

**VIDEO-INSTALAÇÃO, CINEMA DE EXPOSIÇÃO,  
CINEMA DE ARTISTA, OUTRO CINEMA, EFEITO-CINEMA:  
NOMENCLATURAS E NORMAS DE REPRESENTAÇÃO.  
A REFLEXIVIDADE NA OBRA EM PERSPECTIVA (DOCUMENTAL)  
VIDEO INSTALLATION, EXHIBITION CINEMA,  
ARTIST'S CINEMA, OTHER CINEMA, THE CINEMA EFFECT:  
NAMES AND REPRESENTATIONAL NORMS.  
REFLEXIVITY IN THE WORK IN PERSPECTIVE (DOCUMENTARY).**

**Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti  
UFES**

**Resumo**

Este texto reflete sobre a categoria *cinema de exposição* e suas outras acepções. Desenvolve uma crítica sobre esta *forma fílmica* (inversão da questão espacial sobre a temporal) e apresenta uma reflexão sobre a *forma instalativa*; um dispositivo em que em diversas instâncias implica na perda de reflexividade fílmica. Apresenta estudos de caso em que as obras fílmicas mesmo que instalativas, permanecem críticas e políticas por um pensamento estratégico. Estratégia esta que tratarei aqui como *obra em perspectiva (documental)*.

**Palavras-chave:**

Arte contemporânea; Audiência; Cinema de exposição; Reflexividade; Vídeo-instalação.

Muitas são as nomenclaturas que podem categorizar trabalhos em arte pelo uso da imagem-movimento e suas possibilidades de espacialização no contexto de museus, galerias, etc – os espaços especializados da arte.

Jean-Christophe Royoux teria cunhado a expressão *cinema de exposição*, no final dos anos de 1990, para trabalhos em vídeo-instalação, em que haveria a inversão das questões da lógica espacial para a temporal. Philippe Dubois (2009, p. 179) categoriza estes projetos como *efeito cinema* e Raymond Bellour (2009) como *Outro Cinema*.

*Abstract*

*This article reflects upon the category exhibition cinema and its other understandings. Developing a critique over this specific film form (inverting the spatial aspect over the time-based aspect) and presenting a discussion concerning the installative form; a device, which in different instances implies the loss of filmic reflexivity. Presenting case studies in which the filmworks, even as installative pieces, remain politicized and critical through strategic thinking. Strategy which here is presented as work in perspective (documentary).*

*Keywords:*

*Contemporary art; Audience; Exhibition-Cinema; Reflexivity; Video-Installation.*

Partindo destas diversas nomenclaturas, tratarei de apresentar um recorte deste panorama das vídeo-instalações atuais, realizadas por artistas e/ou cineastas, através do exemplo de obras que podem ser pensadas não apenas pela perspectiva da migração de questões do cinema para a arte e vice-versa, mas também como o lugar da espacialização de questões estético-políticas e suas ambigüidades no estado da arte atual.

A categoria *cinema de exposição* que aparece no vocabulário contemporâneo no final dos anos 1990 busca dar conta de trabalhos de imagem em movimento cuja apresentação torna-se também

uma questão de montagem e *mise-en-scène*, introduzidos pelos museus e galerias de arte. Cunhado por Jean-Christophe Royoaux (2011, p. 1), esta categoria seria também uma espécie de *cinema dos sujeitos*<sup>1</sup>. Royoaux (2011, p. 1) funda sua tese em uma proposição de Serge Daney - a *imagem detida*<sup>2</sup> e também em uma questão considerada hostil por Daney - os filmes de vanguarda. Jean-Christophe Royoaux (2011, p. 1) apóia-se no que chama de “a questão fundadora deste cinema que se buscaria mais além de si mesmo”, ou seja, aquele que procuraria na própria história do cinema seu embasamento.

Royoaux (2011, p. 1) assim explica a imagem detida:

[...] uma transformação interna no cinema, para permitir-lhe uma nova prolongação; essa paisagem aparece mais como uma inversão, que Daney, sem crer em ‘uma continuação do cinema dentro do cinema’, foi um dos poucos, junto com Jean-Luc Godard, a perceber seu caráter inelutável.

De qualquer modo, este cinema que se relaciona com as artes plásticas serviu para Royoaux pensar no cinema dentro da história do cinema, diferente do da *imagem detida* (*aquele da fotografia no cinema*), como ponto que partiu de Daney, porque Royoaux (2011, p. 1) estava interessado, além da questão mobilidade/imobilidade da *imagem detida*<sup>3</sup>, na busca de *outro tempo*<sup>4</sup> (a mobilidade intelectual, mental, e/ou física do espectador).

Royoaux encontra no filme *Wavelength* (Longitude de Onda), de 1967, a imagem metáfora para a *detenção da imagem* que pretende tratar, como forma de suspensão, dada a distensão (uma imagem-duração que se fixa) em 45 minutos de filme. O autor cita, também, os artistas contemporâneos Pierre Bismuth e Philippe Parreno como produtores de experiências próximas dos anos 1960, porque se interessam pela articulação entre memória individual e coletiva, uma relação contextualizada pela ampliação de perspectiva sobre as formas de representação. Um caso mais extremo citado por Royoaux seria o da utilização de *found-footage* na contemporaneidade, como no caso de Douglas Gordon, por sua utilização de material de arquivo fílmico; como por exemplo, *24 Hour Psycho*, em que Gordon utiliza o filme *Psicose* de Alfred Hitchcock estendido em 24 horas de exibição.

Royoaux (2011, p. 2) assim explica:

[...] o interesse no cinema implica uma ampliação de perspectiva sobre as representações, uma perspectiva sociológica que desborda da consideração das proezas de autores particulares e vai em sentido da construção de uma história cultural que supõe uma atenção à realidade enquadrada por tipos ideais.

Em suma, o que o autor chama de *cinema dos indivíduos*, outro conceito por ele desenvolvido, parte, a meu ver, de uma inversão sobre a idéia de migração do cinema para as artes, ou de uma forma que questiona outra, como veremos na tese de Philippe Dubois (2004), para seguir interrogando-se sobre a produção de uma nova forma de história.

Segundo Royoaux (2011, p. 5):

Para seguir interrogando-se sobre ‘o que talvez ocorra com o cinema’, necessitaríamos então mudar de pergunta e abrirmos a possibilidade de outros objetos. Mais que interrogar-se sobre a forma que nos representa o filme, teria que perguntar-se: Quais são as condições para ‘que o filme conte a minha história? A partir desta nova interrogação, enunciada por Daney, podem assentar-se novas bases para um debate frutífero entre arte e cinema.

Para Philippe Dubois (2004), o imaginário cinematográfico está em toda parte, e tais projetos artísticos (cinema de exposição) discorrem sobre o próprio cinema.

O autor (DUBOIS, 2004, p. 105) busca, em projetos dos anos 1960, as raízes desta categoria *vídeo de exposição* ou *cinema de exposição* - com o vídeo *Global Groove*, de Nam June Paik. Descreve este trabalho como um espaço saturado, descontínuo e de tempos múltiplos em uma única banda, mas que também, à sua maneira, torna-se uma instalação. Para o problema do tempo, utiliza como exemplo dois trabalhos de Vito Acconci - para ele “a imagem só é pensada e pensável como dispositivo”. *Prying*, de 1971, na linhagem de suas performances, fala do corpo e não da imagem do corpo. O vídeo é sem pausa, uma imagem contínua. Acconci tenta abrir à força a pálpebra de Kathy Dilon. Na duração intensiva do filme, o tempo se “instala”. Uma imagem “sem efeitos (no sentido, digamos, eletrônico do termo)”.

Philippe Dubois, no entanto, separa ou opõe em funções teóricas o vídeo: as *obras do domínio de uma única band*; aquelas que necessitam de um único monitor ou tela, e as que funcionam como *‘dispositivo’*; as *do domínio das instalações*, das cenografias complexas, que implicam num

espectador em múltiplas relações - físicas, perceptivas, ativas, em diversas configurações de espaço. Na hipótese de Dubois (2004, p. 101), ao se 'pensar o vídeo' (como estado e não como objeto) convém não somente pensar junto à imagem e ao dispositivo, como também e mais precisamente, pensar a *imagem como dispositivo* e o *dispositivo como imagem*.

A idéia de dispositivo para Dubois relaciona-se, a meu ver, com aquela pensada por Bellour, na medida em que Bellour trata destes vídeos instalativos como produções em que o cinema é visto enquanto produtor de uma história cultural e, para Dubois, estes projetos instalativos organizariam estratégias em que esta condição das imagens se tornaria a própria função crítica de seu dispositivo.

O autor trata, neste texto, da passagem do final dos anos 70 para os 80, por considerar este período de mesclas e hibridizações entre o *pequeno vídeo* e o *grande cinema*. Cita os cineastas que quiseram ao menos experimentar o vídeo em suas produções: Fritz Lang e Jean Renoir (os mais clássicos), e os mais modernos, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Win Wenders, Francis Ford Coppola. Para ele, a geração seguinte trabalha com as contestações formais, como Atom Egoyan e Peter Greenaway, ou temáticas, como David Cronenberg e Steven Soderbergh, ou com a contestação do dispositivo, como Chantal Akerman. Mas, para Dubois (2004, p. 26), é em Jean-Luc Godard que o vídeo torna-se *um instrumento cotidiano*: o lugar e o meio mesmos de sua relação existencial com o cinema e com o mundo (como imagem, memória e história).

Por fim, o autor localiza na forma 'vídeo de exposição' (DUBOIS, 2004, p. 106) ou 'cinema de exposição' (DUBOIS, 2004, p. 100):

[...] um conjunto de propostas de artistas que procuram utilizar diretamente o 'material' filme em sua obra plástica, ou inventar formas de apresentação que se inspiram (ou fazem pensar) em efeitos ou formas cinematográficas (o modelo do cinema), embora tentem subverter a recepção tradicional do filme (sala escura, espectador sentado em sua poltrona, duração padrão imposta). Nessas exposições se reinventam as telas múltiplas (desdobrada, triplicada, em linha, oblíqua, em paralelo, em frente e verso), projeta-se na luz ou em objetos que não se reduzem a superfícies planas, põe-se o filme numa cadeia infinita (entramos e saímos ou melhor, passamos na hora e no ritmo que quisermos), experimentam-se novas posturas

dos espectadores (de pé, sentado, deitado, móvel), explora-se a duração da projeção (breve, muito longa, infinita) etc (DUBOIS, 2004, p. 28).

Sob outro prisma, Volker Pantenburg (2010) observa e relaciona a aproximação *arte/cinema*<sup>5</sup> como um sintoma econômico. Faz, no entanto, uma leitura da obra Harun Farocki sobre esta questão "econômica" e de campo, e que pode ser pensada para a categoria vídeo-instalação em muitos casos.

Para Pantenburg, no cinema de Farocki as diferenças entre ficcional e documental ou *feature film* e *utility film* não têm importância. Também para ele, os lugares que emolduram institucionalmente os filmes e instalações de Farocki são o encontro entre uma área comum que se desenvolve desde os anos de 1990, período em que, como ele observa, a arte contemporânea atraiu o cinema na direção de métodos e pesquisas das ciências sociais.

Neste texto, Pantenburg descreve o modo de desenvolvimento dos filmes de Farocki: pesquisas muito relacionadas à ciência ou ao *filme-ciência*, por muito tempo financiados pela Academia (na área das ciências humanas) - e que é o caso também das pesquisas de Harun Farocki.

Segundo Pantenburg (2010, p. 167):

[...] o financiamento foi cortado, e muito mais frequente do que o apoio à pesquisa externa de campos afins são as atividades com financiamento de terceiros. A arte contemporânea, ao contrário, tornou-se um ator de finanças fortes, que faz circular grandes somas. O que Farocki procurava nos Kunst-Werken, encontrou depois nas instituições como o ZKM em Karlsruhe ou Generali Foundation, em Viena, e também em uma galeria como Greene Naftali, em Nova York.

O autor, ao contrário de Dubois, aproxima-se criticamente do conceito de *outro cinema* desenvolvido por Raymond Bellour - que descreve este *outro* como posição de alteridade, mas também como um sintoma que se verifica após a Bienal de Veneza de 1999 em trabalhos de Tony Oursler, Pipilotti Rist, Doug Aitken, Sam Taylor-Wood e Eija-Liisa Ahtila.

Pantenburg aponta, no extremo oposto à tese de Bellour, a posição de Alexander Horwath (diretor do Museu de Cinema Austríaco), que acredita que o museu de cinema em Viena significa uma mostra regular da história do cinema, nas condições das salas de cinema tradicionais.

Segundo Pantenburg (2010, p. 168):

A tese é de que os trabalhos de instalação se servem há algum tempo do cinema e, em muitos aspectos, incorporam impulsos cinematográficos, de que o cinema é percebido como cinema, e nunca em contexto da arte<sup>6</sup>.

Para estas posições antagônicas do Bellour e de Horwath, Pantenburg sugere três modelos de pensamento. O primeiro seria a “Teoria da emancipação do cinema” – em que retoma a crítica ao cinema como máquina de ilusão, desenvolvida nos anos de 1970. Este modelo pensa o espaço das artes-plásticas como uma abertura auto-reflexiva, como define Chrissie Illes a respeito do *Black Box* dentro do *White Cube*.

Segundo Chrissie Illes (apud PANTENBURG, 2010, p. 33):

O cinema se transforma em casulo, dentro do qual uma multidão de corpos relaxados e preguiçosos é fixada, hipnotizada por realidades simuladas em uma única tela. Esse modelo é quebrado pelo desdobramento do espaço escuro do cinema no cubo branco.

Para Pantenburg (2010, p. 169), seria a arte, nesta teoria de Illes, o lugar do esclarecimento e da didática. Um lugar em que o espectador estará entre distinções ou mesmo as argumentações morais:

[...] ilusão vs. quebra de ilusão, imaturidade vs. soberania, manipulação vs. responsabilidade individual, passividade vs. atividade, anestesia não estética vs. experiência estética.

O segundo modelo, a “Teoria da Fusão”, pensa ser o espaço da arte (sem horários fixos de apresentação, sem arquitetura rígida) aquele capaz de apresentar esta síntese entre arte e cinema. Para Pantenburg, esta teoria relaciona-se com o modo de exibir do Centre Georges Pompidou nos últimos anos, reunindo mostras como a de Hitchcock, ao lado de filmes de Fernand Legér – em sentido da projeção para uma nova história da imagem do séc. XX.

O terceiro modelo, da “Teoria da Canibalização”, é assim explicado por Pantenburg (2010, p. 170):

[...] parte da idéia de que as relações no campo cultural não são exclusivamente determinadas pela nobre intenção de educar e pela busca de pontos em comum, mas são também palco para brigas abertas ou secretas por atenção, glamour e recursos financeiros. Mesmo que no verão de 2007, com a Bienal de Veneza, a Art Basel, a documenta 12 e a

Skulptur-Projekte, de Munster, tenha se formado uma imagem demasiado hegemônica, está claro que a arte se tornou um ator econômico central no campo da cultura. Não apenas para compras e vendas, mas também para a produção de filmes podem ser mobilizados orçamentos – como no caso de Matthey Barney – que até os anos 90 pareciam restritos a indústria cinematográfica.

Para o autor, os projetos de Harun Farocki tornam mais complexa esta relação entre estas teorias ou *esquematizações simplistas*. Farocki, em sua obra *Zur Bauweise des Films bei Griffith*, problematiza, por exemplo, o filme *Intolerância*, de D.W. Griffith, fazendo uma comparação de narrativa e de montagem paralelas, próprias do cinema Griffithiano. Pela *montagem instalativa*<sup>7</sup> de dois monitores colaterais, Farocki compara dois filmes de Griffith, um de 1911 e outro de 1916 – o primeiro, *Lonadale operator* e o outro, um trecho de *Intolerância*. Neste trabalho, Farocki (apud PANTENBURG, 2010, p. 172) expõe diferenças<sup>8</sup> de complexidade, entre campo/contra-campo e *close-up*, neste intervalo de cinco anos entre diferentes filmes daquele mesmo autor.

Estas aproximações que Pantenburg faz entre montagem e gesto didático de Farocki procuram assegurar no cinema o espaço e o lugar da reflexividade, na medida em que o autor crê que o profundo conhecimento de Farocki sobre esta disciplina (cinema), seja algo basilar para o tecimento de uma verdadeira construção crítica pelas imagens. Esta defesa de um pensamento didático-científico aparece em Pantenburg na medida em que escreve sobre as obras de Farocki como forma de tratamento do material fílmico pelo discurso sobre o mesmo.

Para além da relação econômica entre arte e cinema, Pantenburg parece crer que na relação entre didático-científico e imagem instalativa existe o trabalho de arte imbuído da idéia de pesquisa, não necessariamente daquela acadêmica, mas aquela que aponta para as relações não estritamente formais de um projeto, mas que possivelmente se guiará pelas relações conceituais e de cunho contextual do projeto em sua formalização. A relação didática-científica foi exemplificada por Pantenburg de modo a relacioná-la com as primeiras experiências no campo da educação pelas imagens. O autor defende, como bem apontou Bruno Meyer<sup>9</sup>, que a aproximação estabelecida entre projeção simultânea e didatismo poderia se ligar

diretamente com a idéia de montagem, em termos de estabelecimento de comparação, ou até mesmo de produção de contexto para tratar de imagens semelhantes, contribuindo assim para a margem de *pensamento relacional* entre assuntos, gerando uma espécie de operação dada à mediação de antemão. Esta seria, para Patenburg, uma forma de dispositivo possível pela aproximação arte e cinema.

Neste sentido, a colateralidade, pela aplicação didática-científica, é apontada como algo estratégico por Pantenburg, nas obras de Farocki:

[...] intersecção exata entre história da arte e pré-história do cinema. Nos avanços realizados desde 1873 por alguns historiadores da arte, que fizeram da lanterna mágica e da prática da projeção dupla de diapositivos parte essencial de suas aulas, foram desenvolvidos argumentos que podem ser transferidos para a utilização da dupla projeção cinematográfica por Farocki<sup>10</sup>.

Ao pesquisar sobre a leitura crítica realizada sobre a categoria ou o conceito de vídeo-instalação, é incontornável não recorrer às reflexões de Martha Rosler, a partir da história da vídeo arte. A autora propõe a passagem das obras em vídeo de um momento utópico aos seu desdobramentos nos anos de 1970, momento que se definiram os caminhos para a institucionalização e a categorização da vídeo-instalação.

Para Rosler, o vídeo significou, de início, um desafio às institucionalizações, por ser um meio portátil das imagens e porque supunha um desafio aos espaços sociais de produção artística.

Para desenvolver sua crítica, a autora baseia-se nos conceitos de *mídia* e de *mito*. Rosler explica que, no início, o vídeo pôde ser uma posição utópica e alternativa aos meios de comunicação de massa, gerando assim uma condição mais autoral diante de imagens de toda sorte. Em suas primeiras versões, foi muito utilizado como espécie de *continuum* ou mesmo como dispositivo que documentava uma série de projetos artísticos. Neste sentido, para Rosler (2007), havia pouca atenção ao papel desta mídia. Para a autora, a falta de crítica e sua museificação foi parte de um processo de preocupações com a essência do meio, uma posição modernista de oposição entre ciência e tecnologia.

Em sua tese, Martha Rosler (2007, p. 294) aponta

ser o discurso da tecnologia o mito construído em torno da videoarte. A autora analisa a missão auto-imposta da arte de colocar o vídeo diante de suas fronteiras e de suas aproximações com a fotografia, o cinema e a televisão, ao mesmo tempo em que neutralizou seu contexto de reflexão (sua relação contextual) acerca da recepção das obras. Assim, Rosler designa como *assimilacionista* a história deste meio, na medida em que os artistas trabalhavam com a videoarte já dentro do sistema, com obras museísticas, distante de uma negatividade social das primeiras obras.

Segundo Martha Rosler (2007, p. 304):

A museificação tem incrementado a importância das instalações, um gênero que converte o vídeo em escultura, quadro ou natureza morta, posto que a instalação só pode existir dentro dos museus, os quais demonstram sua abertura a alta tecnologia acolhendo dentro de seus muros montanhas de obedientes e glamurosos equipamentos tecnológicos (isto tranquiliza aos artistas, aos curadores, aos museus e galerias e também potenciais colecionadores). O corpo curatorial, como nos influentes festivais de vídeo, distingue também gêneros dentro dos meios de tal modo que o vídeo se encaixe dentro das categorias tradicionais de classificação do cinema: vídeo documental, biográfico, de viagens, formal-abstrato, de processamento de imagens e agora, também, de terror, de baile, de paisagem (e quem sabe também de música).

O que mais interessa a este artigo, a partir da crítica desenvolvida por Martha Rosler, é a relação entre a institucionalização das vídeo-instalações com os procedimentos que se organizam em torno desta mesma categoria, em termos do instalativo ou dos processos de exibição destas obras. O que a autora mais destaca, a respeito das consequências da museificação, seria o que determina como *valores de produção*. Este termo é por ela associado à normatização dos modos de ver, expôr e produzir. Neste sentido, podemos pensar neste dispositivo e sua conformação total às demandas de produção da obra como puro interesse pelo valor de exposição da mesma.

Diante deste impasse, no entanto, Rosler crê em *práticas comprometidas socialmente*, fora dos museus, em colaboração com outros produtores, distante das instituições de arte.

Uma questão que deve ser considerada ao pensarmos nas vídeo-instalações como categoria e em suas nomenclaturas possíveis é o que Claire

Bishop, em seu livro *Installation Art*, tece enquanto consideração crítica às vídeo-instalações no tópico *Vídeo Atopia* (BISHOP, 2005, p. 94). Nele, ela trata das formas de engolfamento do espectador pelo espaço instalativo, retomando, para isto, o texto *A Cinematic Atopia* de Robert Smithson escrito em 1971, e traçando reflexões sobre a relação Cinema e Arte. Robert Smithson (1996) já havia escrito neste seu texto a respeito de suas impressões de engolfamento do espectador pelo *aparato cinematográfico* – a relação passiva, sentado assistindo o filme. Para Smithson, o escuro da sala suspende a realidade removendo-nos do mundo e o corpo encontra-se subordinado à visão. O sentido de *entropia* (termodinâmica) que envolvia toda sua obra compreendia uma espécie de fusão do espaço com o sujeito. Este conceito caro a Smithson encontra-se também em suas idéias sobre Cinema.

Segundo Bishop (2005), Smithson desenvolve este artigo depois de ser influenciado pela teoria Marxista e pelo pensamento psicanalítico francês e inglês de um círculo de intelectuais de esquerda nos anos de 1970. Para a autora, a chave deste encontro com essas teorias, seriam os escritos de 1975; o *The Imaginary Signifier* de Christian Metz e *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey, em que ambos teóricos tratam do *aparatus* cinema pela idéia de prazer – na identificação do olho com a câmera pelo espectador. Claire Bishop compara esta preocupação de Smithson com a situação-cinema à preocupação pelo *aparatus* em Roland Barthes em seu texto *Leaving the Movie Theatre*, que compara o ato de assistir a filmes a ser hipnotizado.

Bishop (2005, p. 95) defende sua tese sobre as vídeo-instalações a partir desta noção do *aparatus* ou *surroundings*. É este, para ela, o impulso por detrás das obras de vídeo-instalação: “um duplo fascínio com a imagem na tela e a sua condição de apresentação”. Para a autora, esta condição de apresentação de muitas destas instalações seria a produção de uma percepção crítica por parte do observador, em diversas versões de uma narrativa. Este seria o caso, para Bishop, de um grupo de artistas (Isaac Julien, Eija-Liisa Ahtila e Stan Douglas, etc) interessados em colocar o espectador entre a imagem e a *situação-cinema* de forma física.

Para a autora, esta geração difere-se da dos anos

de 1970 – de artistas como Martha Rosler, Vito Aconcci e Joan Jonas. Para estes artistas, o vídeo representaria, como visto na fala de Martha Rosler, uma alternativa à TV. Os trabalhos apresentam-se como oposição, pela idéia de frustração do espectador e do não prazer visual e voyeurístico, como refutação ao meio televisivo.

O terceiro modo de operar as vídeo-instalações, segundo Bishop, seria pelo viés estreito com a mídia/meio. Claire Bishop (2005, p. 99) comenta o que para a historiadora Ana Wagner seria o modelo em que opera Bill Viola, pela imersiva experiência do espectador, mimeticamente engolfado em dois níveis: “consumido pela escuridão e emergindo das sombras pelas silhuetas na tela”.

Este duplo movimento do trabalho de Viola, descrito por Bishop, refere-se tanto a uma forma de operar pelo viés da mídia, quanto para descrever exatamente um projeto seu, *Tiny Deaths* (1993).

Por fim, a autora utiliza os trabalhos de Janet Cardiff, *Playhouse* e *Paradise Institute* (2001), para tratar do som como o elemento que poderia ser o vetor discordante da idéia já pré-concebida de engolfamento pelas vídeo-instalações. Bishop analisa como nestes projetos de Cardiff, que simulam salas de cinema, o som é pré-gravado colocando o espectador numa espécie de exterioridade do filme, ambientando-o aos sons comuns a uma sala de cinema. Esta estratégia seria, para a autora, um comentário bastante diverso dos outros sobre a *situação-cinema* ou *aparatus*.

Creio que este projeto de Cardiff citado por Claire Bishop se organiza como possibilidade de relação entre arte e cinema pela exclusão da característica de engolfamento do espectador. Podemos pensar a idéia de engolfamento promovida pelas instalações também pelas dimensões sociais da participação pelo seu livro *Participation*. Esta compilação de textos organizada por Bishop tem por objetivo pensar a quebra da especificidades das mídias a partir dos anos de 1960. A autora discorre sobre esta questão, relacionando-as ao que chama de *formas sociais*<sup>11</sup>, aquelas que buscam a aproximação da arte com o cotidiano. Ela detecta na documentação fotográfica originada pelas *performances* o colapso de distinção entre o *performer* e sua audiência.

Este formato participativo, no entanto, abrirá,

segundo a autora, o caminho para os projetos dos anos de 1990 e para a idéia de comprometimento político ou politização nas artes plásticas.

Toda esta questão do *aparatus* ou *situação-cinema* devolve-nos à categoria de *cinema de exposição*. Em seu texto *'Um efeito Cinema' na Arte Contemporânea*, Philippe Dubois (2009) retoma a questão mais aprofundadamente. O autor trabalhava havia dois anos com Jacques Aumont no Centre de Recherches en Esthétique du Cinema e des Images (CRECI), da Universidade Paris III - Nova Sorbonne, sobre os termos ou nomenclaturas para este cinema: Cinema de exposição, Outro Cinema, Pós-cinema e Terceiro Cinema.

Neste mesmo artigo, o autor lembra que foi Jean-Christophe Royoux, em seus textos para a revista *Omnibus* (1997) e *Art Press* (2000), o primeiro a usar a expressão *cinema de exposição*, até usarem jornalisticamente o termo *pós-cinema* (o que misturava a questão do fim da sala de cinema, como o fim da película e a digitalização galopante, com o mercado de DVD e difusão de filmes na internet). Para Dubois, no entanto, é evidente que a questão, da identidade ou natureza do próprio cinema, é uma natureza que se sente questionada, em vias de desaparecimento.

Dubois (2009, p. 182) questiona:

Nessas transferências e deserções, ocorrida no plano das instituições que traduziria os interesses nos termos de Bourdieu de legitimação simbólica, quem ganharia o quê?

Para o autor (DUBOIS, 2009, p. 180), este *efeito cinema* se organizaria em torno de quatro configurações estruturantes, ou quatro componentes do cinema: o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem.

Para Dubois (2009, p. 182) é preciso questionar:

[...] o que vemos nas exposições (ainda) é cinema? Foi o cinema que migrou (Païne, 2001), como se diz abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museu - por que, como que propósito?

Para o autor, no entanto, os verdadeiros mediadores entre o cinema e as artes plásticas seriam os cineastas experimentais.

Ligia Canongia (1981, p. 8) levanta os antecedentes dos filmes de artistas que encontram na vanguarda do cinema uma *reação direta contra os filmes de*

*roteiro e estrelismos*, o que significava, portanto, trabalhar a imagem como uma das instâncias mais importantes do filme. Segundo a autora, foi Fernand Léger (in *Funções da Pintura*, 1965) quem teria definido este cinema de vanguarda que influenciaria os filmes de artista. Para Léger, os filmes de vanguarda se arriscariam fora do circuito comercial e dos parâmetros de linguagem de tal cinema para investir em linguagens específicas, mesmo a custo de serem chamados de cinema de autor. De toda forma, para Canongia, este cinema de artista teria encontrado neste lugar de experimentação algo que transporia as especificidades das artes e do cinema, formando assim uma terceira mídia.

O que interessa a esta pesquisa a respeito das nomenclaturas e seus antecedentes nas vanguardas, que aqui ordenei, é que é neste cinema que as formas que se interpenetram teriam, como visto no exemplo de Cardiff dado por Bishop, no som (sonoridade) sua motivação. Segundo Ligia Canongia, foi Léopold Survage, em 1914, quem primeiro descreveu um projeto abstrato de cinema pictórico como algo análogo à música. A música seria o elemento mais *audível*, e portanto, aquele que alcançaria mais profundamente a relação obra e público, confrontando a rigidez dos mídia, como por exemplo a pintura e o objeto.

Para Canongia (1981, p. 10):

A expansão do espaço de intervenção do artista, a absorção dos problemas de metalinguagem dentro da experiência estética como campo de pesquisa, repropôs ao cinema uma espécie de espelho, onde imagens e produção de imagens pudessem conviver, postas em um único circuito. Não que o cinema, com isso, tenha se tornado um instrumento passivo, de registro de ações e performances, mas assim como a fotografia e o vídeo-teipe, tornou-se um novo utensílio para a proposta de expansão do universo criativo.

Canongia aponta como nos anos 1920 cresceu o número de artistas pintores interessados pelo cinema, a exemplo de Man Ray, Léger, Duchamp, Moholy -Nagy, Salvador Dali, Picabia. Mas teria sido no Dadaísmo (por volta de 1950), segundo a autora (CANONGIA, 1981, p. 10), que os filmes perdem seu aspecto de ludicidade para se tornarem experimentações que se projetavam diretamente/ contra o espectador ouvinte, pela violenta oposição ao cinema industrial (*de espetáculo atraente para a vista ou sonoridade sedutora aos ouvidos*), em autores como Maya Deren, Willard Maas, Keneth

Anger, Stan Brakhage e Norman McLaren.

Segundo Canongia, nos anos 1960, o desenvolvimento do *outro cinema* e sua relação com a pesquisa em artes visuais se estreitou. O movimento Fluxus intervém no movimento New American Cinema. Artistas e cineastas americanos trabalham juntos em espécie de cooperativa, como formação de um cinema político.

A autora, no entanto, diz ser os anos de 1970 a época em que o cinema de artista e o cinema experimental tomam consciência de algo importante para o que pretende-se tratar neste artigo – o desafio às *normas de representação*. Isto seria o que Bellour percebera como a constituição de um novo dispositivo.

Segundo Canongia (1981, p. 14):

O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo o tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação. O espectador é solicitado perceptivamente a analisar as imagens e as situações que lhe são apresentadas, a imaginar, antes de reconhecer, os elementos de coesão e de desenvolvimento do filme, a viver uma experiência diversa; passando a atuar como ator, mais do que como espectador... O público do cinema de artista, é em geral, o das galerias de arte. Um público restrito, pode-se dizer especializado... desta forma o filme é 'lido', reportando-o à um determinado contexto de trabalho.

Deste modo, Canongia separa as intenções do cinema de artista, do cinema experimental e do cinema independente. Mas para a autora, mesmo que na produção marginal da época muitos cineastas estivessem preocupados com a recusa de trabalhar o filme numa chave técnica vendável, estes cinemas se encontram no lugar da resistência à estrutura do espetáculo, na abertura da linguagem cinematográfica e sobretudo com a não identificação com a idéia de *representação*, ou seja de liberação da imagem do *verossímil fílmico*<sup>12</sup>.

Para Raymond Bellour (2009), muitas razões levam atualmente mais e mais cineastas em direção à instalação em galerias e museus. Descreve que esta realidade é de uma maioria de ocidentais, com raras exceções, como Abbas Kiarostami. E isso se explica, segundo ele, pela evolução da tecnologia do vídeo digital, da internet e do DVD. Cita como precisa a tese de Dominic Païne (apud BELLOUR, 2009) de que a instância mais profunda deste

processo se deve ao fato de que o cinema moderno já tendia a “se expor”, encontrando no museu seu prolongamento natural. Trata-se do fato de que este foi o cinema da reflexividade, aquele que procurou, através de seus mecanismos de representação/apresentação, trazer o espectador para a relação mais constitutiva do filme. Podemos entender que as operações de disjunção entre imagem, som e texto nestes filmes provocavam uma consciência da audiência, no sentido de criar abertura para a sua construção narrativa e imagética.

Outra questão apontada por Bellour para esta continuidade do cinema no museu, é a da desobrigação da narrativa, como já havia nos filmes de cineastas como Kiarostami. Agnès Varda (apud BELLOUR, 2009, p. 167), por sua vez, afirma que o dispositivo permite “não contar uma história”. Outra explicação dada por Bellour seria a de Harun Farocki (apud BELLOUR, 2009, p. 167), ao falar sobre seu filme *Vidéogrammes d'une révolution* (1992, 147'), como o último de seus filmes distribuídos em salas de cinema, em que a audiência não passava de um espectador na platéia em seu dia de estréia. Para Farocki, no entanto, os visitantes de uma exposição têm uma idéia menos cristalizada como imagens e sons devem ser articulados.

Raymond Bellour (2009, p. 173) se pergunta: “Como definir o que acontece com o visitante que é capturado, em relação à experiência do espectador de cinema?”. E responde:

A instalação teria a função de levar a pensar, estando-se mais perto de si mesmo, em decorrência do mais real que ela oferece, segundo seu próprio artifício e o espaço que ela convida a entrar.

Para exemplificar esta condição da proximidade com o espectador pelas instalações, Bellour (2009, p. 165 - 166) recorre ao exemplo da vídeo-instalação *Les veuves de Noirmutier*<sup>13</sup> de Agnès Varda. Podemos concluir que, para Bellour, especialmente neste trabalho de Varda a instalação se torna o meio mais propício à espacialização física do fato sonoro, que constituirá o lugar da abertura da obra para o espectador.

Seguindo o pensamento de alguns autores acima descritos, considero que nestas transposições estratégicas de *imagem-tempo* como disjunção (som e imagem) nas instalações (o lugar de potencialização das imagens, mas também o lugar das estratégias de imersão), as vídeo-instalações,





Figura 1 – Anri Sala. Le Clash. 2010. Caixa de música. Vista da instalação.  
Fotografia: Susannah Magers. 29ª Bienal de São Paulo.



Figura 2 – Still do filme Le Clash. Anri Sala. 2010



Figura 3 – Pedro Costa. Exposição *Volver a Casa*.  
Fotografia: Raquel Garbelotti. Matadero, Madrid. 2009.

grosso modo, produzem potencialmente uma espécie de engolfamento em que o espectador se vê atacado pela profusão de telas e imagens, encontrando-se destituído de uma possibilidade de interação mais crítica ou produtiva. Bellour, no entanto, tratou aqui, ao citar a obra de Varda, de um projeto em que dispositivo e forma fílmica se combinaram e produziram uma obra com conteúdo estético-político. Neste sentido, um dispositivo bem sucedido.

É certo que não é o caso de afirmarmos de antemão que a separação do canal sonoro do da imagem, em termos físicos na instalação, garantiria o estado estético-político. Podemos pensar, por exemplo, em outras estratégias, como a do trabalho de Anri Sala *Le Clash* (2010) para a 29ª Bienal de SP, em que a apresentação de seu filme em um único canal se tornou, a meu ver, um dispositivo muito bem sucedido, pois a estratégia disjuntiva da obra se realizou pelo objeto sonoro instalado fora da vídeo-instalação no pavilhão da Bienal: uma pequena

caixa de música que deveria ser movimentada pelo espectador passante no pavilhão, ativando assim a engrenagem sonora referente também à sonoridade do filme dentro da sala - a música *Should I Stay or Should I Go?*, da banda The Clash. Esta estratégia criava uma relação espacial da vídeo-instalação com o prédio da Bienal, produzindo assim uma relação contextual.

Este trabalho de vídeo-instalação carrega o que, a meu ver, seria uma questão fundamental para a possível quebra da categorização ou nomenclatura (vídeo-instalação, cinema de exposição, etc), porque tem espacialidades distintas e temporalidades diferentes também no mesmo projeto.

Para pensar mais aprofundadamente esta relação das temporalidades e espacializações de um projeto como forma de quebrar com a categoria ou nomenclatura, utilizarei outro exemplo que considero bem sucedido como dispositivo - é o

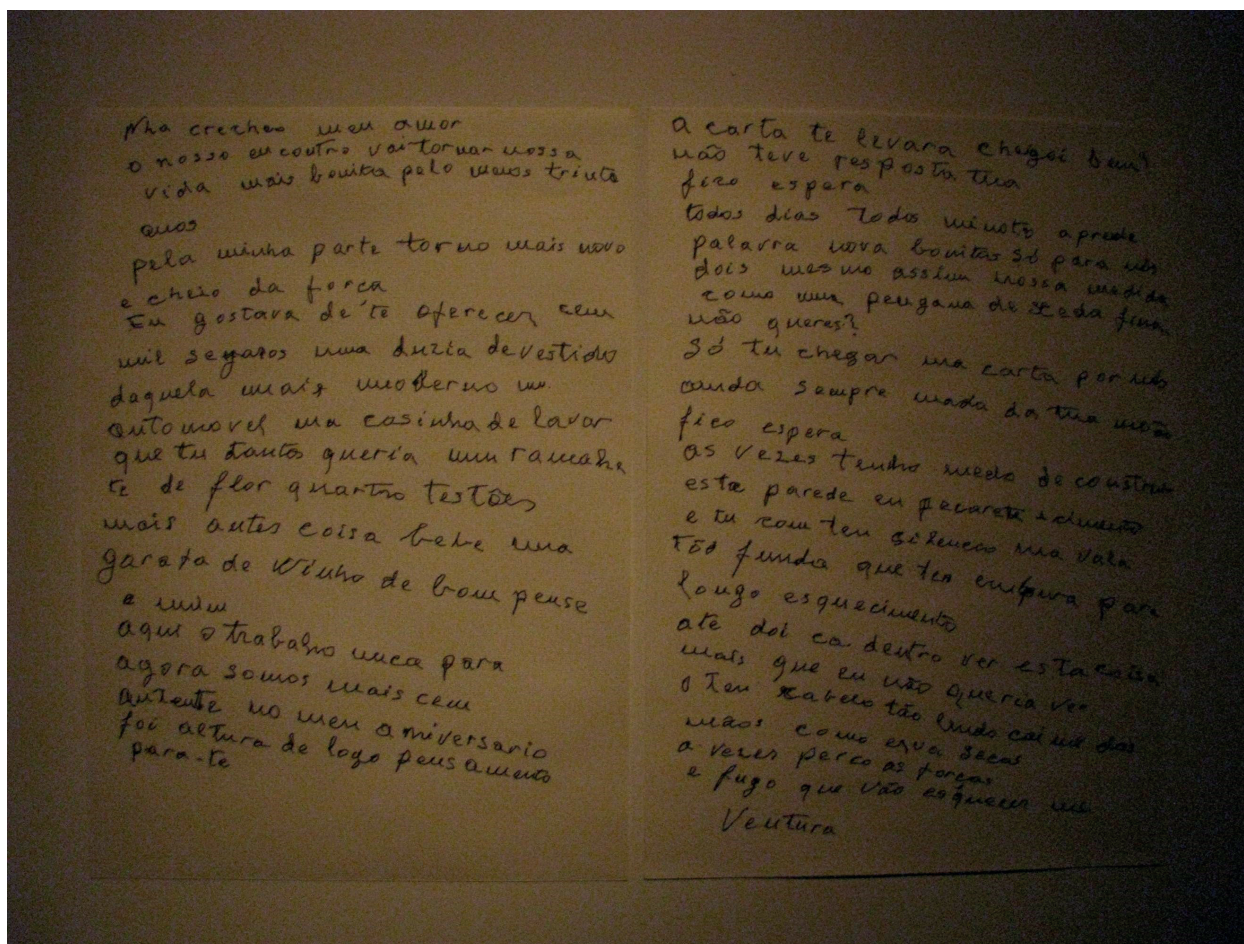


Figura 4 – Carta. Exposição Volver a Casa. Fotografia: Raquel Garbelotti. Matadero, Madrid. 2009.

caso de Pedro Costa. Trata-se de um excerto de seu filme *Juventude em Marcha*, apresentado em sua exposição individual *Volver a Casa*, no espaço Matadero em Madrid. No excerto, ele apresenta uma cena em que Ventura (um dos personagens de seus filmes) atua para câmera, como que lembrando-se de uma carta enviada para um possível amor de um outro tempo e lugar. Em sua longa metragem *Juventude em Marcha*, temos este mesmo texto (a carta) diversas vezes apresentado como narrativa constitutiva ao filme, como questão *diegética* já problematizada no filme e que se espacializaria como *extra-diegético*, enquanto objeto para ler/ver na instalação.

Nesta instalação, no entanto, Costa coloca ao lado do excerto projetado em looping a carta escrita à mão (por Ventura?) – um documento? E isso coloca a obra em perspectiva (*documental*)<sup>14</sup> toda a ficção do filme. A carta, neste excerto, torna-se o roteiro de Ventura para aquela atuação, numa estratégia de Costa de colocar o dispositivo em camadas

diversificadas de leitura, distanciadas do espaço da pura imersão fílmica.

É interessante falar de um outro projeto, que considero também como dispositivo bem sucedido, nos mesmos termos das obras anteriormente citadas (Sala e Costa). Trata-se de uma obra de Philippe Parreno no Centre Georges Pompidou, realizada em 2009.

Philippe Parreno realizou um filme<sup>15</sup> através da idéia de câmera em *travelling*. No filme, a câmera segue a partir de um trem, filmando as imagens que passam do lado de fora, cenas de pessoas paradas, como em *stills* fotográficos, invertendo o movimento daquilo que normalmente se filma. Mais do que as *imagens-tempo*, invertidas por ele, pela atuação de seus personagens que vão sendo encontrados na paisagem, e da câmera que os capta pelo *travelling* do trem – ocorre que o espaço instalativo se desfaz ao término do filme, que descortina o dispositivo e reapresenta o espaço da



Figura 5 – Vista do interior da instalação de Philippe Parreno.  
Fotografia: Raquel Garbelotti. Centre Georges Pompidou. 2009.

sala, como um lugar físico – o ponto de partida da próxima sessão. Ou seja, quando o filme termina, o espaço da exposição abre-se como espaço instalado. As cortinas que cobrem a sala sobem pelos vidros laterais do Pompidou, e a luz acende-se como que na sala de cinema. O dispositivo de projeção torna-se visível e aparente, por estar protegido numa caixa/vitrine de vidro. O mesmo movimento ao contrário ocorre quando o filme se inicia. As cortinas automáticas se fecham, e o filme começa.

Deste modo, entre o término e o incio do filme, temos o espaço vazio de imagens, mas repleto dos elementos instalativos que remetem à sala de cinema: a tela em branco e o projetor. Qualquer usuário do lado de fora do Pompidou podia ver ao espaço encerrando-se pelas telas, e desvelando-se em lugar para a recepção de um filme. Mas assistir ao que se passava na sala era um experiência tal qual a do cinema.

Pretendo, por fim, comentar esta relação disjuntiva

e ao mesmo tempo contextual nos trabalhos que mencionei. No trabalho de Anri Sala, o objeto caixa sonora também se espacializa além do filme. O objeto sonoro é, no entanto, distanciada da instalação, mas transforma toda a mostra em contexto para sua obra, o que a meu ver ocorre também com a carta de Ventura, do longa metragem para a instalação de Pedro Costa.

No caso de Parreno, a apreensão do dispositivo demanda diferentes tomadas de posição, pontos de vista, para apreender o dispositivo como um todo. Em todo caso, temos nestes três exemplos a produção do espaço fílmico pelo espectador. Não necessariamente pela idéia de disjunção no filme, como apresentada pelo cinema moderno, mas pela idéia de *extensão do trabalho no espaço e no tempo*, dentro e fora do dispositivo fílmico da instalação.

Cabe pensarmos sob uma nova ótica: *a obra em perspectiva (documental)*, que por sua vez, parte da dúvida do instalativo como o lugar da participação



Figura 6 – Projetor. Filme de 70 mm. Exposição de Philippe Parreno.  
Fotografia: Raquel Garbelotti. Centre Georges Pompidou. 2009.



Figura 3 – Vista exterior da instalação de Philihpe Parreno.  
Fotografia: Miro Soares. Centre Georges Pompidou. 2009.

crítica do espectador e como o lugar que garantiria o político das imagem–movimento.

Acredito que os formatos de reflexividade atuais possíveis seriam aqueles da *obra em perspectiva (documental)*. Esta hipótese por mim desenvolvida foi aqui também testada, através da leitura crítica que realizei dos três projetos de vídeo–instalação (Anri Sala, Pedro Costa e Philippe Parreno).

Foi possível constatar que se estiver a **obra em perspectiva (documental)**, os mecanismos de reflexividade poderão produzir uma narrativa constituída pelo espectador neste campo *extra–diegético*. Podemos pensar o que fundamenta a *obra em perspectiva (documental)* como algo que pode ser estendido não apenas no espaço, mas também no tempo e vice-versa, fazendo com que a mesma possa ser percebida como projeto.

## NOTAS

1. O cinema dos sujeitos é uma remissão a Raymond Bellour.
2. Segundo Royoaux (2011, p.1), Serge Daney foi quem identificou no filme *Os quatrocentos Golpes*, de Truffaut, a idéia de *imagem detida*.
3. Neste artigo, Royoaux (2011) afirma a questão da *imagem detida* como uma preocupação de Raymond Bellour desde 1984 – da fotografia no cinema.
4. Este termo é uma remissão ao termo *outro cinema* cunhado por Raymond Bellour no “Entre Imagens” (1997).
5. Este termo que Pantenburg (2010, p. 163 – 187) designa como aquele que geralmente vem separado por uma conjunção “e” ou por uma barra, seria a base para tecer sua crítica.
6. A proposta de Pantenburg (2010, p. 168) está



Figura 4 – Vista do exterior da instalação de Philippe Parreno  
Fotografia: Miro Soares. Centre Georges Pompidou. 2007.

calcada em *NormalFilm* de Bert Rebhandl. Sua idéia, é de estabelecer uma inter-relação entre o filme de 400 minutos, de por exemplo Ken Jacobs e o filme de um minuto de Peter Kubelka. Em vez de compartimentar em salas os projetos, ele pensa que o lugar do filme é na sala de cinema. Foi o que propôs para a Documenta 12.

7. Pantenburg (2010, p. 172) tece, aqui, uma relação entre este procedimento de Farocki relacionado a Griffith e, conseqüentemente, à montagem no cinema, com a tese de Raymond Bellour – que pensa ser as instalações fílmicas o lugar da nova invenção da montagem paralela.

8. Para Farocki (apud PANTENBURG, 2010, p. 172): “a montagem, uma figura de comparação expressa, teve seu ápice pouco antes do cinema sonoro, pouco antes de a língua falada estruturar – e também determinar – a progressão do filme. Hoje, pode-se voltar à montagem, aos opostos e às semelhanças, pois a idéia de uma unidade do mundo não mais vigora. Logo, tudo igual à

semelhança estará acabado”.

9. Sobre o pensamento relacional Patenburg (2010, p. 186) descreve: “Através da projeção de obras de arte na sala de aula, todos os alunos podiam ver ao mesmo tempo a figura e os detalhes de que se tratava na palestra. [...] Na projeção simultânea de duas ‘representações-relacionadas’ ele reconheceu um grande valor didático, e quase duas décadas depois de Heinrich Wolffin já conseguia isso não com o uso de dois projetores, mas montando duas imagens no mesmo diapositivo. Além disso, as obras deviam ser representadas em grande escala, isoladas e com moldura negra, para aumentar o efeito da imagem”. (Ingebotg Reichle: *Medienbrüche*, in: *kritische Berichte 1/2002 [Themenheft: Die Bildmedien der Kunstgeschichte]*, p. 40–56: 44.).

10. Segundo Patenburg (2010, p. 179): “Com diferente ênfase, Bruno Meyer, Herman Grimm e seu seguidor Henrich Wölfflin reivindicavam desde a década de 1870 uma divulgação da arte apoiada nos media. Independente do local do original e

sobretudo em tamanhos e perspectivas diferentes, uma pintura ou escultura podem ser mostradas na sala de aula para um grande número de pessoas. A decomposição analítica em detalhes (que fazem pensar nos close-ups cinematográficos), a comparação estilística como Farocki a opera e a divulgação a um público, cuja disposição lembra a de um cinema, têm aqui uma pré-história alternativa institucional”.

11. Claire Bishop (2006, p. 10) comenta estas *social forms* como um lugar em que não mais existe a clara distinção entre profissional e amador e produção e recepção.

12. Canongia (1981, p. 15) explica que este cinema experimental se difere do de autor (aquele que se move dentro do mercado, percorrendo o espaço das contradições do sistema oficial de representação cinética) na medida em que busca hipóteses diferenciadas de escritura fílmica, e na medida em que busca um afastamento do mundo visual institucionalizado, trabalhando sobre a variação do suporte, do campo da visualidade e das estruturas de linguagem.

13. “Imagine 14 monitores mais ou menos espalhados no espaço, formando os quatro lados de um retângulo, cuja proporção é a mesma de uma tela de cinema, bem como de uma pintura ou foto horizontal. Em cada um desses monitores, uma mulher se dirige aos visitantes que escolheram uma das 14 cadeiras dispostas no espaço, como se a tela tivesse sido descolada e decalcada no chão. As cadeiras que formam a primeira fila são mais baixas, para que todos possam ver. Em cada uma das cadeiras, há um fone de ouvido. Cada uma dessas mulheres, viúvas, conta sua história. A narrativa é pontuada por raras perguntas em off da mulher que as escuta. Esta, cuja localização se adivinha apesar das poucas informações, está no segundo monitor da linha de baixo, à esquerda. É a única que nada diz, mantendo o olhar fixo em seu espectador. Podemos vê-la de perto, numa praia cheia de algas marinhas, ou a distância, sentada numa espreguiçadeira, ao lado de uma cadeira vazia. Não diz nada, mas canta em off sobre a imagem dessa praia nua, dessa água que vai e vem. Trata-se do poema-canção *Démons et merveilles* [demônios e maravilhas], de Jacques Prévert. A câmera, sustentada por uma mão amadora, avança repentinamente e mostra um homem sentado na

areia, um belo rosto terno e cansado que tenta sorrir. Quando a voz vacilante entoia as palavras “restam duas pequenas ondas”, antes dos últimos versos, a câmera de Agnès Varda quase alcança os olhos de Jacques Demy. Cada uma dessas entrevistas-confissões dura de três a cinco minutos. O tempo que levamos para passar de uma cadeira para outra nos permite escutar outra vez a música que une as histórias e sobretudo, retornar a imagem central, que forma uma tela íntegra no interior da grande tela descontínua. Na praia vê-se uma mesa alta. Vestidas de preto, as viúvas giram incansavelmente em torno dessa mesa, aproximam-se do mar e deixam o quadro. Nesse momento, inicia-se uma sequência em que elas entram e saem do quadro, passando cada vez mais perto da câmera; algumas a encaram de olhos bem abertos, enquanto outras, ao contrário, evitam-na”. Descrição da obra feita por Raymond Bellour (2009, p.165-166).

14. A obra em perspectiva (*documental*) seria também aquela que não se renderia facilmente à categorização.

15. O filme *June 8, 1968* estava na mostra “8 Juin 1968 - 7 Septembre 2009” no Centre Pompidou em 2009, curada por Christine Macel. O filme de 70 mm tem aproximadamente 8 minutos. “Filmado e projetado em 70 mm, o filme evoca a viagem realizada, de N.Y. para Washington D. C., pelo trem que transportou o caixão de Robert F. Kennedy, dois dias depois de seu assassinato”. *Esta descrição com tradução nossa do trabalho encontrava-se no folder da exposição.* <[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)> Acesso em agosto de 2009.

## REFERÊNCIAS

BELLOUR, Raymond. Um pouco mais de real. In: COSTA, Luiz Claudio (org). **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea**, tradução: Astrid Toledo, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. FAPERJ. 2009.

\_\_\_\_\_. BELLOUR, Raymond. **De um outro cinema**. In: MACIEL, Katia (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

BISHOP, Claire. **Installation Art: a critical history**. New York: Routledge, 2005

\_\_\_\_\_. **Participation**. London/Whitechapel/



Cambridge: MIT Press, 2006

CANONGIA, Ligia. Quase Cinema. Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980. **Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 2.** Edição FUNARTE. Rio de Janeiro. 1981.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Video, Godard.** Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. Um “efeito cinema” na Arte Contemporânea. In: COSTA da, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea.** Contra Rio de Janeiro: Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.

PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente da arte: instalações de Harun Farocki. In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia. **Harun Farocki: por uma politização do olhar.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p. 163–187.

ROSLER, Martha. El video: más allá del momento utópico. In: **Imágenes públicas, la función política de la imagen.** Ed. Jesús Carrillo. Trad. Eduardo García Augustín. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

ROYOAU, Jean-Christophe. El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos. In: **Brumaria/Prácticas artísticas, estéticas y políticas.** Disponível em: <<http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/1/14.html>>. Acesso em: 30/07/2011.

## **SOBRE A AUTORA**

*Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti* possui mestrado em Artes pela Universidade Júlio de Mesquita Filho, UNESP. São Paulo. (2001) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (2011). Professora adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo (desde 2004) Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Site-Specific, Site-Specificity, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, site-specific, instalação, áudio-visual e escultura. Professora Permanente no Programa de Pós Graduação em Artes da UFES (desde 2018).