no banco de uma carroça. A performance foi realizada pelas ruas de São Paulo durante a 3ª edição do Videobrasil, em 1985.

Interessado na concepção cenográfica de seus projetos, as videocriaturas de Donasci passam a ser concebidas com cabeças de grandes proporções, produzidas e modeladas em material plástico inflável. O artista começa a utilizar projetores, exibindo as imagens dos rostos dos personagens nessas superfícies, que lhe serviam como telas tridimensionais instaladas em prédios, praças, etc.

A projeção da imagem em uma escala redimensionada e ampliada em relação à caixa quadrada e estandardizada do aparelho de TV, o suporte mais tradicional de exibição dos vídeos naquela época, ampliou as possibilidades de utilização dos ambientes das instalações. *Oremos* (1989), de Eder Santos, pode ser considerada a primeira videoinstalação no Brasil a utilizar projetores de vídeo em sua montagem. Nela, três projetores modelo Sony CRT VPH 1000 permitiam exibir imagens no teto e na parede frontal do espaço cenográfico, que recriava simbolicamente o ambiente de uma capela.

As imagens projetadas nessa instalação eram do vídeo *Rito e expressão* (1989), uma interpretação poética e experimental da arquitetura barroca da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Ouro Preto. O espectador assistia às projeções sentado em bancos, dos quais poderia visualizar, olhando para o teto e para as

16 Rafael França apud COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem* Rafael França. São Paulo: Paço das Artes, 1997.

paredes laterais, as imagens exibidas simultaneamente em grandes telas e em oito aparelhos de TV instalados no ambiente. A narrativa da obra não foi alterada, pois nesse caso interessava ao artista muito mais a visibilidade integral das imagens do que explorar a possibilidade de criar sequências complementares entre ela.

Alguns anos depois, em *O deserto em minha mente* (1995), Eder Santos explorou uma maior participação do espectador, utilizando o recurso de multiprojeção e da composição cenográfica do ambiente. Nessa videoinstalação, areias, pedras e dunas reconstituíam artificialmente o hábitat de um deserto. Sobre esse cenário eram exibidas, utilizando cinco projetores e oito canais de vídeo, registradas em *laserdisc*,<sup>17</sup> imagens do deserto Death Valley, da cidade de Ouro Preto, e de outras paisagens abstratas, editadas e articuladas de forma vertiginosa.

Dentro do ambiente, caminhando sobre a areia, o espectador experimentava sensações variadas por estar submetido ao condicionamento topográfico da instalação. Dele era solicitada uma percepção participativa de corpo inteiro. Além do estímulo das imagens, dos sons e do tato, a climatização do ambiente fazia com que sensações de frio e calor fossem experimentadas de acordo com a hora do dia em que o espectador visitava a instalação. Para cada um desses instantes distintos a projeção também exibía uma sequência de imagens diferentes. Como mosaicos eletrônicos, as imagens eram impuras, distorcidas e impregnadas de maneirismos tecnológicos, ressaltando as falhas, os ruídos e a instabilidade do sinal eletrônico.

Sobre as possibilidades de se trabalhar os aspectos cenográficos e audiovisuais nas instalações, Anne-Marie Duguet<sup>18</sup> observa que essa forma de expressão é um meio privilegiado de encenar a representação, pois expõe o próprio processo de produção da imagem, trabalhando a sua ficção num espaço real. Com isso agrega ao espaço-tempo da exposição da obra o próprio corpo do visitante, fazendo-o experimentar modalidades diversas de ver e perceber a representação. Nesse sentido, uma videoinstalação faz com que o espectador esteja incorporado ao espaço cenográfico da instalação, estimulando uma percepção multissensorial das imagens e dos sons.

Foi no decorrer da segunda metade da década de 1990 que as relações entre vídeo, cinema e artes visuais se evidenciaram no Brasil. As exposições de arte, mostras e festivais passaram a apresentar com mais frequência trabalhos que conjugavam essas variadas formas de exibição de obras audiovisuais. Essa convergência, tardiamente percebida no país em relação ao contexto internacional, se deveu essencialmente a uma miscigenação das práticas criativas, que permite aos artistas passar a transitar por meios e suportes menos ortodoxos, como a fotografia digital, as instalações e o próprio vídeo, que se transformou numa ferramenta cada vez mais acessível em função de seu desenvolvimento tecnológico acelerado. Como observa Aracy Amaral,<sup>19</sup> “inteligência e manuseio familiar da tecnologia de última geração surge hoje como um atributo inalienável do artista jovem. [...] As ferramentas e mesmo a imagética dos meios eletrônicos passam a ser o modelo, e a videoimagem passa a ser trabalhada, incorporada, poetizada”. As propostas passam a ser as mais diversas possíveis e a consequência disso é que o elenco de projetos e obras apresentados no contexto mais recente da arte brasileira torna-se plural e multifacetado, evidenciando o hibridismo dos formatos e estilos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73* (catálogo da exposição). São Paulo, 1973.

AMARAL, Aracy. Introdução. In: *Catálogo de Rumos Artes Visuais 2005-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. *Expoprojeção 1973-2013* (catálogo da exposição). São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013.

BRAGA, Paula. *Museu é o mundo* (catálogo da exposição). São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 101.

CANONGIA, Ligia. Arte contemporânea: o mundo como multiplicidade e entrelaçamento. In: *Radar Contemporâneo*, número zero. Rio de Janeiro: Funarte / Ministério da Cultura, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Alameda, 2005.

COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem Rafael França*. São Paulo: Paço das Artes, 1997.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PECCININI, Daisy (org.). *Arte, novos meios / multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

17 Videodisco ou *laserdisc* foi o primeiro disco óptico de armazenamento de áudio e vídeo e disponível ao público. Gravava imagens com resolução de 420 x 240 linhas. Sua tecnologia permitia programar a ordem de exibição da faixa de vídeo.

18 DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 56.

19 AMARAL, Aracy. Introdução. In: *Catálogo de Rumos Artes Visuais 2005-2006*. Op. cit., p. 20.

## ANNA BELLA GEIGER

RIO DE JANEIRO, 1933

Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Escultora, pintora, gravadora, desenhista, artista intermídia e professora, iniciou na década de 1950 sua formação como artista no ateliê de Fayga Ostrower. No momento em que começa a estudar artes, Geiger já tinha formação em língua e literatura anglo-germânicas. No ano de 1954, viveu em Nova York, onde pôde frequentar aulas de história da arte com Hannah Levy no Metropolitan Museum of Art e, como aluna ouvinte, cursos na New York University. Entre 1960 e 1965, foi integrante do ateliê de gravura em metal do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde passaria a lecionar três anos mais tarde. Em 1969, novamente passou o ano em Nova York, desta vez ministrando aulas na Columbia University. Em 1982, recebeu uma bolsa da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, em Nova York. Publicou, com Fernando Cocchiarale, o livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, em 1987. Sua obra é marcada pelo uso de diversas linguagens e a exploração de novos materiais e suportes. Na década de 1970, sua produção adquire caráter experimental, com trabalhos de fotomontagem, fotogravura, xerox, vídeo e super-8. A artista se dedica também à pintura desde a década de 1980. Já a partir da década de 1990, passa a empregar novos materiais e a produzir formas cartográficas vazadas em metal, dentro de caixas de ferro ou gavetas, preenchidas com encáustica.

Desde os anos 1950 a artista mostra seu trabalho em exposições individuais e coletivas em instituições de prestígio tanto nacionalmente quanto internacionalmente.

## BRÍGIDA BALTAR

RIO DE JANEIRO, 1959

Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Artista multimídia, frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no fim da década de 1980. Nessa época, também foi integrante do Grupo Visorama. A artista frequentemente registra seus trabalhos em fotografia e filmes curtos, a exemplo do projeto *Umidades*, realizado entre 1994 e 2001, ou com base na coleta de elementos naturais e transitórios, como neblina ou orvalho, em excursões que faz à serra das Araras ou à serra dos Órgãos, no Rio de Janeiro. Entre seus trabalhos de maior destaque estão *Abrigo*, no qual projeta a forma do seu corpo e a escava na parede de sua casa-ateliê. Com o pó de tijolo da casa, realiza uma série de desenhos, esculturas e instalações.

Dentre suas exposições de destaque estão a 25ª Bienal de São Paulo (2002); 17ª Bienal de Cerveira, Portugal (2013); The Nature of Things – Biennial of the Americas, em Denver, EUA (2010); Panorama da Arte Brasileira (2007) e a 5ª Bienal de Havana, Cuba (1994). Participou das exposições internacionais “Cruzamentos: contemporary art in Brazil”, Wexner Center for the Arts, EUA (2014); SAM Art Project, França (2012); “The peripatetic school: itinerant drawing from Latin America”, Middlesbrough Institute of Modern Art, Inglaterra (2011); Museo de Arte del Banco de la República, Colômbia (2012) e “Constructing views: experimental film and video from Brazil”, New Museum, EUA (2010). A artista também tem trabalhos nas coleções: Colección Isabel y Agustín Coppel, México; Museum of Contemporary Art, Cleveland, EUA; Fundação Joaquim Nabuco, Recife; Middlesbrough Institute of Modern Art, Middlesbrough, Inglaterra; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, dentre outras.

## CAO GUIMARÃES

BELO HORIZONTE, 1965

Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Com formação em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-MG) e mestrado em estudos fotográficos pela Westminster University de Londres, o trabalho do artista se desenvolve a partir do cruzamento entre os campos do cinema e das artes plásticas. Fotógrafo e *videomaker*, tem intensa produção desde os anos de 1980. Primeiramente, trabalha com fotografia, passando a partir dos anos de 1990 a se dedicar à realização de vídeos, videoinstalações e filmes. Já no final dessa década, passa a trabalhar principalmente com documentários experimentais, tendo realizado nove longas-metragens: *O homem das multidões* (2013); *Otto* (2012); *Ex isto* (2010), *Andarilho* (2007); *Acidente* (2006); *Alma do osso* (2004); *Rua de mão dupla* (2002); *O fim do fim* (2001), que participaram de renomados festivais internacionais como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Roterdão.

O artista tem suas obras em acervos mundialmente prestigiados como a Tate Modern, Londres; MoMA e Guggenheim Museum, Nova York; Fondation Cartier, Paris; Colección Jumex, Cidade do México; Inhotim, Brumadinho (MG); Thyssen-Bornemisza, Madri, dentre outros. Também participou de importantes exposições como a 25ª e 27ª Bienal Internacional de São Paulo; Insite Biennial 2005, México; “Cruzamentos: contemporary art in Brazil”, EUA; “Tropicália: The 60s in Brazil”, Áustria; Sharjah Biennial 11 Film Programme, Emirados Árabes Unidos e “Ver é uma fábula”, retrospectiva que contou com grande parte de suas obras, realizada no Itaú Cultural, em São Paulo. Recentemente teve retrospectivas de seus filmes no MoMA, em 2011, Itaú Cultural, em 2013, no festival Bafici (Buenos Aires) e Cinemateca do México, em 2014.

## EDER SANTOS

BELO HORIZONTE, 1960

Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Autor de uma densa obra em vídeo e instalação, o artista graduado em belas-artes e comunicação visual pela Universidade Federal de Minas Gerais é também criador da produtora Emvídeo. Tendo começado sua trajetória como *videomaker* no ano de 1983, Santos sempre demonstrou interesse em aproveitar as imperfeições e os ruídos resultantes do formato vídeo, valendo-se para tanto de diferentes tecnologias disponíveis, tais como o super-8 e o VHS. No ano de 1995 dirigiu o longa-metragem *Enredando pessoas*, premiado em festivais de cinema internacionais. No ano de 2007 criou sua atual produtora, a Trem Chic, de onde continua sua produção.

Mostrou seu trabalho nas exposições individuais “Suspensão e fluidez”, na Arco de Madri, em 2009; e “Roteiro amarrado”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2010. Também tem obras em acervos de instituições como o MoMA (EUA) e o Centre Georges Pompidou (França).

## EDUARDO MONTELLI

PORTO ALEGRE, 1989

Vive e trabalha em Porto Alegre.

Bacharel em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atual mestrando em poéticas visuais pela mesma instituição, é um artista multimídia interessado pelo inacabamento, pela investigação e por constantes processos de fragmentação. O artista elabora seus trabalhos a partir de lugares em que habita, de experiências cotidianas e também de memórias pessoais. Desde 2007 vem usando o espaço de sua casa, local habitado por sua família há cerca de 40 anos.

Foi premiado no 65º Salão de Abril de 2014. Desde o ano de 2009 vem participando de exposições na cidade de Porto Alegre e em outras capitais nacionais.

## GISELA MOTTA E LEANDRO LIMA

SÃO PAULO, 1976; SÃO PAULO, 1976

Vivem e trabalham em São Paulo.

Ambos são formados em artes visuais pela Fundação Armando Alvares Penteado, obtendo a graduação no ano de 1999. Desde o começo de seus estudos na faculdade, os dois já trabalhavam juntos. Os artistas são precursores no uso de recursos e processos característicos no trabalho com captação e edição de vídeo digital e suas tecnologias. A dupla de artistas entende seus trabalhos em vídeo não apenas como imagem, mas também como objeto e instalação.

Desde o ano de 1998, vêm participando de numerosas exposições nacionais e internacionais. Também são ganhadores de diversos prêmios no Brasil além de um trabalho comissionado para a Cisneros Fontanals Art Foundation – Cifo, Miami, EUA, no ano de 2010. Participaram de três residências artísticas e têm seus trabalhos em acervos de diversas coleções públicas.

## ISABEL RAMIL

RIO DE JANEIRO, 1989

Vive e trabalha em Porto Alegre.

Carioca de nascença, passa sua infância e adolescência na cidade de Pelotas (RS), onde tem seu primeiro contato com a arte, por influência de sua mãe e de seu pai, o músico gaúcho Vitor Ramil. A partir de 2007, instala-se em Porto Alegre e ingressa no curso de artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de onde obteve o título de bacharel no ano de 2011. Recebe orientação artística de Jailton Moreira desde 2008. Participou do Atelier Aberto promovido pelo mesmo professor, em 2010, na Bolívia.

Foi contemplada em 2011 com o Prêmio Artista Destaque da Bolsa Iberê Camargo e também foi selecionada no projeto Rumos Artes Visuais, do Itaú Cultural. No ano de 2012 recebeu indicação ao VI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas na categoria Artista Revelação, Porto Alegre (RS). Sua primeira exposição individual com destaque foi “A dimensão lírica das coisas”, no Santander Cultural da cidade de Porto Alegre, no ano de 2014. A artista também já participou de diversas mostras coletivas no Brasil e no exterior.

## LETÍCIA PARENTE

SALVADOR, 1930-1991

No ano de 1962 tornou-se professora de química na Universidade Federal do Ceará. Foi uma artista pioneira na videoarte brasileira, tendo iniciado seu estudo em artes no NAC (Núcleo de Artes e Criatividade), recém-fundado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, em 1971. Nesse período, assiste a aulas ministradas por Pedro Dominguez e Hilo Krugle, e já no ano seguinte começa a expor sua produção artística. Ainda na década de 1970, estuda e pesquisa com Anna Bella Geiger, o que facilita entrar em contato com artistas como Fernando Cocchiarale e Paulo Herkenhoff.

Entre os anos de 1975 e 1976 integrou o grupo de pioneiros da videoarte brasileira, junto com Sônia Andrade, Ivens Machado, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi. Dentre seus trabalhos de maior destaque estão *Marca registrada* (1975), *Preparação I* (1975), *In* (1975), *Preparação II* (1976), *Especular* (1978) e *De afflictis - ora pro nobis* (1979) e *Tarefa I* (1980). Entre 1970 e 1991, realizou trabalhos em pintura, gravuras, objetos, fotografias, trabalhos audiovisuais, de arte postal e xerox, vídeos e instalações, nos quais predominam a dimensão experimental e conceitual.

A artista morreu no ano de 1991, na cidade do Rio de Janeiro. Com exposições no Brasil e no exterior, teve a sua primeira individual no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza, em 1973. Em 1976, realiza a exposição “Medidas”, na Área Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Também participou da 16ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1981.

## LETÍCIA RAMOS

SANTO ANTÔNIO DA PATRULHA, RS, 1976

Vive e trabalha em São Paulo.

Seu foco de investigação artística é a criação de aparatos fotográficos próprios para a captação e reconstrução do movimento e sua apresentação em vídeo, instalação e fotografia. Tal característica se manifesta em seu especial interesse pela ciência da ficção, como em suas séries *ERBF*, *Bitácora* e *Vostok*, em que desenvolve complexos romances geográficos.

Seus trabalhos já foram expostos em espaços e eventos como Centro de Arte Pivô, São Paulo; Tate Modern, Londres; Itaú Cultural, São Paulo; MAM Salvador; Centro Cultural São Paulo; Parque Lage, Rio de Janeiro; 9ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre; Museu Coleção Berardo, Lisboa; WRO Bienal, Polônia; Instituto Tomie Ohtake, São Paulo e CAPC – Musée d’Art Contemporain de Bordeaux. Foi ganhadora de importantes prêmios, entre os quais: o Prêmio Marc Ferrez de investigação fotográfica, Prêmio Brasil Fotografia – pesquisas contemporâneas, Bolsa de Fotografia do Instituto Moreira Salles, Prêmio Videoarte da Fundação Joaquim Nabuco e também do importante prêmio internacional de fotografia Bes Photo 2014. Indicada como finalista do prêmio Pipa 2015, também recebeu recentemente a Beca de Artes Visuales da Fundación Botín, Espanha. A artista tem exposições futuramente programadas para o MAM Rio de Janeiro, Videobrasil (São Paulo) e Nouveau Musée National de Mônaco.

## LUIZ ROQUE

CACHOEIRA DO SUL, RS, 1979

Vive e trabalha em São Paulo.

Bacharel em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o artista ainda participou de diversas residências nacionais e internacionais em seu processo constante de formação artística.

Nos últimos anos, seu trabalho tem sido mostrado individualmente em lugares como Paço das Artes (São Paulo, 2008), Ateliê Subterrânea (Porto Alegre, 2009) e Phosphorus (São Paulo, 2013), Museu do Trabalho (Porto Alegre, 2014), White Cubicle (Londres, 2015) e em coletivas como “Video links Brazil” (Tate Modern, Londres, 2007) e “Futuro do pretérito” (Mendes Wood DM, São Paulo, 2012). Seu vídeo *Projeto vermelho* foi exibido na 12ª Biennial de L’Image en Mouvement (Suíça, 2007) e foi incluído na seleção “Lúcida”, um panorama sobre a videoarte latino-americana veiculado na televisão argentina canal (à), também durante o ano de 2007. Em 2010 tomou parte de “Constructions views: experimental film & video from Brazil”, no New Museum (EUA). Participou da 17ª e 18ª edições do Videobrasil (São Paulo). Em 2013 fez parte da 9ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre). Exposições coletivas recentes incluem “Amor e ódio a Lygia Clark”, Zacheta National Gallery, Varsóvia, Polônia (2013), “The Brancusi effect”, Kunsthalle, Viena, (2014); “The violet crab”, DRAF, Londres (2015) e “A mão negativa”, EAV Parque Lage, Rio de Janeiro (2015).

## MARINA CAMARGO

MACEIÓ, 1980

Vive e trabalha entre Porto Alegre e Berlim.

Fez sua graduação e seu mestrado em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Durante os anos de 2010-2011, estudou na Akademie der Bildenden Künste com Peter Kogler em Munique (Alemanha) como artista bolsista do DAAD. Estudou também na School of Visual Arts (Nova York) e na Universidad de Barcelona (Espanha). No ano de 2012, recebeu a bolsa da Fundação Iberê Camargo para residência no Gasworks, em Londres. Através de seu trabalho, a artista explora a impossibilidade de representar a completude dos lugares concretos, investigando elementos perdidos ou esquecidos entre realidade e representação.

Em 2014, Marina Camargo recebeu o prêmio Açorianos de Artista do Ano, tendo também recebido diversas bolsas e outros prêmios. Seu trabalho vem sendo mostrado em exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior desde o ano de 2002.

## NELSON LEIRNER

SÃO PAULO, 1932

Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

O artista é filho da escultora Felícia Leirner (1904-1996) e do empresário Isaí Leirner (1903-1962). Seus pais ajudam a fundar o Museu de Arte Moderna de São Paulo e também conviveram com boa parte da vanguarda brasileira. No entanto, essa proximidade proporcionada por sua família não despertou de imediato o seu interesse pela arte. Leirner resolve tornar-se artista apenas na década de 1950, estimulado por trabalhos de Paul Klee (1879-1940). Desde então, o artista vem se mostrando como um nome de grande destaque da arte brasileira. No ano de 1966, fundou com outros cinco artistas – Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende – o Grupo Rex, em que os artistas questionavam com os seus trabalhos o excesso de institucionalização da arte.

Desde o fim da década de 1950, o artista vem participando ativamente do movimento artístico no Brasil, reafirmando continuamente sua posição de destaque. Teve diversas exposições, tanto individuais quanto coletivas com grande expressão nacional e internacional, além de ter recebido importantes premiações. Dentre estas, destacam-se a exposição “Nova objetividade brasileira”, MAM, Rio de Janeiro, no ano de 1967; já em 1994 participou da Bienal Brasil do século XX e fez uma retrospectiva de seu trabalho no Paço das Artes, em São Paulo, onde lançou um livro sobre seu trabalho, revisto por Agnaldo Farias. No ano de 1999, foi o representante brasileiro na 48ª Bienal de Veneza. Recentemente também vem recebendo exposições retrospectivas e premiações como forma de reconhecimento a sua grande contribuição à história da arte brasileira.

## REGINA SILVEIRA

PORTO ALEGRE, 1939

Vive e trabalha em São Paulo.

Artista multimídia, gravadora e professora, iniciou sua formação em artes estudando pintura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No início da década de 1960, foi integrante do Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, onde teve aulas de pintura com o Iberê Camargo. Depois de residir na Espanha, em Porto Rico e nos EUA, a artista se fixou na cidade de São Paulo, onde concluiu seus estudos de mestrado e doutorado pela Universidade de São Paulo. Ao utilizar novas mídias como a heliografia, o microfilme, a xerografia e o vídeo, constrói novas formas de representação, característica que a coloca dentre os artistas de maior expressão no cenário nacional e internacional. Professora da Universidade de São Paulo é responsável também pela formação de outros grandes artistas nacionais como Ana Maria Tavares (1958), Rafael França (1957-1991), Mônica Nador (1955) e Iran do Espírito Santo (1963).

Dentre as muitas exposições coletivas de que participou desde os anos 60, algumas das mais recentes são: “Brazil: body and soul”, no Guggenheim Museum, Nova York (2001), “Anos 70: arte como questão”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2007), “Máquinas de mirar”, no Centro Andaluz de Arte Contemporânea, Sevilha (2009), Philagrafika 2010, em Philadelphia, EUA, “Gravura no campo expandido” e “Aberto/fechado: caixa e livro na arte brasileira”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2012).

Dentre suas exposições individuais mais recentes estão: “Lumen”, no Palácio de Cristal, Museu Reina Sofia, Madri (2005); “Sombra luminosa”, no Museu de Arte Banco de la República, Bogotá (2007); “Ficções”, no Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha – ES (2006); Tropel reversed no Køge Art Museum, Dinamarca (2009); “Linha de sombra”, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2009); “Abyssal”, na Atlas Sztuki, Lodz, Polônia (2010); “Ocupação”, no Instituto Itaú Cultural, São Paulo (2010); “1001 dias e outros enigmas”, na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (2011); “Limits”, no Rubin Center for the Visual Arts, UT El Paso, EUA (2011) e “In absentia (Collection)”, no The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Co., EUA (2012).

## RIVANE NEUENSCHWANDER

BELO HORIZONTE, 1967

Vive e trabalha entre Belo Horizonte e Londres.

Artista visual, começa sua formação estudando desenho na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. No ano de 1992, faz sua primeira exposição individual na Itaú Galeria de Belo Horizonte e de São Paulo. Nesse mesmo ano recebe o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia pelo projeto *Ex-votos, objetos fotográficos*, realizado na Fundação Nacional de Arte (Funarte), Rio de Janeiro. Em 1996, é premiada no projeto Antártica Artes com a Folha em conjunto com os artistas Marepe (1970) e Cabelo (1967). Entre os anos de 1996 e 1998, é artista residente do Royal College of Art, em Londres. Participa da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1998. No mesmo ano, é diretora de arte do curta-metragem *Otto, eu sou um outro*, com direção de Lucas Bambozzi (1965) e Cao Guimarães (1965). Em parceria com o artista Cao Guimarães, a artista dirige os vídeos experimentais *Sopro* (2000) e *Word/World* (2001). No ano de 2009 realiza junto com o irmão Sérgio o trabalho de vídeo *A queda*, em que o lúdico é abordado através do jogo e da brincadeira.

Desde a década de 1990, a artista participa frequentemente de mostras nacionais e internacionais. Em 2001 recebe prêmio da ArtPace Foundation, nos Estados Unidos. Também participa da Bienal de Veneza em 2003 e em 2004, e da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006.

Dentre suas exposições individuais, nos últimos anos, destacam-se “At a Certain Distance”, Malmö Konsthall, Malmö, Suécia; “A Day Like Any Other”, New Museum, Nova York (2010); “Rivane Neuenschwander und Haegue Yang”, Kunstverein Lingen Kunsthalle, Lingen, Alemanha (2011); “Rivane Neuenschwander: fora de alcance”, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo (2012); “POST – Rivane Neuenschwander”, Kunsthall Charlottenborg, Dinamarca (2013); “Mal-entendidos – Rivane Neuenschwander”, Museu de Arte Moderna, São Paulo (2014); “The Fever, the Sewing Box and a Ghost”, Tanya Bonakdar Gallery, Nova York (2015). Também participou das exposições coletivas “Under the Same Sun: Art from Latin America Today”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, EUA; “Ir para volver” – 12th International Cuenca Biennial, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Equador; “Habitar el tempo”, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Cidade do México, México (2014); “Imagine Brazil”, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Noruega; “Qué desear – Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación ‘la Caixa’”, CaixaForum Barcelona, Espanha (2013).

## RUBENS GERCHMAN

RIO DE JANEIRO, 1942-2008

Iniciou seus estudos em artes no ano de 1957, participando do Liceu de Artes e Ofício do Rio de Janeiro, onde estuda desenho. A partir da década de 1960, estuda xilogravura e frequenta a Escola Nacional de Belas-Artes. Já no fim dessa década, muda o foco de sua produção da pintura para a realização de objetos, alinhando seus interesses à discussão da nova objetividade brasileira. O resultado desse trabalho se dá em uma exposição realizada com os artistas Hélio Oiticica e Carlos Vergara. A partir de então, afirma seu nome como um dos expoentes da arte brasileira, tendo também uma passagem de grande importância para sua trajetória nos EUA, onde no ano de 1968 é um dos membros fundadores do Museu Imaginário Latino-Americano de Nova York. Nesse momento também mostra seus primeiros trabalhos conceituais. Nos anos de 1980, já há dez anos de volta ao Brasil, o artista volta a dedicar-se à pintura realista, trazendo como motivo principal questões sociais brasileiras.

O artista participa de várias exposições no Brasil e no exterior, além de receber premiações que reconhecem a importância de sua contribuição à arte brasileira. Dentre os trabalhos, destacam-se a produção da arte da capa do disco *Tropicália ou panis et circensis* e a pintura *Lindoneia* (1966), que também inspirou uma das faixas do disco. O artista também recebe a bolsa Fundação John Simon Guggenheim, EUA, em 1980. No ano de 2010, dois anos depois de sua morte, é fundado o Instituto Rubens Gerchman (IRG), dedicado à preservação e à divulgação da memória e da obra do artista. Nos anos seguintes, continuam sendo feitas mostras retrospectivas de seu trabalho.

## SARA RAMO

MADRI, 1975

Vive e trabalha entre Madri e Belo Horizonte.

Filha de pai espanhol e mãe mineira, a artista sempre transitou entre os dois países, até que em 1996 se estabelece em Belo Horizonte, cidade onde aprimora sua formação em artes. A artista destaca que a cidade foi essencial para o desenvolvimento de sua poética, que pode se manifestar por trabalhos em vídeo, fotografia ou instalações, sendo marcada pelo uso e deslocamento de objetos e cenas banais. Ramo procura investigar o instante em que os objetos param de fazer sentido na vida das pessoas para, então, criar situações em que a calma e a ordem se perdem, e o mundo parece em pane. A artista iniciou sua formação na Universidade Complutense de Madrid, posteriormente se formou em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais.

A artista já recebeu diversas premiações, como a da Fondation D'Enterprise Hermès em 2010 e a da Beca de Artes Plásticas Marcelino Botin em 2014. Também teve seu trabalho em exposições coletivas e individuais de grande valor nacional e internacional. Participou da 6ª e da 9ª Bienal do Mercosul, da 53ª Bienal de Veneza e da 29ª Bienal de São Paulo.

## THIAGO ROCHA PITTA

TIRADENTES, MG, 1980

Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Artista multimídia, desde o começo de sua carreira procura explicitar em seus trabalhos uma relação íntima com a natureza. Começa a estudar artes no ano de 1996, fazendo um curso de pintura na Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, ainda faz na mesma instituição aulas de desenho. Continuando sua formação, ingressa, no ano de 1999, no curso de artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no entanto, mas não o conclui. Além da formação em artes, estuda também filosofia e estética em cursos livres.

Em 2004 foi contemplado com o prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça. O artista também integrou a 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, no ano de 2005. E desde então vem expondo seu trabalho em diversas exposições nacionais e internacionais. No ano de 2012 foi selecionado para a 30ª Bienal de São Paulo. É vencedor dos prêmios Marcantonio Vilaça (Brasil), em 2005; e Open Your Mind Award (Suíça), em 2009. Foi um dos finalistas do prêmio EFG Bank & ArtNexus Acquisition Award Nomination 2011.

## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

The Fundação Iberê Camargo concludes its 2015 exhibition calendar with “Artists’ Film and Video in the Itaú Cultural Collection”, curated by Roberto Moreira S. Cruz, in another partnership with Itaú Cultural. The exhibition brings a group of artworks linked by the common denominator of audio-visual language to Porto Alegre for the first time.

The selection covers a broad spectrum of works, divided into two main approaches: historical, featuring the first experiments by artists like Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Rubens Gerchman and Nelson Leirner, who from the 1970s began making ground-breaking film and video work, which might even be considered marginal in the light of the military dictatorship in Brazil at the time; and a contemporary approach, represented by artists like Thiago Rocha Pitta, Cao Guimarães, Eder Santos and Rivane and Sérgio Neuenschwander, who continue to use this language to seek out new approaches and forms of presentation in the field of art.

In a dialogue with these works, four other contemporary artists from or living in Rio Grande do Sul: Eduardo Montelli, Isabel Ramil, Letícia Ramos and Marina Camargo, whose practice is related to audio-visual production in a broader sense, from its specific techniques and equipment to relationships with the space and time of cinematic narrative, have been chosen especially for exhibition at the Fundação Iberê Camargo.

“Artists’ Film and Video in the Itaú Cultural Collection” offers a unique opportunity to experience Brazilian art production in a format which until the 1970s belonged exclusively to cinema. The exhibition includes the historical discoveries by artists in those early years, restoration of this work in the 1990s and the new boundaries that are increasingly being overcome and tested by contemporary artists involved in audio-visual practice.

The Fundação Iberê Camargo is also guardian of its own important collection of works and documents and congratulates Itaú Cultural for the restoration, preservation and promotion of its collection of Brazilian artists’ film and video, keeping history alive and fostering new production and connections in the field of the visual arts. We are grateful to Itaú Cultural and its team, to the curator Roberto Moreira S. Cruz, and our artists, and to our sponsors, supporters and team for organising this innovative project for the institution.

## ITAÚ CULTURAL

**Between audio-visual work and visual art**

This exhibition **Artists’ Films and Videos from the Itaú Cultural Collection** forms part of the institution’s initiatives for the restoration, preservation and dissemination of Brazilian art production and history. It includes works at the crossover between audio-visual work and visual art and has visited several cities in Brazil.

**Artists’ Films and Videos from the Itaú Cultural Collection** comes to Porto Alegre in a partnership between Itaú Cultural and the Fundação Iberê Camargo. The relationship between the institutions extends back to Itaú bank’s early support for the Foundation, and then later into joint actions between the two institutions.

These include the touring exhibition about the artist Leonilson, “Sob o Peso dos Meus Amores”, in São Paulo in 2011 and Porto Alegre in 2012; and publication of the virtual exhibition “As Bicletas de Iberê” (sites. itaucultural.org.br/bicicletasdeibere), with videos, photographs and writings about the work of Iberê Camargo.

**Artists’ Films and Videos** continues this dialogue with an exhibition of works dating from the 1970s—when audio-visual work first connected with contemporary art—, and also the more recent work of visual artists, moving into the fields of cinema and video.

The curator Roberto Moreira S. Cruz has compiled this overview in two main sections: the historical, which includes highlights from the 1970s with restored and re-mastered works by artists such as Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Letícia Parente and Regina Silveira; and the contemporary, the new generation of artists such as Cao Guimarães, Rivane e Sérgio Neuenschwander, Thiago Rocha Pitta and Eder Santos.

Especially for this stage of the tour, the exhibition includes four guest artists from southern Brazil: Eduardo Montelli, Isabel Ramil, Letícia Ramos and Marina Camargo.

Three of the artists have also been selected for Rumos Itaú Cultural, the institute’s cultural incentive programme: Gisela Motta and Leandro Lima (2013-2014)—showing *Amoahiki*, from 2008; and Luiz Roque (2011-2013)—with *Projeção 0 e 1*, from 2012.

This catalogue provides information about the artists and the works in the exhibition and an overview of the Brazilian production of artists’ film and video. In addition to the curator’s essay, Roberto Cruz is including a chapter from his doctoral thesis, “Projected Images—Audio-visual and Narrative Projections in the Context of Contemporary Art”, submitted in the postgraduate programme in communication and semiotics at Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) in 2010.

The Itaú Cultural Collection contains approximately 3,600 items and is part of the Itaú Unibanco Artworks Collection of around 12,000 paintings, prints, photographs, sculptures, installations and other works collected over about 60 years. Representing the history of Brazilian art, it is the largest art collection of a private company in Latin America.

## ITAÚ CULTURAL COLLECTION OF ARTIST FILM AND VIDEO

ROBERTO MOREIRA S. CRUZ  
[CURATOR]

Artists in Brazil began working with experimental film and video production in the 1970s along similar lines to the international work of the period. The early phase of discovery and attempts at forging creative use of audio-visual practice were made even more complex and marginalised by the lack of a market that could offer the work some visibility, and became hidden by a cultural scene subject to censorship of freedom of expression imposed by the Brazilian military dictatorship. The most original and inventive films and video made in this context remained unknown to the general public for years and lay virtually abandoned in artists' studios.

It is only two decades later, from the mid 1990s, that some of this production can be considered to become partially recognised, with the inclusion of audio-visual work in the context of contemporary art and the notable presence of some artists working with audio-visual practices in galleries and exhibitions on an international scale.

The Itaú Cultural Collection of Film and Video is an unprecedented contribution by a cultural institution, which through acquisition, conservation and restoration has formed a permanent collection of audio-visual works produced in Brazil during the past 50 years.

One of the prime aims behind the formation of this collection is to restore the importance of early work and present its inventive force to the contemporary eye. By re-mastering and restoring films and videos by artists such as Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Letícia Parente, Regina Silveira and others, the collection aims to conserve works that are subject to deterioration due to the obsolescence of the technology itself. The collection can thus be seen as an audio-visual archive concerned with the preservation of cultural assets and forming a priceless historical heritage.

The second aim concerns the collection of work by new generations of visual artists working with audio-visual media, creating their own individual languages through this mechanism of sound and image. Works by artists like Eder Santos, Brigida Baltar, Thiago Rocha Pitta, Cao Guimarães, Luiz Roque, Rivane e Sérgio Neuschwander, Gisela Motta and Leandro Lima display highly original ways of working with the moving image.

Adding to the selection from the collection now showing at the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre, this exhibition also includes a specific selection of artists from Rio Grande do Sul or living in the south who are using audio-visual language in their work. These stimulating works involve the relationship between the presence of the artist and its mediation through the image in the work of Eduardo Montelli, Isabel Ramil and Marina Camargo, while in the work of Letícia Ramos this device becomes a key element in the plastic composition of the image.

### FIRST STEPS

The development of film and video as a form of artistic expression cannot be understood without considering the context of the visual arts in the 1960s and 70s. At a time when some emerging artists were

beginning to migrate into other areas, such as performance and conceptual art, audio-visual practice became a vehicle which would allow creation of a new aesthetic. These works did not appear in isolation, immune to the aesthetic effects of other art forms such as sculpture, music, dance and theatre, but instead naturally intersected and appropriated elements of these languages to transform them into a rich and suggestive iconography of genres and styles.<sup>1</sup>

This pioneering phase in Brazil, from the late 1960s until the return of democracy in the early 1980s, experienced a period of affirmation of contemporary national culture and the need for identification with currents of international art. Victimised by a political doctrine of restricted freedom of expression, the artist vacillated between the legacy of neo-concretism, Brazilian new objectivity and interest in new media. As Daisy Peccinini points out, “a new sensibility would be defined marked by these facts [...], in line with the opposition and marginalisation adopted by several artists”.<sup>2</sup>

In 1965, *Sony* launched the Portapak (Electronic Video Tape Recorder) on the American market, which was the first portable video machine for recording and playback of electronic images and provided early evidence of a relationship between technology and experimentation in the development of the moving image. Artists interested in the possibilities of this new medium—such as quick and easy operation of the equipment and the immediacy of the process of synthesising the image—began to use video as a tool that incorporated multimedia elements such as the space in which the intervention took place, its duration and the body itself, which would also become an agent of the process of creation and reflection. The Portapak arrived in Brazil in the early 1970s and soon began to interest artists such as Letícia Parente, Regina Silveira and Anna Bella Geiger. Works by these artists are included in the collection as part of this context and display individual and characteristic aspects of the production from this period.

Letícia Parente's *Marca registrada* [Registered Trademark] (1975) stands as a landmark of Brazilian video work. Its impact lies not just in the powerful nature of the artist's gesture of stitching the phrase *Made in Brasil* onto the sole of her own foot. What initially seems to be an act of self-harm is essentially a political action, using the body as a final instrument of demonstration, of cultural affirmation and identification of citizenship. The uniqueness of this work evokes the transformative power of art at a time in which freedom of expression was restrained by censorship and suppressed by the military dictatorship in Brazil.

Regina Silveira's *A arte de desenhar* [The Art of Drawing] (1980) can also in some way be said to investigate the possibility of transforming the body into a tool of language. In this case the artist's hands perform programmed gestures in an attempt to reproduce the position and shape drawn by the silhouette of another hand, in a kind of pedagogy of form and concept as a play of trial error in pursuit of perfect imitation. In the video the best attempt is recognised by a round of applause, reinforcing the ideal choice of what is wished to be represented.

Both these works characterise an aspect that is very present in the work of this period. The basic device of these early works consists

almost exclusively of confrontation between camera and artist. They are not works that really explore a more defined narrative, supported by the resources of editing and the passage of time – since these technical resources were practically unfeasible on the *Portapak*, as it was impossible to edit the images. Nonetheless, there is a clear intertextuality between the artists' deliberate gesture and the device of camera and TV monitor, which served as a special reference in systematising the framing of the performance.

This can also be seen in Anna Bella Geiger's *Passagens #1* [Passages #1] (1974), in which the artist visits several different places and repeats the action of ascending steps. Interestingly, she is always recorded from behind, so her identity is never revealed. The artist suggests passages of time, changes of setting – different steps are shown – but continuity is created by always showing the same movement of ascending the steps, negating action and a narrative timeline unfolding through beginning, middle and end.

The anthology includes two films from the collection made in Brazil in the 1970s. Rubens Gerchman's *Triunfo hermético* [Hermetic Triumph] (1972) is the artist's best film experiment, transposing his three-dimensional poems into the language of film. The film depicts large-scale cutout words made from different media in the open air, creating overlapping meanings between the sign and the natural elements of earth, air, fire and water. Returning to Brazil after living in New York for six years, the artist was one of the most important figures in pop art and conceptual art in Brazil and also made two other films in super-8.

Other film from the collection is Nelson Leirner's *Homenagem a Steinberg - variações sobre um tema de Steinberg: as máscaras nº 1* [Homage to Steinberg – Variations on a Theme of Steinberg: Masks Nº 1] (1975). Filmed and edited in super-8, a format commonly used by artists interested in experimenting with audio-visual media<sup>3</sup> at the time, the artist used the same ironic and nonsensical approach often adopted in his objects and installation work. All the characters in the film wear paper bags on their heads and perform actions caricaturing in their daily routine. Acquired for the collection in 2013, the film had been well conserved through storage in the refrigerator in the artist's studio, since it was rarely shown in public and had never been acquired by a private or public collection. Inclusion of this work in the collection has allowed it to be cleaned and re-mastered into digital format and thus helped with its conservation.

### EXHIBITION CINEMA

Film and the cinema experience have become increasingly present at major international art exhibitions over the past two decades. The 1999 and 2001 Venice Biennales and the 2002 Kassel Documenta XI, for example, showed a large number of artists working with audio-visual language. Since then, museums and cultural centres like Tate Modern, the Smithsonian, Pompidou Centre, Hamburger Bahnhof and the Whitney Museum, to mention some of the most prominent, have organised important group exhibitions centred on film and its

intrinsic relationships with contemporary art production. Many of these works make explicit reference to cinema, through re-reading or the use of film extracts by other filmmakers. Others develop audio-visual narratives based on the language codes of cinema and present these sounds and images in specific projection spaces with one or more screens. Some of them emphasise the technical media for showing the images (projectors, computers etc.) while others require the contemplation and engagement of a viewer who no longer sits motionless in a cinema seat.

In recognition of this trend, the selection of works included in the Itaú Cultural collection presents an important anthology of contemporary works which fit into that context of artists' films and videos.

Eder Santos's early career in the 1980s was already exploring the imperfections and interference of video, creating layers and superimpositions and working with the unstable pictorial aspects of the electronic image. The Itaú Cultural collection includes a video-sculpture based on the projection of images into an antique glass display case. In *Memoria (Cristaleira)* [Memory (Crystal display case)] (2000), the viewer observes a poetic, dreamlike effect created by superimposing images of glass and porcelain objects onto the surfaces of the actual objects themselves. The sensation of dematerialisation and instability caused by these projections evokes the subjectivity of memory and recollection in our own individual life stories.

This intangible aspect of memory also appears in one of the artist's more recent works, *Cinema* (2009), in which Eder Santos uses André Hallack's images of a country town in Minas Gerais for visual experimentation. The documentary aspects of these images of everyday situations in a provincial setting are subverted by editing, the intervention of superimpositions and changes in the time and duration of the image. This rearrangement of the camera view through digital manipulation at postproduction stage brings out the poetic force of the narrative, transcending naturalism and highlighting the impressionism and subjectivity of working with the moving image in the medium of film.

It is inevitable that a conceptual relationship will be established between the many forms of experimentation explored in contemporary video-performance and the pioneering work of discovering the language in the 1960s and 1970s. Brigida Baltar and Sara Ramo are two of the artists from the collection who have updated the many possibilities of using video as a creative tool in their performances.

The *Coletas* [Collections] series (1994-2001) consists of 8 short films based on a fictional situation created by the artist, in which the characters are seen collecting fog, dew and sea mist. This trivial gesture becomes a surreal action because it is in principle a paradox. Is it possible to collect something immaterial in a flask? It is not hard to find relationships with Duchamp's iconoclastic work *50 cc of Paris Air* (1919), in which the artist stored air from Paris in a glass container. In Brigida Baltar's case, the relationship of body and nature suggests a less idealistic and more holistic field of metaphor. But there can be no doubt that the conceptual and purposeful nature of Duchamp also underlies this work.

Humour and nonsense are clearly part of the repertoire of Sara Ramo. Acting as herself in performances, the artist creates unusual situations – such as dancing with a cardboard figure, bathing with dozens of bowls, or making a mess in the kitchen – in narratives of short stories with surprising endings. In *Translado* [On the Move] (2008), the artist removes countless objects from a suitcase until the whole room is filled. In the end, the artist disappears, entering into the magical object herself, in poetic similarity with the rabbit hole in *Alice in Wonderland*.

During the installation of one of his exhibitions, Cao Guimarães continued filming while a painter was giving the finishing touches to the exhibition space. The artist had certainly seen the same scene of the wall being painted white to become the projection screen on many other occasions while installing his work. This exercise of observation, which is always part of the artistic and narrative element of his works, becomes the metalinguistic key in this film *El pintor tira el cine a la basura* [The painter Throws the Film in the Garbage] (2008), by reflecting on his own work and somehow creating a melancholic and reflexive view about film and the image as merchandise.

At a particular moment while the installation is being set up, we see the painter removing the fabric wall covering used to mark out the area to be painted. Surprisingly, this gesture takes with it the image of another of Cao Guimarães's most recognised works that was being projected in the space, *Da janela do meu quarto* (2004) [From my Bedroom Window]. Cao Guimarães turns the image into a manipulable, organic film, which is removed by the painter, crumpled up and thrown into the rubbish. In a careful and imperceptible trick of editing that allows the image of the video to be turned into physical material, the plastic dimension of the image acquires weight; reality is transformed by its aesthetic potential.

A parrot feeds on seeds printed with punctuation marks from the Portuguese language: commas, semi-colons, ellipsis etc. The audio track plays commentary of a Brazil football match. The feeding parrot seems to change the rhythm of the commentator's speech, causing him to stutter and stammer. These symbolic elements typical of Brazil – the sound of a Sunday afternoon football match on a transistor radio; the figure of the parrot, perhaps the pet bird most identified with Brazil – establish interesting relationships. The national imagery in Rivane and Sérgio Neuenschwander's *Domingo* [Sunday] (2010), represented through the direct reference to the parrot and to football, is subverted by an incoherent narrative that does not correspond to a cause-and-effect relationship expected from representation of reality. The playful act of discovering this trick expands the naturalism of the imagery and shifts it to the ambiguous and self-reflexive dimension intended by the artist. On recognising the trick, the viewer is captivated by this amazing and disorienting realism.

The same kind of extension and distension of meanings also occurs in Thiago Rocha Pitta's *Planeta fóssil* [Fossil Planet]. The descriptive aspects of natural phenomena of earth, fire and water are displayed in detail in images that require the viewer to accept a longer experience of looking and become part of the time of the narrative. This distension removes any sense of spectacle and suggests direct

representation of a moment of reality, apparently simplifying the dramatic meaning, or seeking to reinterpret it through its poetic essence. These images require an attentive eye that can respond to the density of the meaning of the film, bringing the viewer closer to the artist's idea and sharing an identification with the image's documentary sensibility or aesthetic refinement.

Gisela Motta and Leandro Lima's *Amoahiki* (2008) was made following a visit to the Yanomami Watoriki settlement in Roraima and portrays a dreamlike view of the jungle and its inhabitants. The image of the dense green forest is almost imperceptibly superimposed with the shamanic rituals and dances of the forest dwellers. Amoahiki means tree of songs. Projected onto a screen of scraps of white fabric hanging in the space and moving in the gentle breeze from a fan, the rough surface allows the viewer to identify elements representing the forest and its native inhabitants.

This exhibition at the Iberê Camargo Foundation includes four artists from or living in Rio Grande do Sul, creating an interesting dialogue between the works in the collection and this contemporary production. These works were selected according to similar criteria as that underlying the exhibition as a whole: the idea of the sensory and poetic nature of the images, emphasising aspects of visuality and communicability with the spectator. This does not mean that more political or sociological issues are absent from these works, but what lies at the forefront of production of meaning is the construction of an aesthetic significance.<sup>4</sup>

A message with aesthetic content therefore only uses the signal elements that form it, that is to say, language itself. By emphasising itself it is naturally ambiguous, since it breaks with the normative assumptions of the code that precedes it. The message is presented full of meanings, calling the viewer's attention to its originality and diversity. This viewer is expected to enter into a collaborative response, using hypothetical codes and untangling their knots of meaning, investigating, decoding and understanding the compositional structure of the elements of the message. The aesthetic message becomes the source of an unpredictable communicative act, whose author remains unclear, sometimes the artist and sometimes the viewer collaborating in its expansion of meanings.<sup>5</sup>

An aesthetic message is as a rule synonymous with the work of art. And here the interest lies in understanding how that operation of language occurs in the works by these artists from the south. A common element in the construction of meaning can immediately be identified in the work of Eduardo Montelli, Marina Camargo and Isabel Ramil, where the artist's presence in the scene is a form of self-representation in which the body becomes one of the motive signs of the narrative and the creative act of the performance.

For Eduardo Montelli and Marina Camargo this action is based on a proposal, on a set of actions that develop in a setting. The semantic device of Eduardo Montelli's *Fundos* [Depths] (2013) involves the repeated act entering a shed to remove a variety of objects, placing them arbitrarily in the yard and naming them. This operation is used as a dialect, gradually perceived as the viewer begins to decode the

elements of meaning in the artist's action itself, which in its own way starts to form a kind of discourse of objects, transforming them into visual language through repetition and accumulation.

The paradigm of the proposal for Marina Camargo's *Alpenprojekt II* (2013) is clearer. Her action is transformed into an explicitly semiotic act at the interstices between image and nature, sign and referent. The interface of this relationship is her own body and its action of cutting the outline of the observed mountains with scissors and paper *in loco*. These paper objects, which contain part of the observed subject matter in their own form, scaled through the mediation of sight, are a metaphor of the construction of the image; *between* the seen and the imagined, as a poetic composition of meanings.

The viewer's immediate sensation is one of strangeness when looking at *Tempo* (2010), the video by Isabel Ramil, who is included in the exhibition and also works with video-performance. Portrayed in a single take, the artist is covered in a cloth cape blowing vigorously in the wind. A plait of hair descends from her mouth. The connection between body and nature creates an enigma, like some phantasmagorical apparition in front of the viewer.

Luiz Roque's video-installation *Projeção 0 e 1* [Projection 0 and 1] (2012), which is part of the Itaú Cultural collection, creates a projection space between two facing screens, constructing a circulation area which the viewer has to pass through to experience the play of illusion suggested by the image. A sunset landscape is suddenly changed by a ball thrown against the translucent surface, which shatters. This metaphysical phenomenon alters the naturalistic status of the landscape and transforms it into a simulacrum, represented in the projected video image and on the fragmented glass surface. It is impossible not to see an analogy with René Magritte's painting of a landscape, window and the painting of the same scene. The representation is no less real, but it is essentially different from the thing represented.

Cinema developed out of the practice of 19th-century pioneers looking for ways of producing or representing the impression of movement. Zoetrope, praxinoscope, kinoscope and cinematograph are just some of the many devices invented for this purpose. More than a century later, this same curiosity is the stimulus for the creation of kinetic objects and devices that seem almost to parody those primitive mechanisms from the pre-cinema era.

Such comparisons are unavoidable when looking at the work of Letícia Ramos and her craft of inventing audio-visual equipment, in a creative process involving the technical-scientific development of image production and projection equipment that expands and recreates the experience of seeing these images. This exhibition includes her video-sculpture *Leme de Vento* (2012), consisting of a wooden box, acrylic, projector and back-projection screen.

But why is Letícia Ramos so interested in reinventing cinematic experiments in an age marked by the dizzying development of information and digital-image technology? Perhaps the most likely answer lies in a need to move away from that hegemonic paradigm of technology, from the apparent simplification of means of suggesting

movement, which is now somehow trivialised through the great variety of ways of producing it. Letícia Ramos's work is a kind of poetic metaphor of the importance given to cinema in our culture. Her videos, sculptures and recording and filming devices provide concrete evidence that the sublime still exists in the experience of producing and seeing a moving image.

This group of works reveals the relevance of contemporary Brazilian artists' film and video production. The works are not particularly cinematographic and many of them might seem unusual to the eyes of a less engaged viewer. Their projection time might be indeterminate, the film may have no beginning, middle or end, but what indelibly prevails in them all is cinema, in its broadest meanings.

- 1 See HANHARDT, John. Expanded forms, notes towards a history. In *World Wide Video, Arts and Design Magazine*, n. 31, London, 1993, p.20.
- 2 PECCININI, Daisy (org.) *Arte, novos meios / multimeios – Brasil 70/80*. Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 1985.
- 3 See my essay, “Projeções e imagens – pioneiros do audiovisual experimental no contexto da arte brasileira,” also published in this catalogue, about experimental artists' film and video production in Brazil
- 4 The term here follows the semiological premise of Roland Barthes, who sees signification as an act that binds the signifier and the signified, whose product is the sign. In the aesthetic message this signification is the driver of connotations and meanings in a progress arising out of the semiotic chain constructed by the signifier and its contextual relations. See BARTHES, Roland. *Elements of Sociology*. New York: Hill and Wang, 1983, p. 48.
- 5 See ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 233.

## PROJECTED IMAGES PIONEERS OF EXPERIMENTAL AUDIO-VISUAL WORK IN BRAZILIAN ART

ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

Brazilian artists began to explore audio-visual work in the 1960s and 1970s using the new media of slides, super-8 and portable video, motivated by the potential offered by these technologies as forms of expression. The work developed inconspicuously among a few groups and rarely found support from art institutions. Shown at alternative exhibitions or festivals, or in one or two major exhibitions, this work was practically ignored by art criticism and to some extent still lacks deeper research.

One of the first image-projection techniques to be used involved slides, which offered a new feature of working with projected photographs and combinations of sequential images using resources such as dissolve control. This equipment allowed synchronisation of one or more projectors with a soundtrack recorded on cassette tape, using a carousel-type projector connected to the tape recorder which allowed automatic changing of slides and synchronisation of image and sound. Dissolve control involved recording the soundtrack on side A of the tape and the signal (beep) for changing slides on the B side, allowing programming of the duration of the slide projection and the way in which images from two different machines would be combined, producing projection effects of merging, transition and superimposition.

This combination of projected slides, overlapping images, sound and movement was at the core of the narrative and poetic principles of this art form explored by artists in the 1970s. In Brazil, Frederico Morais was a pioneer in his use of slide projection to produce poetic essays or “audio-visual commentaries”, as he called them,<sup>1</sup> in his activity as critic and curator. One of his early works connected slide projection of works by the artists José Resende, Luís Baravelli and Carlos Fajardo with images of building sites in Rio de Janeiro and the typical noises from the environment of a city under construction. Frederico Morais achieved a semiotic transposition of the work of the art critic to the medium of audio-visual presentation. The awards won by three of his audio-visual works at the 2nd Contemporary Art Salon at the Museu de Arte da Pampulha in Belo Horizonte in 1970 set him alongside photographers such as Maurício Andrés Ribeiro, Beatriz Dantas, Paulo Emílio S. Lemos and George Helt, who were also developing a series of works using this technology. The Brazilian Communication and Audio-Visual Salon of 1972, also in Belo Horizonte, included around 20 audio-visual artworks and organised an audio-visual montage competition with a theme of The Sound and Image of Minas Gerais, encouraging artists to explore the relationship between sound and image through the use of dissolve technology.<sup>2</sup>

The 1973 Expoprojeção 73<sup>3</sup> exhibition, curated by Aracy Amaral and organised by Grife (The Group of Independent Experimental Film Makers), featured audio-visual art being produced by Brazilian artists. This event is historically important not just because it brought together major works in audio, super-8, 16mm and audio-visual presentation and recognised the importance of this work in that context, but also because it took place during a political period marked by restrictions of freedom of expression. By calling the event a *demonstration*, Aracy Amaral stated in the exhibition catalogue:

It is a demonstration because it is the public presentation of new forms of artistic expression, collectively. In this permanent block on information, other forms of expression are taking place at the same time, all of them valid and active, but I think it is important to be continually looking at the most recent ones and recording them. Not for the purpose of labelling them—which is irrelevant—but rather to demonstrate that, despite any form of pressure, creativity is sensitive to activation caused by the surrounding reality. And trying to read the creative gesture always involves the possibility of diagnosing the state of health of that same reality.<sup>4</sup>

Seventeen of the 71 works in the exhibition used dissolve slide technology. Audio-visual work was shown by artists such as Maurício Andrés Ribeiro, Mário Cravo Neto, Lygia Pape, Luiz Alphonsus, Luiz Alberto Pelegrino, Paulo Fogaça, Gabriel Borba Neto, Hélio Oiticica, Anna Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Artur Barrio, Beatriz Dantas, Paulo Emílio Lemos and Frederico Morais, listed here in the order in which they appeared in the exhibition catalogue.

These works explored the plastic elements of photography and visual and audio metaphor in combinations that created associations between different images through movement and superimposition. Paulo Fogaça’s *Bichomorto*, for example, connected images of dead animals killed on the road with the figures of pedestrians crossing the streets in a town centre. In a combination of the image of a pedestrian countered by an image of a car, both framed and photographed from the same angle, the projection suggested that someone had been run over. The kinetic resource used a technical aspect of image projection as a narrative element to create an effect of continuity and movement through the succession of fixed planes and transitions between each image. Sixty-three slides were projected for about 3 minutes, using just a Kodak Carousel S projector and a Philips N 2209 tape recorder with a synchronisation system allowing control of image sequence and duration according to markings on the soundtrack.

Exploration of the kinetic qualities offered by slide display allowed notions of time and movement to be introduced into photography by using the technical instrument of projection. This system allowed control of duration, merging one or more images together and creating transitions and superimpositions similar to those of cinema, and allowed artists to group images into a sequence connected with a specific soundtrack, creating relationships between the rhythm of the sound and projection of the image.

Expoprojeção 73 also showed Hélio Oiticica’s first experiment with slide projection, *Neyrótika* (1973). In the artist’s text published in the exhibition catalogue, Oiticica stated the importance of working with the projected image, suggesting a non-linear narrative based on the association of images and soundtrack:

Neither narration nor discourse [...]. It is continuity punctuated by improvised accidental interference in the structure recorded from the radio which is connected to the projected slide sequence accidentally rather than underlining it. It is play-invention.<sup>5</sup>

*Neyrótika* (1973) is a sequence of 80 photographic slides made by Oiticica in his New York Studio depicting men in different dramatic poses. The projected images were accompanied by a soundtrack mix of AM radio sounds and the noise of a telephone and city traffic.

In a series titled *Bloco Experiências in Cosmococas – programa in progress*, created in partnership with Neville D’Almeida, Oiticica put into practice his idea for what he defined as *almost-cinema*, projecting a series of photographic slides simultaneously on the walls of the exhibition space, which the viewer could enter to watch in unusual conditions—lying in hammocks or on mattresses on the floor, walking among coloured balls, etc. With the images projected and animated in the space in synchronisation and often accompanied by a soundtrack, this experience both simulated and deconstructed traditional film presentation and the status of the viewer in the cinema. In *Cosmococas – programa in progress* the audience wandered through the projection space and could settle in the space differently from the traditional cinema auditorium.

Oiticica’s writings<sup>6</sup> contain notes about what he meant by this audio-visual experience, in which the viewer’s attention and perception of the slide projection, associated with the rhythm of the soundtrack was different from the normal cinema experience:

These experiment-blocks are a kind of almost-cinema: a structural advance in Neville’s work and an incredible adventure in my desire TO INVENT—being dissatisfied with “cinema-language” and investigating the (mainly visual) spectator-spectacle relationship (maintained by cinema—disintegrated by TV) and the way these discussions are not addressed: a kind of quiescent passivity in the belief (or not even that) in the immutability of that relationship: but the mesmerising submission of the spectator in front of the absolute and super-defined visual screen always seemed to extend too far: it was always the same thing: why?<sup>7</sup>

The *Cosmococas – programa in progress* series consisted of nine installations (five in partnership with Neville D’Almeida, one with Thomas Valentin and three on his own) is effectively the only one of the artist’s projects associated with the almost-cinema idea. An unfinished super-8 film (*Agripina é Roma-Manhattan*, 1972) and *Helena Inventa Ângela Maria* (1975), envisaged a space with multi-projection of slides similar to the *Cosmococas – programa in progress* series. Oiticica’s notebooks contain other ideas for spaces that integrated projection and the spectator, such as *Nitrobenzol e Blacknilolium* (1969), an unrealised project, in which he describes what the film would be like and the conditions in which it should be projected, the setting for the space and some instructions for the spectator, which would be followed during the projection.

*Almost-cinema* therefore refers to an audio-visual work in which projection and the combination of images should break with what Oiticica called a “one-sidedness of the cinema-spectacle”<sup>8</sup> and allow a participative role for the spectator, in which the exhibition space would be a setting where experience integrates with the artwork. This conforms to Oiticica’s proposals and art projects of the 1960s

and 70s, analysed in the first chapter of this essay, which explored the expanded forms of cinema and video. The conceptual similarities between almost-cinema and definitions such as inter-media and *synaesthetic cinema* are pertinent here, since both concern artistic ideas for an audio-visual language that emphasises the relationships established with the viewer and experimentation with the language.

The *Cosmococas – programa in progress* were not initially developed according to the contemporary concept of installation, a form of art in which the work intervenes in a specific setting, incorporating some of its spatial and temporal aspects. Oiticica considered that projections could take place according to the choice of viewers themselves, who would intervene in the order of the slides and the way in which the images were projected. He would refer in his writings to PERFORMANCE-PROJECTION, PERFORMANCE-GAMES, which also envisaged instructions for the spectator to “be open to the game and to the participative experience that is the *raison d’être* of the CC (Cosmoscocas)”<sup>9</sup>.

Institutional adoption of Oiticica’s original project has required adapting some of the conceptual proposals of the *Cosmococas – programa in progress* series to the display methods used in contemporary cultural institutions. Many of the current installations have replaced the original slide projector with projection of a digital file recorded onto DVD or in HD, which is a necessary technological adaptation because of the operating problems of slide projectors, which suffer from wear over long periods of use and require constant maintenance. Another factor is that this equipment is no longer produced by its original manufacturer. Kodak ceased production in 2006, which has made it even more difficult to display these works in their original format and on the original technology.

This technical aspect has a partial effect on the work. Digital projection allows the same cognitive experience on the part of the viewer, who can see the exhibited images on a large scale. On the other hand this technology involves the loss of a specific element of the projection—the typical sound of the rotating carousel changing the slides. Moreover, contemporary presentation of the *Cosmococas – programa in progress* in their installation format tends to restrict the procedure for displaying the images and conditions the spectator’s relationship to the many rules of conduct applied in most contemporary art centres and museums. Audience intervention in the projection, as envisaged by Oiticica’s original project, is impossible.

Audio-visual art production in Brazil is of considerable importance, since it was the first form of artistic manifestation that effectively proposed experimental practice based on the process of image projection. *Cosmococas – programa in progress* were its most complex development, relating image and sound with setting and spectator in the same creative dynamic. But it was the format of super-8 that effectively allowed the production of experimental artists’ films in Brazil, in an interaction between the art practices of the period and the use of cine film as a medium.

Super-8 was chosen simply because it was the most accessible format in economic and operational terms for most users. Camera

portability, a simple development process and the craft aspect of the editing, manually cutting and pasting in the Moviola, favoured use of the format and allowed creative practice individually or in small groups. “Super-8 is really a new language, particularly when it is free from more commercial involvement with the system. It is the sole source of research, the touchstone of invention,” as Lygia Pape declared.<sup>10</sup>

In terms of the communication of the audio-visual culture of the period, Brazil was experiencing the expansion of television as the dominant medium and the consolidation of Embrafilme, which organised film production and distribution in relation to the consumer market. Super-8 therefore became an alternative format, allowing research and enabling the emergence of an artistic stronghold of resistance to an institutionalisation of the language of means of expression. As Rubens Machado notes, “there was an unprecedented proliferation of experimentation, mostly in different local segments, involving micro-spheres of the community, such as occasional festivals, art exhibitions and a myriad of small events”.<sup>11</sup> Expoprojeção 73 was also where the main films of the period could be seen. Organised into display formats, exhibition programmes showed films by the key Brazilian artists interested in the medium of film as a form of creation, including Iole de Freitas, Rubens Gerchman, Mário Cravo Neto, Lygia Pape, Antônio Dias, Antônio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meirelles. The exhibition catalogue mentions the participation of a work titled 1973 by Luiz Alberto Pellegrino, an artist connected to the Belo Horizonte group, in which the images from two slide projections were superimposed on a super-8 projection. Márcio Sampaio, who was coordinator of the exhibition at the time with Aracy Amaral, points out that in this work Pellegrino photographed and filmed a sheet of yellow paper, projecting superimposed “images” at the same time.

For the artist, the sequence of yellows arising out of the combination of the image texture of film and slides should cause the viewer to “see” something, caused by knowledge of the process and the media used; this sight or glimpse of something taken from memory would be related to the stimuli caused by the projection space and the projection.

The artist Antônio Dias made super-8 film-installation work at this time, such as *Conversation Piece* (1973) and *Uma mosca no meu filme* (1976). Exploiting the easy-to-use camera and taking direct long shots of prepared situations—such as filming the time and duration of a burning matchstick—Dias believed in the possibilities of film as experience and meaning. “Some films fit into a particular film circuit, while others prefer to operate in smaller centres with an audience focused on the study of new systems of communication.”<sup>12</sup>

Dias’s *Uma mosca no meu filme* used a small wooden house in the setting, together with projection screens hanging in the installation space, on which the film images would be projected from three super-8 projectors in the space. Interwoven with the opaque granular texture of the film, an enlarged image of a fly occupies the whole frame because of the scale of the film projection. Recent installations of this work have replaced the medium of film with digital projection.

In the same year, Regina Vater made *Conselhos de uma lagarta* (1976), a film-installation also in super-8, displayed in an angular arrangement of two screens facing each other. One screen contains a succession of close-up images of people looking directly at the camera. The other shows the artist herself, also looking at the camera, filmed in everyday situations—made-up, dishevelled, dressed for work, etc. Interwoven with these images the artist shows notes in English in a diary. Regina Vater is one of the first artists in Brazil to use integration between audio-visual work and installation, producing several video works during the 1980s.

These are some of the few works in the context of Brazilian art of this period, which adopted film for display in installation, projecting images from super-8 equipment itself. The medium gradually fell into disuse and became obsolete and difficult to use. The rapid development of electronic image technology and the institutionalisation of an international circuit interested in art production in new media led to video becoming one of the more vigorous forms of expression during the last two decades of the 20th century.

One specific feature of the early phase of the work of Brazilian video artists is that most of the works essentially consisted of recording the performative gesture of the artist, in narratives based on representation of a continuous uninterrupted time, which reproduces the present moment of the images and the time of their making made. Emerging figures in the visual arts of the 1970s, such as Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade and Anna Bella Geiger, developed an interest in video and the practicality of recording the artistic act. Works like Parente’s *Made in Brasil* (1974) and Herkenhoff’s *Estômago embrulhado* (1976) used a Portapak to document these artists’ bizarre behavioural acts, embroidering the video title on the sole of the foot with a needle and thread or literally chewing up and swallowing news extracts cut out from the newspaper.

The basic device of the early productions consisted almost entirely of confrontation between the camera and artist. As Arlindo Machado says, these videos were essentially recordings of the artists’ gestures in performances.<sup>13</sup> On the other hand, although without more defined narrative proposals, these works demonstrated an intertextuality between the artist’s performative action and the electronic equipment, which can be noted in Ivens Machado’s *Versus* (1974), for example, in which the panoramic movement of the camera creates a dizzying image alternating from left to right between the two people in the scene.

A diachronic approach to these works should note that the television set appears as part of the setting in the earlier works of Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee and Artur Barrio, before the phase of works that involved the production of video content. Hélio Oiticica’s *Tropicália – PN3 Imagético* (1967) included a television tuned to a broadcast channel displaying an arbitrary programme inside the penetrable. This work aimed to suggest a multi-sensory environment that would stimulate movement of the body, touch, the texture and colour of the textiles and wood, with strong references to the architecture

of a favela.<sup>14</sup> The television here can be read more as a symbolic reference to the presence of mass communication in culture than as a conceptual consideration of the electronic image as language.

Artur Barrio’s *De dentro pra fora* (1970) is in turn a plinth with a television connected to a random broadcast channel, covered with a white sheet. Exploring the effects of diffuse luminosity caused by the fabric over the screen, the meaning here lies in the image itself, consisting essentially of light, rather than in its content or meaning.

Wesley Duke Lee’s technological application of video is the most enterprising in its use of the resources of a real-time image in an installation work. *O helicóptero* (1969) is a multimedia sculpture in the format of a circular installation entered by the visitor, with walls covered with drawings, paintings and a mirror. A closed-circuit camera was placed in this space transmitting the images of the faces of visitors reflected in the mirror to a TV monitor in the same space. Cacilda Teixeira da Costa<sup>15</sup> highlights that “Wesley uses a combination of various media and kinetic devices to create a technological space that we would today call a multimedia installation [...]”.

Sônia Andrade and Rafael França should be singled out as two of the forerunners in the use of video in an expanded form, creating individual projects that integrate the video image, the television itself and closed-circuit cameras.

Sônia Andrade was included in the main exhibitions and presentations of the first video works being produced by Brazilians, including the 8th edition of Young Contemporary Art, which organised the 1st Video-Art Exhibition at MAC/USP, curated by Walter Zanini; the 4th International Open Encounter on Video, at Cayac in Buenos Aires, organised by Jorge Glusberg; and Video Art, at the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, organised by Suzanne Delehanty. At the 14th São Paulo Biennial in 1977 the artist introduced video into an installation context. Two television monitors in the exhibition space displayed images documenting the production process of one of the stages of her work, introducing video into the installation space to record and reproduce scenes of a specific period experienced by the artist and incorporating these aspects as a metalinguistic element of the work.

Rafael França used the language of video as a way of representing his own image and incorporating it in real time into his video installations. His early projects already showed an interest in working with self-reference and real time, through the use of cameras and television monitors. During his MA course at the Art Institute of Chicago, França was able to experience the energetic video art scene in the United States at that time, where he had access to laboratories focused on artistic experimentation with equipment that was hard to find in Brazil.

One of these works was *Can You Not Hear the Dreadful Screaming All Around That Most People Usually Call Silence?* (1984), a video-performance presented at the conclusion of his postgraduate research. This work involved real-time images of Rafael França himself and another artist recorded by six cameras and altered

with a Sandin image processor, displayed at the same time on 12 television monitors. In the installation space the viewer was able to observe present time and the time of the image mediated by the electronic media. According to the artist himself,<sup>16</sup> “the idea was for the two performers to interact without looking at each other directly but instead based on the images recorded by the cameras arranged in front of them”.

*Third Commentary* (1981) was one of his first video installations, which also explores the relationship between the real and representation through electronic image. Five television monitors are arranged asymmetrically in the gallery space with their screens facing upwards, displaying the image of a line drawn on the wall of the same space recorded by the camera. The viewer recognises the transformation caused by this process and notes the intermediation of electronic media in the real-time recording and display of the image of the drawn line.

From the 1980s the use of the video image in an expanded form in exhibitions became a more common practice among video artists. This period saw the emergence of a generation of video makers using the medium as an instrument of invention, transforming the equipment and the television as an element of expression. Many of the works in installation form used televisions (traditional cathode-ray screens) as part of the setting, together with the recording and reproduction equipment (video cameras and VHS, U-matic and later Betacam players) and video projectors (the one most used at the time was the three-tube Sony CRT VHP 1000). In most of these works presentation of the image is still confined to television screens. The black box, in its rectangular or square format was placed in the exhibition space of galleries and festivals as an object, which might be combined with other elements or simply positioned as a means of displaying video works. In these circumstances it was used much more frequently than video projectors, whose embryonic technology, high costs and poorer image quality than television screens made them a less favourable alternative.

The main showcase for these works was the Videobrasil Electronic Art Festival, at that time called Festival Fotóptica, which from the outset in the 1980s provided a space for makers interested in experimenting with video in connection with installation and performance projects. The annual nature of the event until its 8th edition in 1990 helped to consolidate the work of Brazilian audio-visual artists and served as a sampler for the main trends of this work at that time.

The first edition, in 1983, featured video installations produced by the Videoverso group of Ney Marcondes, Paulo Priolli, Tadeu Jungle and Walter Silveira, employing objects that used video presentation in everyday circumstances, laden with irony and using television sets in unusual situations. In *Video-chicken* (1983), for example, the television was put into cage with live chickens and connected to a VHS videocassette player. *Video-lareira* (1983) uses a similar idea, with the TV positioned on logs of firewood.

For the next edition, Tadeu Jungle and Walter Silveira produced another work with the same characteristics, but now using several

monitors in the same installation. *Nossa Senhora* (1984) was a video installation consisting of 8 televisions and three VHS videos arranged at random on wooden plinths as a kind of electronic chapel. The image of Our Lady of Aparecida was shown on two of the monitors, each showing a detail of the saint's body. The other six monitors showed the image of lit candles, which also adorned the installation space, with viewers also being able to place their own candles on these plinths as a form of offering. Two seats similar to those in churches were arranged in front of the television for the viewer to kneel before the installation in a simulation of religious penitence.

Tadeu Jungle continued to make other video installations, but perhaps his most notable project from this period is his *Os vídeo* exhibition at Galeria São Paulo in 1990 in commemoration of the centenary of the birth of Oswald de Andrade, developed out of a workshop with a group of artists. Five works were shown using televisions as architectural arrangements of objects. *spSPsp* (1990) featured a 5-metre column of ten televisions stacked vertically and showing speeded-up images of the city of São Paulo.

The work of Otavio Donasci should also be mentioned for its use of video and the projected image in performance works in the 1980s. He became known for his *videocreations*, actors whose costumes included a television on the body, as a kind of electronic head. The video equipment showed recorded close-up images of a face, making speeches, singing, or talking to or provoking the spectator,

The *videocreations* operated and moved through the audience, further emphasising their participative effect and interaction with the space. Adopting multiple identities, these creatures could have different sizes and characteristics: for *Videotauro* (1984), the equipment was placed on a horse, driven by a *videocreature* seated on a cart. The performance took place in the streets of São Paulo during the 3rd edition of Vídeo Brasil in 1985.

Concerned with the visual setting of his projects, Donasci's *videocreations* began to acquire heads of large proportions, made and modelled from inflatable plastic. The artist began to use projectors, showing the images of the characters' faces on these surfaces, which appeared as three-dimensional screens installed in buildings and squares, etc.

Image projection on a larger scale than the standardised black box of the television set, which was the most commonly used equipment at the time, expanded the possibilities of use in installation spaces. Eder Santos's *Oremos* (1989) can be considered the first video installation in Brazil to use video projectors, with three Sony CRT VPH 1000 projectors that allowed images to be shown on the ceiling and front wall of the installation space, which symbolically recreated the setting of a chapel.

The images projected in this installation came from the video *Rito e expressão* (1989), a poetic and experimental interpretation of the baroque architecture of the church of Nossa Senhora do Rosário dos Pretos in Ouro Preto. Viewers watched the projections seated on church pews, looking to the ceiling and side walls at images displayed both on large screens and on eight television sets in the

space. The narrative of the work was not changed, since the artist was interested more in the overall visibility of the images than in exploring the possibility of creating complementary sequences.

Some years later, Eder Santos's *O deserto em minha mente* (1995) explored greater audience participation through the use of multi projection and the design of the space. This video installation used stones and sand dunes to reconstruct an artificial desert setting in which five projectors and eight video channels recorded on laserdisc<sup>17</sup> showed images of the Death Valley desert, the city of Ouro Preto and other abstract landscapes edited and connected together in rapid succession.

The viewer walked on the sand inside the space, experiencing different sensations conditioned by the installation topography, in a participative perception using the whole body. In addition to stimulation through imagery, sound and touch, temperature control of the space meant that feelings of cold and heat were experienced according to the time of day when the installation was visited. At each of these different periods the projection also showed a different image sequences. Like some form of electronic mosaic, these images were impure and distorted, and full of technological devices that highlighted the flaws, noise and instability of the electronic signal.

Anne-Marie Duguet<sup>18</sup> has noted that the possibilities of working with the audio-visual and display aspects of installation make this form of expression a privileged way of creating a setting for representation, since it reveals the process of producing the image and addresses its fiction in real time, adding the body of the visitor to the space-time of the exhibition and creating different experiences of seeing and perceiving the representation. Video installation therefore involves incorporation of the viewer into the installation space, stimulating multi-sensory perception of image and sound.

In the second half of the 1990s connections began to appear between video, cinema and the visual arts in Brazil. Art exhibitions, shows and festivals began to show more works that involved these different forms of displaying audio-visual work. This convergence of media, which appeared later in Brazil than elsewhere in the world, was essentially due to a merging together of creative practices, allowing artists to move between less orthodox media and processes, such as digital photography, installation and video itself, which became an increasingly more accessible tool as a result of accelerated technological development. As Aracy Amaral has noted,<sup>19</sup> "knowledge and familiarity with use of the latest generation of technology is now an essential attribute of the young artist. [...] The tools and even the imagery of electronic media have become the model, and the video image has become worked on, incorporated and poeticised". Proposals have become as varied as possible and consequently the range of projects and works presented in the most recent context of Brazilian art has become plural and multifaceted, demonstrating hybrid mixtures of formats and styles.

1 Frederico Moraes apud PECCININI, Daisy (org.). *Arte, novos meios / multimeios - Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p. 61.

2 Idem ib.

3 The Expoprojeção 1973-2013 exhibition at Sesc Pinheiros in São Paulo in 2013 presented slide and super-8 works shown at the 1973 edition. Curated by Aracy Amaral and Roberto Moreira S. Cruz, the exhibition assembled a significant number of the works shown at the 1973 exhibition resulting from research efforts that often involved restoration and re-mastering of the works. The public also had access to part of the personal archive of the historian Aracy Amaral, with dozens of letters and notes. This rich documentary resource of dialogues between curator and artists demonstrates the care involved in researching the audio-visual material produced at the time. The exhibition concluded with an anthology of experimental works produced over the subsequent decades. Film installations, video installations and single-channel videos in a selection of 17 works.

4 AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73* (exhibition catalogue). São Paulo, 1973.

5 Published at <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Consulted on August 20, 2015.

6 Apud AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. *Expoprojeção 1973-2013* (exhibition catalogue). Op. cit.

7 Published at <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Consulted on August 20, 2015.

8 Idem.

9 Published at <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. Consulted on August 20, 2015.

10 Lygia Pape apud AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73* (exhibition catalogue). Op. cit.

11 Published at <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/home/index.cfm>. Consulted on August 20, 2015.

12 Dias, Antônio. In: Amaral, Aracy. *Expoprojeção*. Catalogue published by Centro de Arte Novo Mundo, São Paulo, 1973.

13 MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil - três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 21.

14 BRAGA, Paula. *Museu é o mundo* (exhibition catalogue). São Paulo: Itau Cultural, 2010, p. 101.

15 COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Alameda, 2005, p. 149.

16 Rafael França apud COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem Rafael França*. São Paulo: Paço das Artes, 1997.

17 Videodisc, or laserdisc, was the first publicly available optical disc for storing audio and video, recording images with a resolution of 420 x 240 lines. The technology allowed programming of the order of the video track.

18 DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia. *Transcineas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009, p. 56.

19 AMARAL, Aracy. Introdução. In: *Catálogo de Rumos Artes Visuais 2005-2006*. Op. cit., p. 20.

## BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73* (exhibition catalogue). São Paulo, 1973.

AMARAL, Aracy. Introdução. In: *Catálogo de Rumos Artes Visuais 2005-2006*. São Paulo: Itau Cultural, 2006.

AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira S. *Expoprojeção 1973-2013* (exhibition catalogue). São Paulo: Sesc Pinheiros, 2013.

BRAGA, Paula. *Museu é o mundo* (catálogo da exposição). São Paulo: Itau Cultural, 2010, p. 101.

CANONGIA, Ligia. Arte contemporânea: o mundo como multiplicidade e entrelaçamento. In: *Radar Contemporâneo*, n. zero. Rio de Janeiro: Funarte / Ministério da Cultura, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Alameda, 2005.

COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem Rafael França*. São Paulo: Paço das Artes, 1997.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil - três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PECCININI, Daisy (org.). *Arte, novos meios / multimeios - Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

## ANNA BELLA GEIGER

RIO DE JANEIRO, 1933

Lives and works in Rio de Janeiro.

As a sculptor, painter, printmaker, draughtswoman, multimedia artist and teacher, Geiger began her art studies in Fayga Ostrower's studio in the 1950s, having already studied Anglo-Germanic language and literature. In 1954 she lived in New York, attending art history classes with Hannah Levy at The Metropolitan Museum of Art and lectures at New York University. From 1960 to 1965 she worked in the intaglio print studio at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, moving on to teach there three years later. In 1969 she spent a further year in New York, this time teaching at Columbia University. In 1982 she was awarded a grant from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation in New York. Geiger published the book *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*, in 1987, with Fernando Cocchiarale. Her work stands out for its use of different languages and exploration of new materials and media. In the 1970s it became more experimental, working with photomontage, photogravure, Xerox, video and Super-8. She also began working in painting in the 1980s, and in the 1990s began to use new materials and produce map shapes cast in metal or in drawers filled with encaustic.

Anna Bella Geiger's work has been shown in solo and group exhibitions at major domestic and international institutions since the 1950s.

## BRÍGIDA BALTAR

RIO DE JANEIRO, 1959

Lives and works in Rio de Janeiro.

Brígida Baltar is a multimedia artist who attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro), in the late 1980s, when she was also a member of Grupo Visorama. The artist often records her work in photography and short films, such as the *Umidades* project produced between 1994 and 2001, or based on the collection of transitory natural elements like mist or dew on trips to the Serra das Araras or Serra dos Órgãos in Rio de Janeiro. One of her most prominent works is *Abrigo*, in which Baltar carved the projected the shape of her body into the wall of her studio-home. The artist used the resulting brick dust in a series of drawings, sculptures and installations.

Key exhibitions include the 25th São Paulo Biennial (2002); 17th Cerveira Biennial, Cerveira, Portugal (2013); The Nature of Things—Biennial of the Americas, Denver, USA (2010); Panorama de Arte Brasileira (2007) and 5th Havana Biennial, Cuba (1994). Important international exhibitions include “Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil,” Wexner Center for the Arts, USA (2014); SAM Art Project, France (2012); “The Peripatetic School: Itinerant Drawing from Latin America,” Middlesbrough Institute of Modern Art, England (2011); Museo de Arte del Banco de la República, Colombia (2012); and “Constructing Views: Experimental Film and Video from Brazil,” New Museum, USA (2010). Her work is also included in Colección Isabel y Agustín Coppel, Mexico; Museum of Contemporary Art, Cleveland, USA; Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Brazil; Middlesbrough Institute of Modern Art, Middlesbrough, England; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

## CAO GUIMARÃES

BELO HORIZONTE, 1965

Lives and works in Belo Horizonte.

Cao Guimarães graduated in Philosophy from Universidade Federal de Minas Gerais, in Journalism from Pontifícia Universidade Católica (PUC-MG) and has a master's degree in photography studies from University of Westminster, London. His work as an artist has developed in the intersection between cinema and the visual arts. He has produced a considerable body of work as a photographer and videomaker since the 1980s, initially working with photography and then moving into video work in the 1990s, producing videos, video-installation and films. By the end of the 90s he was largely working with experimental documentary and has produced nine feature-length films: *O Homem das Multidões* (2013); *Otto* (2012); *Ex Isto* (2010), *Andarilho* (2007); *Acidente* (2006); *Alma do Osso* (2004); *Rua de Mão Dupla* (2002); *O Fim do Sem Fim* (2001), which have participated in several international festivals, such as Cannes, Locarno, Sundance, Venice, Berlin and Rotterdam.

His work is included in collections of important institutions, such as Tate Modern (United Kingdom), MoMA and the Guggenheim Museum (USA), Fondation Cartier (France), Colección Jumex (Mexico), Inhotim (Brazil), and Thyssen-Bornemisza (Spain). Exhibitions include the 25th and 27th São Paulo International Biennials, Brazil; Insite Biennial 2005, Mexico; “Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil,” USA; “Tropicália: The 60s in Brazil,” Austria; Sharjah Biennial 11 Film Programme, United Arab Emirates and “Ver é Uma Fábula,” a retrospective containing many of his works at Itaú Cultural, São Paulo. Retrospectives of his films have recently been shown at MoMA, 2011; Itaú Cultural, 2013; the BAFICI festival (Buenos Aires) and Cinemateca in Mexico, 2014.

## EDER SANTOS

BELO HORIZONTE, 1960

Lives and works in Belo Horizonte.

Eder Santos has produced an extensive body of video and installation work, having graduated in Fine Arts and Visual Communication from Universidade Federal de Minas Gerais and also founded the Emvídeo production company. Beginning his career as a videomaker in 1983, Santos has always been interested in exploring the imperfections and interference resulting from the video format, using many different forms of technology, such as Super-8 and VHS. His 1985 feature-length work *Enredando Pessoas* has won awards at international film festivals. In the year of 2007, he created his current production company, Trem Chic, from where he continues developing his works. Solo exhibitions include “Suspensão e Fluidez,” at ARCO Madrid, Spain, in 2009; and “Roteiro Amarrado,” Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, in 2010, and his work is also included in the collections of institutions such as MoMA (USA) and Centre Georges Pompidou (France).

## EDUARDO MONTELLI

PORTO ALEGRE, BRAZIL, 1989

Lives and works in Porto Alegre.

Montelli has a Visual Arts degree from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul and is currently taking a master's degree in Visual Poetics at the same institution. He is a multimedia artist interested in the unfinished state of things, investigation and constant processes of fragmentation, making works based on the places where he lives, everyday experience and personal memories. Since 2007 he has been using the space of his home, which has been occupied by his family for around 40 years.

Montelli won an award at the 65th Salão de Abril in 2014. He has been exhibiting since 2009 in Porto Alegre and other Brazilian state capitals.

## GISELA MOTTA AND LEANDRO LIMA

SÃO PAULO, 1976; SÃO PAULO, 1976

Living and working in São Paulo.

Both artists graduated in Visual Arts from Fundação Armando Alvares Penteado in 1999, and have been working together since the start of their studies. They are at the forefront of the use of their characteristic working processes for recording and editing digital video and related technologies, considering their video work not just as image but also as object and installation.

They have shown together in many national and international exhibitions since 1998 and have also won several awards in Brazil, together with a commission from CIFO – Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, in 2010. They have taken part in three artists' residencies and their works are included in several public collections.

## ISABEL RAMIL

RIO DE JANEIRO, 1989

Lives and works in Porto Alegre.

Born in Rio, Isabel Ramil grew up in Pelotas, Brazil, where her first contact with art came through the influence of her mother and her father, the musician Vitor Ramil. She settled in Porto Alegre in 2007, where she took the Visual Arts course at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, graduating in 2011. She has also studied with Jailton Moreira since 2008 and took part in Atelier Aberto in Bolivia on his recommendation.

In 2011 she was selected for the Prêmio Artista Destaque da Bolsa Iberê Camargo and for Itaú Cultural Rumos Artes Visuais. In 2012 she was selected for the Emerging Artist category of VI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas in Porto Alegre. Her first solo exhibition was “A Dimensão Lírica das Coisas” at Santander Cultural in Porto Alegre in 2014 and she has also shown in several group exhibitions in Brazil and abroad.

## LETÍCIA PARENTE

SALVADOR, 1930-1991

Leticia Parente became a Chemistry lecturer at Universidade Federal do Ceará in 1962. As a pioneering Brazilian video artist, she began her art studies in 1971 at the recently created NAC (Núcleo de Artes e Criatividade) in Botafogo, Rio de Janeiro, attending lectures by Pedro Dominguez and Hilo Krugle, and started to exhibit her work the following year. During the 1970s she studied and did research with Anna Bella Geiger, which brought her into contact with other key figures of early video art in Brazil, such as Fernando Cocchiarale and Paulo Herkenhoff.

In 1975 and 76 she was part of a group of Brazilian video-art makers with Sônia Andrade, Ivens Machado, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski and Ana Vitória Mussi. Her most prominent works include *Marca Registrada* (1975), *Preparação I* (1975), *In* (1975), *Preparação II* (1976), *Especular* (1978), *De alicti – Ora Pro Nobis* (1979) and *Tarefa I* (1980). From 1970 to 1991, she produced experimental and conceptual work in painting, printmaking, objects, photography, audio-visual practices, mail art and photocopy, video and installation.

Parente died in Rio de Janeiro in 1991. Showing in Brazil and abroad, she held her first solo exhibition at Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza, in 1973. Her exhibition “Medidas” was shown in the Experimental Area of Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) in 1976, and she also showed at the 16th São Paulo International Biennial in 1981.

## LETÍCIA RAMOS

SANTO ANTÔNIO DA PATRULHA, RS, 1976

Lives and works in São Paulo.

Leticia Ramos's work involves making her own photographic equipment for capturing and reconstructing movement and presenting it as video, installation and photography. This can be seen in her particular interest in science fiction and the *ERBF*, *Bitácora* and *Vostok*, series of complex geographical stories.

Her work has been shown at spaces such as Centro de Arte Pivô, São Paulo; Tate Modern, London; Itaú Cultural, São Paulo; MAM Salvador; Centro Cultural São Paulo; Parque Lage, Rio de Janeiro; 9th Mercosul Biennial, Porto Alegre; Museu Coleção Berardo, Lisbon; WRO Biennale, Poland; Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; and CAPC – Musée d'Art Contemporain, Bordeaux. She won important art awards, such as the Marc Ferrez award for photographic investigation, Instituto Moreira Salles Photography Grant, Fundação Joaquim Nabuco Prêmio Videoarte and the international photography award Bes Photo 2014. Selected as a finalist for the 2015 PIPA award, she also recently received the Beca de Artes Visuales from Fundación Botin, Spain. Future exhibitions include MAM Rio de Janeiro, VideoBrasil (São Paulo) and Nouveau Musée National de Monaco.

## LUIZ ROQUE

CACHOEIRA DO SUL, RS, 1979

Lives and works in São Paulo.

Luiz Roque has a degree in visual arts from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul and has also taken part in several domestic and international artist residencies.

Recent solo exhibitions include Paço das Artes (São Paulo, 2008); Ateliê Subterrânea (Porto Alegre, 2009); Phosphorus (São Paulo, 2013), Museu do Trabalho (Porto Alegre, 2014); White Cubicle (London, 2015). Group shows include “Vídeo Links Brazil” (Tate Modern, London, 2007) and “Futuro do Pretérito” (Mendes Wood DM, São Paulo, 2012). His video work *Projeto Vermelho* was shown at the 12nd Biennial de L’Image en Mouvement (Switzerland, 2007) and included in “Lúcida,” an overview of Latin American video art shown on Argentine television also in 2007. In 2010 he was included in “Constructing Views: Experimental Film & Video from Brazil,” at the New Museum (USA). His work was shown at the 17th and 18th editions of Videobrasil (São Paulo), and in 2013 was included in the 9th Mercosul Biennial in Porto Alegre. Recent group exhibitions include “Amor e Ódio a Lygia Clark,” Zacheta National Gallery, Warsaw, Poland (2013), “The Brancusi Effect,” Kunsthalle, Vienne (2014), “The Violet Crab,” DRAF, London (2015) e “A Mão Negativa,”EAV Parque Lage, Rio de Janeiro (2015).

## MARINA CAMARGO

MACEIÓ, 1980

Lives and works in Porto Alegre, and Berlin.

With graduate and postgraduate degrees in Visual Arts from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Marina Camargo also studied with Peter Kogler at Akademie der Bildenden Künste in Munich (Germany) with an artist’s bursary from DAAD in 2010–2011, and has studied at the School of Visual Arts (New York) and Universidad de Barcelona (Spain). In 2012 she was awarded a grant from the Iberê Camargo Foundation for a residency at the Gasworks in London. Her work explores the impossibility of fully representing concrete places, investigating lost or forgotten elements between reality and representation.

Among other grants and awards, in 2014 Marina Camargo won the Açorianos Artista do Ano. Her work has been shown solo and group exhibitions in Brazil and abroad since 2002.

## NELSON LEIRNER

SÃO PAULO, 1932

Lives and works in Rio de Janeiro.

Nelson Leirner is the son of sculptor Felícia Leirner (1904-1996) and businessman Isai Leirner (1903-1962), who helped found the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/S) and also knew many members of the Brazilian avant-garde. But this proximity with art did not immediately awaken his interest, and he only decided to become an artist in the 1950s, stimulated by the work of Paul Klee (1879-1940). But he has since then become one of the key names of Brazilian art. In 1966 he founded the Grupo Rex with five other artists—Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser and José Resende—

whose works questioned the excessive institutionalisation of art.

Leirner has played an active part in the Brazilian art movement since the 1950s, having constantly reaffirmed his key position with major solo and group shows both domestically and internationally, and has also won important awards. Exhibitions include “Nova Objetividade Brasileira,” MAM/Rio de Janeiro, 1967; and in 1994 he was included in Bienal Brasil do Século XX had a retrospective exhibition at Paço das Artes, São Paulo, accompanied a book about his work by Agnaldo Farias. In 1999 he represented Brazil at the 48th Venice Biennale. Recent retrospective exhibitions and awards have recognised his important contribution to Brazilian art history.

## REGINA SILVEIRA

PORTO ALEGRE, 1939

Lives and works in São Paulo.

Regina Silveira is a multimedia artist, printmaker and teacher who began her art career studying painting at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul. In the early 1960s she attended the Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, where she took classes with Iberê Camargo. After living in Spain, Porto Rico and the USA, the artist settled in São Paulo, where she completed her master’s and doctoral studies at the Universidade de São Paulo. Using new media such as heliography, microfilm, photocopying and video, she developed new forms of representation, which positioned her among the most important artists on the domestic and international scene. As a lecturer at the Universidade de São Paulo, she has also been responsible for teaching other major Brazilian artists, such as Ana Maria Tavares (1958), Rafael França (1957-1991), Mônica Nador (1955) and Iran do Espírito Santo (1963).

Recent group exhibitions in a career dating back to the 1960s include: “Brazil: Body and Soul,” Guggenheim Museum, New York (2001); “Anos 70: Arte Como Questão,” Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2007); “Máquinas de Mirar,” Centro Andaluz de Arte Contemporânea, Seville (2009); “Philagrafika 2010,” Philadelphia, USA; “Gravura no Campo Expandido” and “Aberto/Fechado: Caixa e Livro na Arte Brasileira,” at the Pinacoteca do Estado de São Paulo (2012).

Recent solo exhibitions include: “Lumen,” Palácio de Cristal, Museu Reina Sofia, Madrid (2005); “Sombra Luminosa,” Museu de Arte Banco de la República, Bogotá (2007); “Ficções,” Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, Brazil (2006); “Tropel Reversed,” Køge Art Museum, Denmark (2009); “Linha de Sombra,” Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2009); “Abyssal,” Atlas Sztuki, Lodz, Poland (2010); “Ocupação,” Instituto Itaú Cultural, São Paulo (2010); “1001 Dias e Outros Enigmas,” Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brazil (2011); “Limits,” Rubin Center for the Visual Arts, UT El Paso, USA (2011) and “In Absentia (Collection),” The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Co., USA (2012).

## RIVANE NEUENSCHWANDER

BELO HORIZONTE, 1967

Lives and works in Belo Horizonte.

Neuenschwander initially studied drawing at the Fine Arts School at Universidade Federal de Minas Gerais. She held her first solo exhibition in 1992 at Itaú Galeria in Belo Horizonte and São Paulo. In the same year she won the Marc Ferrez Photography Award for her project *Ex-Votos, Objetos Fotográficos*, at Fundação Nacional de Arte (Funarte), Rio de Janeiro. In 1996 she won the Antartica Artes com a Folha award together with the artists Marepe (1970) and Cabelo (1967). From 1996 to 1998 she was resident artist at the Royal College of Art in London. She showed at the 24th São Paulo International Biennial in 1998, and in the same year was art director for the short film *Otto, Eu Sou um Outro*, directed by Lucas Bambozzi (1965) and Cao Guimarães (1965). She directed experimental videos *Sopro* (2000) and *Word/World* (2001) with Guimarães, and in 2009 made the video work *A queda* with her brother Sérgio.

Neuenschwander has shown frequently in national and international exhibitions since the 1990s. In 2001 she received an award from the ArtPace Foundation in the USA. She also exhibited at the Venice Biennale in 2003 and 2004 and at the 27th São Paulo Biennial in 2006. Recent solo exhibitions include “At a Certain Distance,” Malmö Konsthall, Malmö, Sweden; “A Day Like Any Other,” New Museum, New York, USA (2010); “Rivane Neuenschwander und Haegue Yang,” Kunstverein Lingen Kunsthalle, Lingen, Germany (2011); “Rivane Neuenschwander: Fora de Alcance,” Galpão Fortes Vilaça, Sao Paulo (2012); “POST—Rivane Neuenschwander,” Kunsthal Charlottenborg, Denmark (2013); “Mal-entendidos—Rivane Neuenschwander,” Museu de Arte Moderna, São Paulo (2014); “The Fever, the Sewing Box and a Ghost,” Tanya Bonakdar Gallery, New York (2015). Group exhibitions include “Under the Same Sun: Art from Latin America Today,” Solomon R. Guggenheim Museum, New York; “Ir para volver,” – 12th International Cuenca Biennial, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Ecuador; “Habitar el Tiempo,” Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Mexico City (2014); “Imagine Brazil,” Astrup Fearnley Museet, Oslo, Norway; “Qué Desear—Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación ‘la Caixa’,” CaixaForum Barcelona (2013).

## RUBENS GERCHMAN

RIO DE JANEIRO, 1942-2008

Gerchman began his art studies in 1957, attending the Liceu de Artes e Ofício in Rio de Janeiro, where he specialised in drawing. In the 1960s he studied woodcut print and attended the Escola Nacional de Belas-Artes, and by the end of the decade the focus of his work had shifted from painting to making objects, in line with Brazilian new objectivity. This work produced an exhibition with the artists Hélio Oiticica and Carlos Vergara and led to his being considered one of the key exponents of Brazilian art, spending an important period in the United States, where he was a founder member of the New York Museu Imaginário Latino-Americano and also showed his first conceptual works. In the 1980s, having returned to Brazil ten years before, he returned to realistic painting concerned mostly with Brazilian social issues.

His work has been shown in many exhibitions in Brazil and abroad and has also won awards that recognise the importance of his

contribution to Brazilian art. Among his works, is the cover art from the record *Tropicália ou Panis et Circensis* and the painting *Lindoneia* (1966), which also has inspired one of the tracks from the *Tropicália* record. In 1980, the artist received a scholarship from the John Simon Guggenheim Foundation. In 2010, two years after his death, the Instituto Rubens Gerchman was founded for the preservation and dissemination of the artist’s work, and retrospective exhibitions of his work continue to be arranged.

## SARA RAMO

MADRID, 1975

Lives and works in Madrid, and Belo Horizonte.

With a father from Spain and mother from Minas Gerais, in Brazil, Sara Ramo had always travelled between the two countries until settling in Belo Horizonte to complete her art education in 1996. The artist says that Belo Horizonte was essential for the development of her practice, which can involve work in video, photography or installation, featuring the use and displacement of everyday objects and scenes. Ramo seeks to investigate the moment when objects cease to make sense in people’s lives, to then create situations in which calm and order break down and the world seems to collapse. She began her studies at the Universidade Complutense in Madrid and then graduated in Arts from Universidade Federal de Minas Gerais. The artist has won several awards and been selected for the Fondation D’Enterprise Hermès in 2010 and the Beca de Artes Pásticas Marcelino Botin in 2014. Her work has also been included in important national and international solo and group shows, such as the 6th and 9th Mercosul Biennial, the 53 Venice Biennale and the 29th São Paulo Biennial.

## THIAGO ROCHA PITTA

TIRADENTES, MG, 1980

Lives and works in Rio de Janeiro.

Thiago Rocha Pitta is a multimedia artist whose work has demonstrated an intimate relationship with nature since the start of his career. His art studies began with a painting course at Escola de Artes Visuais Parque Lage in Rio de Janeiro in 1996, taking drawing classes at the same institution the following year. In 1999 he was admitted to the art course at the Universidade Federal do Rio de Janeiro, but did not complete his studies. In addition to studying art, he has also taken open courses philosophy and aesthetics.

In 2004 the artist was selected for the CNI SESI Marcantonio Vilaça award, and in 2005 was included in the 5th Mercosul Biennial in Porto Alegre. Since then, his work has been shown in several domestic and international exhibitions. In 2012 he was selected for the 30th São Paulo Biennial. He won the Marcantonio Vilaça (Brazil) award in 2005 and the Open Your Mind Award (Switzerland) in 2009. He was a finalist in the EFG Bank & ArtNexus Acquisition Award Nomination 2011.

## ITAÚ CULTURAL

**PRESIDENTE**  
**[PRESIDENT]**  
MILÚ VILLELA

**DIRETOR-SUPERINTENDENTE**  
**[SUPERINTENDENT DIRECTOR]**  
EDUARDO SARON

**SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO**  
**[SUPERINTENDENT ADMINISTRATION]**  
SERGIO MIYAZAKI

**FILMES E VÍDEOS DE ARTISTAS**  
**NA COLEÇÃO ITAÚ CULTURAL**

**CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO**  
**[CONCEPTION AND REALIZATION]**  
ITAÚ CULTURAL

**NÚCLEO DE ARTES VISUAIS**

**GERÊNCIA**  
**[MANAGEMENT]**  
SOFIA FAN

**COORDENAÇÃO**  
**[COORDINATION]**  
JULIANO FERREIRA

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**  
**[EXECUTIVE PRODUCER]**  
CAROLINE KIELMANOWICZ (TERCEIRIZADA)  
LUCIANA ROCHA

**NÚCLEO DE PRODUÇÃO DE EVENTOS**

**GERÊNCIA**  
**[MANAGEMENT]**  
HENRIQUE IDOETA SOARES

**COORDENAÇÃO**  
**[COORDINATION]**  
VINÍCIUS RAMOS

**PRODUÇÃO**  
**[PRODUCER]**  
FÁBIO MAROTTA  
CARMEN CRISTINA FAJARDO LUCCAS  
ÉRIKA PEDROSA GALANTE  
WANDERLEY BISPO  
DANIEL SUARES (TERCEIRIZADO)

**NÚCLEO DE ACERVO DE OBRAS DE ARTE**

**GERÊNCIA**  
**[MANAGEMENT]**  
FULVIA SANNUTO

**COORDENAÇÃO**  
**[COORDINATION]**  
EDSON MARTINS DA CRUZ

**PRODUÇÃO**  
**[PRODUCER]**  
ANA FRANCISCA SALLES BARROS

**NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO E RELACIONAMENTO**

**GERÊNCIA**  
**[MANAGEMENT]**  
ANA DE FÁTIMA SOUSA

**PRODUÇÃO EDITORIAL**  
**[EDITORIAL PRODUCTION]**  
LUCIANA ARARIPE (TERCEIRIZADA)

**COORDENAÇÃO DE CONTEÚDO**  
**[CONTENT COORDINATION]**  
CARLOS COSTA

**EDIÇÃO DE TEXTOS**  
**[TEXT EDITING]**  
AMANDA RIGAMONTI  
DUANNE RIBEIRO

**SUPERVISÃO DE REVISÃO**  
**[PROOFREADING SUPERVISION]**  
POLYANA LIMA

**REVISÃO**  
**[PROOFREADING]**  
RACHEL REIS (TERCEIRIZADA)

**IDENTIDADE VISUAL**  
**[VISUAL IDENTITY]**  
JADER ROSA

## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

**PRESIDENTE DE HONRA DO CONSELHO SUPERIOR**  
**[PRESIDENT OF HONOR OF THE CHIEF ADVISORS]**  
MARIA COUSSIRAT CAMARGO *[IN MEMORIAM]*

**PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR**  
**[PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]**  
JORGE GERDAU JOHANNPETER

**VICE-PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR**  
**[VICE PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]**  
BOLÍVAR CHARNESKI

**CONSELHO SUPERIOR**  
**[CHIEF ADVISORS]**  
BEATRIZ JOHANNPETER  
BOLÍVAR CHARNESKI  
CRISTÓVÃO DE MOURA  
CRISTIANO JACÓ RENNERT  
ISTELITA DA CUNHA KNEWITZ  
JAYME SIROTSKY  
JORGE GERDAU JOHANNPETER  
JUSTO WERLANG  
LIA DULCE LUNARDI RAFFAINER  
MARIZA FONTOURA CARPES ASQUITH  
RENATO MALCON  
WILLIAM LING

**DIRETORIA**  
**[MANAGEMENT]**  
CARLOS CESAR PILLA  
RODRIGO AZEVEDO  
RODRIGO VONTOBEL

**COMITÊ CURATORIAL**  
**[CURATORIAL BOARD]**  
AGNALDO FARIAS  
EDUARDO VERAS  
FÁBIO COUTINHO  
LUIZ CAMILLO OSORIO

**CONSELHO FISCAL (TITULARES)**  
**[FISCAL BOARD (MEMBERS)]**  
ANTON KARL BIEDERMANN  
CARLOS TADEU AGRIFOGLIO VIANNA  
PEDRO PAULO DE SÁ PEIXOTO

**CONSELHO FISCAL (SUPLENTES)**  
**[FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)]**  
GILBERTO SCHWARTZMANN  
RICARDO RUSSOWSKI  
VOLMIR LUIZ GIGLIOLI

**SUPERINTENDENTE CULTURAL**  
**[CULTURAL SUPERINTENDENT]**  
FÁBIO COUTINHO

**GESTÃO CULTURAL**  
**[CULTURAL MANAGEMENT]**  
GERMANA KONRATH  
LUIZA MENDONÇA

**EQUIPE CULTURAL**  
**[CULTURE TEAM]**  
ADRIANA BOFF  
CARINA DIAS DE BORBA  
LAURA COGO

**EQUIPE ACERVO E ATELIÊ DE GRAVURA**  
**[COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM]**  
EDUARDO HAESBAERT  
ALEXANDRE DEMETRIO  
CALVIN MAISTER  
GUSTAVO POSSAMAI  
JOSÉ MARCELO LUNARDI

**EQUIPE EDUCATIVA**  
**[EDUCATIONAL TEAM]**  
CAMILA MONTEIRO SCHENKEL  
BRUNO SALVATERRA TREIGUER  
MICHEL MACHADO FLORES

**MEDIADORES**  
**[MUSEUM MEDIATORS]**  
ANDRESSA CRISTINA GERLACH BORBA  
FERNANDA FELDENS  
JOÃO LUIS ELIAS MOREIRA CEZAR MALLMANN  
MATHEUS DOS SANTOS ARAÚJO  
VICTÓRIA BEMFICA TERRAGNO  
VITÓRIA DOS SANTOS TADIELLO

**EQUIPE DE COMUNICAÇÃO**  
**[COMMUNICATION TEAM]**  
ELVIRA T. FORTUNA  
THAÍS LEIDENS

**SITE E REDES SOCIAIS**  
**[WEBSITE AND SOCIAL NETWORKS]**  
ADRIANA MARTORANO

**ASSESSORIA DE IMPRENSA**  
**[PRESS OFFICE]**  
NEIVA MELLO ASSESSORIA EM COMUNICAÇÃO

**EQUIPE ADINISTRATIVO-FINANCEIRA**  
**[ADMINISTRATION AND FINANCE TEAM]**  
JOSÉ LUIS LIMA  
CARLA DE BARROS LEITE  
CAROLINA MIRANDA DORNELES  
JOICE DE SOUZA  
MARIA LUNARDI  
ROBERTO RITTER  
WILLIAM CAMBOIM DA ROSA

**GESTÃO DE PARCERIAS**  
**[PARTNERSHIPS MANAGEMENT]**  
MICHELE LORETO ALVES

**CONSULTORIA JURÍDICA**  
**[LEGAL ADVISOR]**  
RUY REMY RECH

**TI INFORMÁTICA [IT]**  
MARCIO JOSE SCHMITT – ME

**MANUTENÇÃO PREDIAL**  
**[BUILDING MAINTENANCE]**  
TOP SERVICE

**SEGURANÇA [SECURITY]**  
GOCIL SERVIÇOS DE  
VIGILÂNCIA E SEGURANÇA

**ESTACIONAMENTO [PARKING]**  
SAFE PARK

**CAFETERIA [CAFETERIA]**  
PRESS CAFÉ

**LOJA [SHOP]**  
D'ARTE

---

**FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**  
**AV. PADRE CACIQUE 2.000**  
**90810-240 | PORTO ALEGRE | RS | BRASIL**  
**TEL [55 51] 3247-8000**  
**WWW.IBERECAMARGO.ORG.BR**

## EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

**REALIZAÇÃO [ORGANIZED BY]**  
FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO  
ITAÚ CULTURAL

**CURADORIA [CURATOR]**  
ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

**TRANSPORTE [TRANSPORT]**  
MILLENIUM TRANSPORTES

**CORRETORA [BROKER]**  
PRO AFFINITE CONSULTORA E  
CORRETAGEM DE SEGUROS LTDA

**SEGURO [INSURANCE]**  
ACE SEGURADORA S.A

**MONTAGEM [INSTALLATION]**  
ITAÚ CULTURAL

**MUSEOGRAFIA [MUSEOGRAPHY]**  
URBANAUTA

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**  
**[COORDINATING PRODUCTION]**  
LAURA COGO

**CATÁLOGO [CATALOGUE]**

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**  
**[EDITORIAL COORDINATION]**  
ADRIANA BOFF

**TEXTOS [TEXTS]**  
ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

**BIOGRAFIAS [BIOGRAPHIES]**  
MARIA TERESA ALMEIDA WEBER

**TRADUÇÃO [TRANSLATION]**  
NICK RANDS

**REVISÃO [PROOFREADING]**  
ROSALINA GOUVEIA

**PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]**  
ADRIANA TAZIMA

**FOTOGRAFIAS [PHOTOGRAPHS]**  
© ANNA BELLA GEIGER/Acervo Itaú Cultural  
© BRÍGIDA BALTAR/Acervo Itaú Cultural  
© CAO GUIMARÃES/Acervo Itaú Cultural  
© EDER SANTOS/ Acervo Itaú Cultural  
© EDUARDO MONTELLI  
© GISELA MOTTA E LEANDRO LIMA/Acervo Itaú Cultural  
© ISABEL RAMIL  
© LETÍCIA PARENTE /Acervo Itaú Cultural  
© LETÍCIA RAMOS  
© LUIZ ROQUE/Acervo Itaú Cultural  
© MARINA CAMARGO  
© NELSON LEIRNER/Acervo Itaú Cultural  
© REGINA SILVEIRA/Acervo Itaú Cultural  
© RIVANE E SÉRGIO NEUENSCHWANDER/Acervo Itaú Cultural  
© RUBENS GERCHMAN/Acervo Itaú Cultural  
© SARA RAMO/Acervo Itaú Cultural  
© THIAGO ROCHA PITTA/Acervo Itaú Cultural

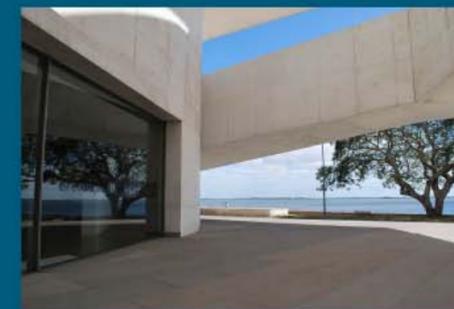
**TRATAMENTO DE IMAGEM**  
**[IMAGE PROCESSING]**  
CLICK PRÓ ESTÚDIO P.37,51,53 E CAPA.

**IMPRESSÃO [PRINTING]**  
GRÁFICA PALLOTTI

## ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

Doutor em comunicação e semiótica pela PUC-SP e mestre em comunicação e cultura pela UFRJ, é desde 2012 o curador da Coleção Itaú Cultural de Filmes e Vídeos, tendo apresentado a exposição em diversas cidades do país (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2012; Museu Nacional, Brasília, 2013; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2013; Mamam, Recife, 2014; Casa das 11 Janelas, Belém, 2015). Foi curador, entre outras, das exposições: “Cinema sim: narrativas e projeções”, Itaú Cultural, São Paulo (2008) e “Fluxus black and white”, Oi Futuro, Belo Horizonte (2012). Em cocuradoria com Aracy Amaral realizou a exposição “Expoprojeção 1973-2013”, Sesc Pinheiros, São Paulo. Seu mais recente projeto é “Carne vale – o imaginário carnavalesco na cultura brasileira”, exposição no Sesi-SP. Idealizou e coordenou a produção executiva do *Iconoclássicos*, série de cinco longas-metragens sobre artistas brasileiros. Atualmente atua como consultor da *Enciclopédia de Cinema do Itaú Cultural*.

Holds a doctorate in Communication and Semiotics from PUC-SP and a master’s degree in Communication and Culture from UFRJ. He has been curator of the Itaú Cultural Collection of Film and Video since 2012 and has exhibited the collection in several cities in Brazil (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2012; Museu Nacional, Brasília, 2013; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2013; MAMAM, Recife, 2014; Casa das 11 Janelas, Belém, 2015). He has curated several exhibitions, including “Cinema sim: narrativas e projeções,” Itaú Cultural, São Paulo (2008) and “Fluxus Black and White”, Oi Futuro, Belo Horizonte (2012); and was co-curator with Aracy Amaral of “Expoprojeção 1973-2013”, Sesc Pinheiros, São Paulo. His most recent project is the exhibition about carnival imagery in Brazilian culture, “Carne Vale – o imaginário carnavalesco na cultura brasileira,” at Sesi-SP. He has also devised and coordinated the executive production of *Iconoclássicos*, a series of five feature-length films on Brazilian artists and is currently a consultant for the *Itaú Cultural Encyclopaedia of Film*.



FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE RS BRASIL  
PROJETO DO ARQUITETO [DESIGNED BY ARCHITECT] ÁLVARO SIZA  
FOTO [PHOTO] ELVIRA FORTUNA

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP  
(ALEXANDRE BASTOS DEMÉTRIO, CRB10/1519)

C957F CRUZ, ROBERTO MOREIRA S.

FILMES E VÍDEOS DE ARTISTAS NA COLEÇÃO ITAÚ CULTURAL / ROBERTO MOREIRA S. CRUZ. - PORTO ALEGRE: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2015.

96 P. : IL. COLOR.

ISBN 978-85-89680-56-1

CATÁLOGO EM EDIÇÃO BILÍNGUE: PORTUGUÊS E INGLÊS.

TRADUÇÃO NICHOLAS RANDS

1. CRUZ, ROBERTO MOREIRA S. 2. VIDEOARTE. I. TÍTULO. II. ARTE CONTEMPORÂNEA.

CDU 7-028.23 (81)

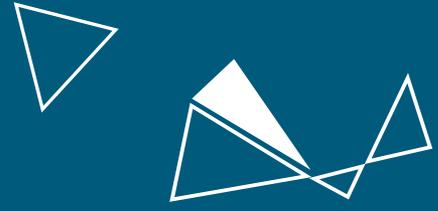
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS  
[ALL RIGHTS RESERVED]

© FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO  
© ITAÚ CULTURAL  
© ROBERTO MOREIRA S. CRUZ

TODOS OS ESFORÇOS FORAM FEITOS PARA RECONHECER OS DIREITOS MORAIS, AUTORAIS E DE IMAGEM NESTE LIVRO. A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO AGRADECE QUALQUER INFORMAÇÃO RELATIVA À AUTORIA, TITULARIDADE E / OU OUTROS DADOS QUE ESTEJAM INCOMPLETOS NESTA EDIÇÃO, E SE COMPROMETE A INCLUI-LOS NAS FUTURAS REIMPRESSÕES.

[EVERY EFFORT HAS BEEN MADE TO ACKNOWLEDGE THE MORAL RIGHTS AND COPYRIGHT OF THE IMAGES IN THIS BOOK. THE FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO WELCOMES ANY INFORMATION CONCERNING AUTHORSHIP, OWNERSHIP, AND/OR OTHER DATA THAT MAY BE INCOMPLETE IN THIS EDITION, AND IS COMMITTED TO INCLUDING THEM IN FUTURE REPRINTS]

NESTA EDIÇÃO RESPEITOU-SE O NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA  
[THIS EDITION FOLLOWS THE NEW ORTHOGRAPHIC AGREEMENT OF PORTUGUESE LANGUAGE]



**Itaú**  
**cultural**

