



convergências

pesquisa artística e práticas experimentais

UFRGS, 2019



convergências

pesquisa artística e práticas experimentais

Organizadores:
Alberto Ribas Semeler
Alessandra Lucia Bochio
Felipe Merker Castellani
Marina Bortoluz Polidoro

UFRGS, 2019



Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor Ruy Vicente Oppermann

Vice-reitora Jane Fraga Tutikian

Instituto de Artes

Diretor Raimundo José Barros Cruz

Vice-diretora Daniela Pinheiro Machado Kern

Convergências: pesquisa artística e práticas experimentais

Comissão Organizadora do Seminário Internacional

Comissão Organizadora do e-book

Alberto Ribas Semeler

Alessandra Lucia Bochio

Felipe Merker Castellani

Marina Bortoluz Polidoro

Capa

Alessandra Lucia Bochio

Projeto Gráfico

Alessandra Lucia Bochio

Marina Bortoluz Polidoro

© dos textos e imagens: dos autores.

© Esta edição de 2019 está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 4.0.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C766 Convergências : pesquisa artística e práticas experimentais / Organizadores Alberto Ribas Semeler ... [et al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo). – Porto Alegre : UFRGS, 2019.
118 p. : il. color

Seminário Internacional ocorrido nos dias de 6, 7, 8 mar. 2018.

Modo de acesso: <https://lume.ufrgs.br/>

Formato: pdf.

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader.

ISBN 978-85-9489-163-1 (on-line)

1. Poéticas artísticas. 2. Pesquisa em arte. 3. Práticas experimentais. 4. Artemidia.
I. Semeler, Alberto Ribas, org.

CDU 7 : 061.3

Mara R. B. Machado – CRB10/1885

sumário

Convergências: apresentação	11
Convergences: introduction	15
Performances	20
Resumos	46

The Aesthetics and Epistemology of Audiovisual Experiments [47]
Florian Leitner

Documentary Loops and Beats: [53]
On Live Audiovisual Documentary Performances
Cornelia Lund

Campo expandido: Insubordinação e indisciplinaridade na criação sonora [61]
Chico Machado

Taquigrafonias: [67]
propostas pessoais de criação sonora com a máquina de escrever
André Ricardo do Nascimento

A performance da materialidade da imagem: memórias [73]
Patrícia Moran

Câmeras fixas, ideias móveis [79]
Marcus Vinicius Fainer Bastos

Estúdio 88 videoperformances: um depoimento [87]
Elaine Tedesco

Performances sonoro-visuais em tempo real: [95]
um breve percurso histórico e conceitual
Tatiana Giovannone Trivisani

Perfeição é coisa de menininha tocadora de piano [101]
Catarina Leite Domenici

Gênero nas Artes Visuais: alguns pontos a considerar [107]
Daniela Kern

Participantes	110
Programação	116

apre sent ação

Convergências: apresentação [

Alessandra Lucia Bochio,
Felipe Merker Castellani,
Marina Bortoluz Polidoro,
Alberto Ribas Semeler]

Esta publicação apresenta os registros do evento intitulado **Convergências: pesquisa artística e práticas experimentais**, que ocorreu nos dias 06, 07 e 08 de março de 2018 em Porto Alegre. Com uma perspectiva interdisciplinar e interinstitucional, contou com a participação de pesquisadores da UFRGS, USP, PUC-SP, Universidade Humboldt (Berlim) e da Universidade de Hamburgo, apoio do Goethe Institut e público expressivo e diverso.

Convergências foi um vetor de agrupamentos poéticos e políticos em meio às ocupações culturais que insurgiram no Brasil em 2016. O primeiro encontro ocorreu em maio de 2016 na Ocupação da Funarte de São Paulo e foi organizado de forma coletiva e colaborativa por Alessandra Bochio, Deco Nascimento, Felipe Merker Castellani, Fernando Falci, Julia Teles, Luis Felipe Labaki, Marcus Bastos, Patricia Moran, Talita Florência e Tatiana Trivisani. Em junho do mesmo ano, ocorreu o segundo encontro no Atelier Paulista em São Paulo, buscando abordar as retroalimentações entre pesquisa acadêmica e práticas artísticas, assim como entre espaços institucionais e independentes. Participaram deste encontro os artistas e pesquisadores: Alessandra Bochio, Ariane Stolfi, Branca de Oliveira, Christine Mello, Dino Vicente, Dudu Tsuda, Felipe Merker Castellani, Felipe Neves, Fernando Falci, Juliana Garzillo, Julia Teles, Lali Krotoszynski, Lucas Lespier, Patricia Moran, Pedro Perez, Sergio Basbaum, dentre outros.

Em março de 2018, os agrupamentos nomeados de **Convergências**, continuaram a busca pela interligação entre diferentes práticas artísticas experimentais e circuitos independentes de arte, reunindo em Porto Alegre pesquisadores e artistas de diferentes instituições brasileiras e estrangeiras.

Nesta edição do evento, privilegiamos as pesquisas que envolvem o campo da arte e tecnologia e o das práticas artísticas que se encontram na fronteira entre as artes visuais, a música e o cinema. Pelo próprio lugar que ocupamos, como artistas na universidade, outra questão que permeou as discussões do seminário foi a dinâmica entre investigação teórica e prática artística e entre o contexto acadêmico universitário e os circuitos de produção cultural experimental. Assim, o evento contemplou diferentes e ricas abordagens acerca das práticas artísticas, pela composição das mesas de debates, na fala dos palestrantes convidados e nas sessões de performances audiovisuais.

As **performances** ocorreram no *Lugar*, onde apresentaram-se Chico Machado, Clássicos de Calçada, Marcus Bastos, Alessandra Bochio, Felipe Merker Castellani, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta, e no Planetário UFRGS, onde o Grupo de pesquisa Estudos de Gênero, Corpo e Música (IA-UFRGS) realizou a performance que fechou o evento. Alguns registros fotográficos das performances estão incluídos no início desta publicação.

Por ocasião do evento, recebemos dois convidados internacionais: Florian Leitner (Humboldt University) e Cornelia Lund (University of Hamburg). Leitner, em palestra intitulada “A epistemologia dos experimentos audiovisuais: um estudo de caso”, abordou por meio de uma perspectiva do pós-humano o filme *La région centrale* de Michael Snow. E Lund proferiu a palestra “Da expansão à explosão”, na qual compartilhou parte da sua pesquisa em andamento sobre novas estéticas no campo do audiovisual, com foco em performances documentais audiovisuais.

A mesa de debate **Pesquisa artística**, mediada por Marina Polidoro (UFRGS), teve como ponto de partida as pesquisas atuais dos convidados, focando a produção artística em cruzamento com a pesquisa acadêmica. Nos interessa pensar o lugar que o artista ocupa na universidade e como a sua produção artística é influenciada por essa posição, como o artista-pesquisador teoriza, bem como qual a relação que a universidade possui com os demais atores do sistema das artes. Especialmente no que tange as produções desenvolvidas na área da Arte e Tecnologia, mas também da arte contemporânea como um todo.

Os três componentes desta mesa, Alberto Ribas Semeler (UFRGS), Sandra Rey (UFRGS) e Tetê Barachini (UFRGS), têm em comum a relação com a área da Arte e Tecnologia, que permeia, cada um à sua maneira, as suas produções artísticas, pesquisas acadêmicas e a docência.

O campo problemático explorado na mesa **Criação sonora no campo expandido**, mediada por Felipe Merker Castellani (PPGMUS-UFRGS/UFPel) é o dos contágios e das interações entre a criação sonora e outras práticas e meios de expressão artística, assim como das situações limítrofes, nas quais a criação sonora se encontra em um território indeterminado, entre a música e as artes visuais, ou ainda, entre a música e as artes da cena. Neste sentido, algumas questões funcionaram como fio condutor deste debate:

Como são constituídos os espaços poéticos e operacionais de tais territórios híbridos? Como a apropriação do som, enquanto meio de expressão artística, é realizada nas diferentes áreas das artes? Como se organizam os espaços, meios e comunidades nos quais circulam estas produções? E por fim, como pensar uma abordagem múltipla para essa produção sonora híbrida no contexto da pesquisa acadêmica?

Cada um dos convidados, Chico Machado (UFRGS), Luciano Zanatta (UFRGS) e DeCo Nascimento (UAM-SP), apresentou seus percursos singulares, suas trajetórias de pesquisa artística e os diferentes atravessamentos presentes em seus trabalhos.

O principal objetivo da mesa **Audiovisual Experimental** estava em debater sobre o audiovisual hoje, em seus cruzamentos com as artes visuais, com o cinema e com a comunicação. Parte-se das pesquisas atuais dos convidados para pensar as práticas audiovisuais experimentais. O termo experimental, neste contexto, diz respeito, consoante Julio Plaza e Monica Tavares, a uma prática criativa que opera com “o conhecimento transmitido pelos sentidos”¹. Nessa prática, não existe um plano artístico ou um projeto preconcebido. O produto é própria realização, ocorre concomitante à criação. “A criação leva à descoberta. Opera-se ludicamente com os meios. É um processo que vai da prática à teoria. [...] A intenção deste método não está na obra acabada, mas sim no ato de fazer”².

Os quatro convidados dessa mesa, Elaine Tedesco (UFRGS), Patricia Moran (USP), Marcus Bastos (PUC-SP) e Tatiana Trivisani (UAM-SP), mediados por

1 PLAZA, J.; TAVARES, M. *Processos criativos com os meios eletrônicos*: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 103.

2 *Ibidem*.

Alessandra Bochio (UFRGS), apresentaram suas pesquisas com foco no audiovisual.

Por fim, a quarta mesa de debates, Estudos de gênero na arte, composta por Catarina Domenici (UFRGS) e Daniela Kern (UFRGS), foi mediada por Isabel Nogueira (UFRGS) e deu seguimento ao apresentado por ela na palestra “Metodologias feministas de pesquisa artística”. A discussão enfocou a questão de gênero e representatividade na academia e no sistema das artes.

Esta publicação traz os resumos da maior parte das comunicações do evento realizado, no intuito de registrar e reverberar as discussões iniciadas. A equipe organizadora, com participação das instituições já nomeadas neste texto, trabalha agora para concretizar nova edição do evento em 2019, desta vez com chamada aberta para submissão de trabalhos, que será em breve divulgada.

Convergences: introduction [

Alessandra Lucia Bochio,
Felipe Merker Castellani,
Marina Bortoluz Polidoro,
Alberto Ribas Semeler]

This publication presents the records of the event entitled as **Convergences: artistic research and experimental practices**, which took place in Porto Alegre on March 6th, 7th and 8th, 2018. Researchers from UFRGS, USP, PUC-SP, Humboldt University (Berlin) and Hamburg University have participated in the event through an interdisciplinary and inter institutional perspective, supported by Goethe Institut and an expressive and diverse audience.

Convergences was a vector of poetic and political groups amongst cultural occupations which protested in Brazil in 2016. The first gathering took place in São Paulo at Funarte occupation in May 2016. The second gathering took place at Atelier Paulista in São Paulo in June of that same year, aiming to approach the feedbacks between academic research and artistic practices, as well as between institutional and independent venues. The following artists and researchers have participated in this gathering: Alessandra Bochio, Ariane Stolfi, Branca de Oliveira, Christine Mello, Dino Vicente, Dudu Tsuda, Felipe Merker Castellani, Felipe Neves, Fernando Falci, Juliana Garzillo, Julia Teles, Lali Krotoszynski, Lucas Lespier, Patricia Moran, Pedro Perez, Sergio Basbaum, and others.

In March 2018, the groups named as **Convergences**, carried on the search for the interconnection between different experimental artistic practices

and independent art scenes, bringing researchers and artists from different Brazilian and foreign institutions together in Porto Alegre.

In this edition of the event, we have favored the research involved in the art and technology field and the one in artistic practices which are in the border between visual arts, music and filmmaking. Because of the positions we occupy as artists in the university, another matter that permeated the seminar discussions was the dynamics between theoretical investigation and artistic practice and between university academic context and experimental cultural production scenes. Thereby, the event has contemplated different and rich approaches related to artistic practices, through the composition of the round tables, in the guest lecturers' speeches and in the audiovisual performance sessions.

The performances took place at Lugar, where Chico Machado, Clássicos de Calçada, Marcus Bastos, Alessandra Bochio, Felipe Merker Castellani, Isabel Nogueira and Luciano Zanatta have performed, and at UFRGS Planetary, where the Gender, Body and Music Studies Research Group (IA-UFRGS) has presented a performance that closed the event. A few photographic records of the performances are included in the beginning of this publication.

On the occasion of the event we have hosted two international guests: Florian Leitner (Humboldt University) and Cornelia Lund (University of Hamburg). Leitner, at his lecture entitled as 'The epistemology of audiovisual experiments: a case study', has tackled the movie *La région centrale* by Michael Snow through a post-human perspective. And Lund has uttered the 'From expansion to explosion' lecture, from which has shared part of her ongoing research regarding new aesthetics in the audiovisual field, focusing on audiovisual documental performances.

The Artistic Research round table, mediated by Marina Polidoro (UFRGS), had the guests' current research as a starting point, focusing on the crossing between artistic production and academic research. It interests us to think of the position the artist occupies in the university and how his or her artistic production is influenced by this post, how the researcher-artist theorizes, as well as what is the relation that the university has with the other players of the arts system. Especially regarding the works developed in the Art and Technology field, but also the contemporary art as a whole.

The three participants of this table, Alberto Ribas Semeler (UFRGS), Sandra Rey (UFRGS) e Tetê Barachini (UFRGS), have the relation with the Art and

Technology field in common, which pervades, each one in his or her own way, his or her artistic works, academic research and teaching activities.

The problematic field explored in the **Sound creation in the expanded field** table, mediated by Felipe Merker Castellani (PPGMUS-UFRGS/UFPel) is the contagious one and the interactions between sound creation and other practices and means of artistic expression, as well as bordering situations, in which the sound creation finds itself in an undefined territory, between music and visual arts, or even, between music and the arts scene. In this sense, a few matters worked as a common thread in this debate:

How are poetic and operational spaces composed from such hybrid territories? How is the sound appropriation, as a mean of artistic expression, is made in different fields of the arts? How are the spaces, means and communities in which these works circulate organized? And at last, how to think of a multiple approach for this hybrid sound production in the academic research context?

Each of the following guests, Chico Machado (UFRGS), Luciano Zanatta (UFRGS) e DeCo Nascimento (UAM-SP), have presented their unique pathways, their artistic research journeys and the different crossings which are present in their works.

The main goal of **The Audiovisual Experimental** table was to debate about audiovisual nowadays, and its crossings with visual arts, with filmmaking and with communication. We have started with the ongoing guests' research to think of audiovisual experimental practices. The term experimental itself, in this context, pertains to a creative practice that operates with 'the knowledge transferred by the senses', according to Julio Plaza and Monica Tavares. In this practice an artistic scheme or a preconceived project do not exist. The product is its own execution, it happens simultaneously with the creation. 'Creation leads to discovery. Means are playfully run. It is a process that goes from practice to theory.[...] This method does not aim on the finished work, but in the act of doing it'.

The four guests of this table, Elaine Tedesco (UFRGS), Patricia Moran (USP), Marcus Bastos (PUC-SP) e Tatiana Travisani (UAM-SP), mediated by Alessandra Bochio (UFRGS), have presented their research focusing on the audiovisual field.

At last, the fourth round table, Gender studies in art, composed by Catarina Domenici (UFRGS) e Daniela Kern (UFRGS), was mediated by Isabel Nogueira (UFRGS) and followed up her 'Feminist methodologies in

artistic research' lecture. The discussion focused on the gender issue and its representativeness in the academic environment and in the system of the arts.

This publication brings abstracts from most part of the communications during the event that was held, in order to record and reverberate the discussions that once have been started. The organizing team, with participation of institutions which were already named in this text, is currently working on the new edition of the event in 2019, this time with an open call for submission of works, which will soon be announced.

[Tradução: Elaine Foltran Cordella]

perf
orma
nces

A silhouette of a person, likely a DJ or musician, is shown in a dark room with blue lighting. The person is leaning forward, and their hands are positioned on a surface, possibly a turntable or mixer. The background is filled with vertical lines and a bright blue light source. A prominent pink banner is overlaid across the middle of the image, containing the text "chico machado" in white lowercase letters.

chico machado

Foto: Ricardo de Carli



Foto: Ricardo de Carli

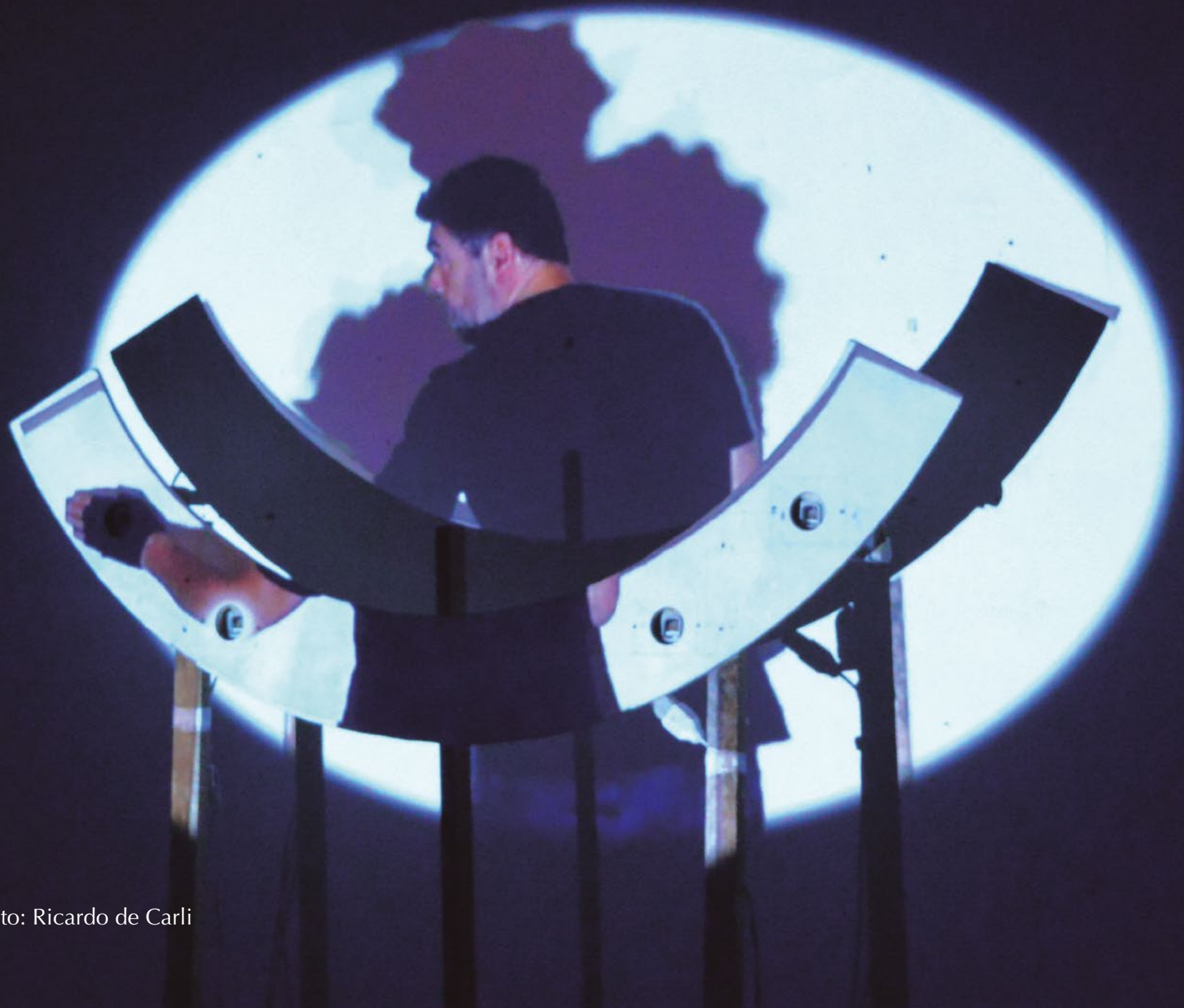


Foto: Ricardo de Carli



marcus bastos

Imagem: Marcus Bastos

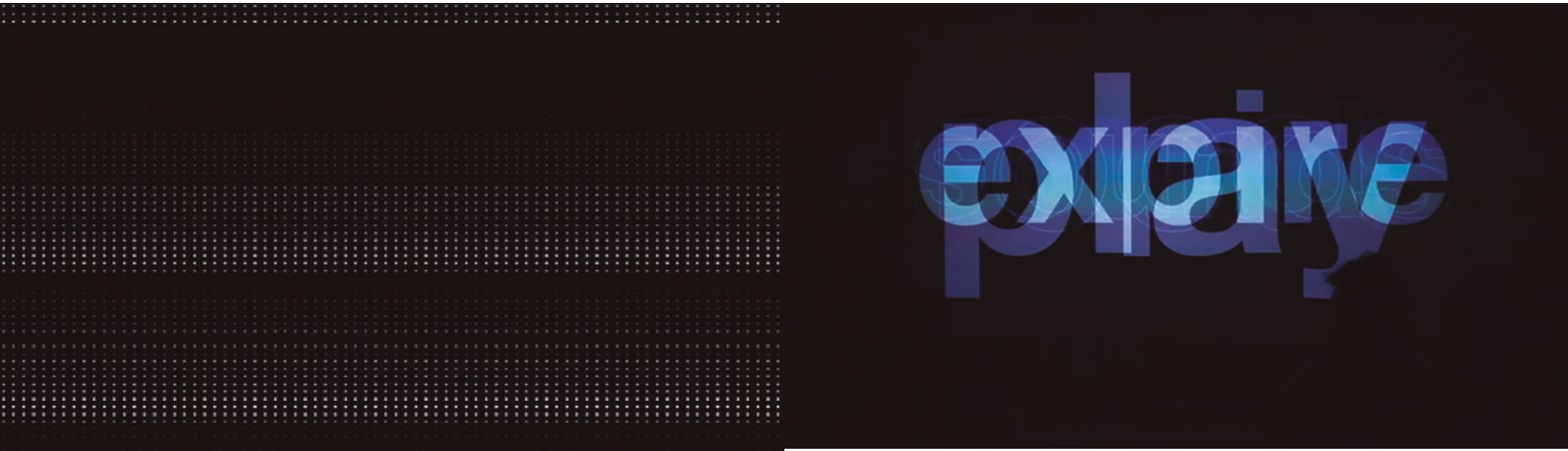


Imagem: Marcus Bastos



Imagem: Marcus Bastos



clássicos de calçada

deco nascimento e tatiana travisani[



Foto: Ricardo de Carli



Foto: Ricardo de Carli



alessandra bochio
felipe merker castellani
isabel nogueira
luciano zanatta



Foto: Ricardo de Carli



Foto: Ricardo de Carli



res um os

The Aesthetics and Epistemology of Audiovisual Experiments [

Florian Leitner]

The keynote lecture summarized in the following is part of an ongoing dialogue between the Medientheater of the Humboldt University in Berlin and several cinema and arts spaces at the Universities of Porto Alegre and São Paulo. The Medientheater explores sound and image technologies with the aim of creating audiovisual situations that provide both aesthetic experience and scholarly insights. These insights, in turn, question the epistemological foundation of such audiovisual experiments. In order to outline a possible answer to this question, the lecture given at Porto Alegre addressed a case study, presented in the first part of this extended abstract. The film discussed has no connection to the Medientheater, but it can be considered an audiovisual experiment which enacts a nonhuman and nonhumanist aesthetics. Furthermore, as summarized in the second part of this abstract, some theoretical ideas were reviewed that might prove helpful when further investigating this kind of aesthetics and their epistemological implications.

Part 1: *Sea Turtle Finds Lost Camera*

Sea Turtle Finds Lost Camera is a short found footage film, retrieved by a Coast Guard officer from a camera that had been washed ashore at Key West. It was not recorded by a human – a sea turtle had hit the release button while the camera, after having been put in a waterproof case and lost during a dive, was floating on the surface of the ocean. Probably the

animal mistook the device for food and snatched at it. The video that was subsequently recorded shows how the turtle plays around with the camera: banging against it, snapping at it, and keeping it in constant motion. The images that were captured in the process are shaky, the camera incessantly performing hectic tilts and pans. In one moment the lens is directed toward the clear blue sky, while in the next second it turns to show the underwater world. Only occasionally can the turtle itself be seen.

The video is remarkable, not only because of the 2.7 million hits it generated after it had been uploaded on YouTube in 2010, but also for the astonishing similarities it bears with one of the milestones in the history of experimental cinema. Michael Snow's *La région centrale* (Canada 1971), was recorded by a camera mounted on a robotic arm and – just like in *Sea Turtle* – put into a seemingly chaotic, unending rotation around itself. Both films disassociate human gesture and camera in order to establish a nonanthropomorphic way of looking, a glimpse of a completely other gaze whose movements follow an alien choreography, meandering between sky and ground (in *La région centrale*) or sky and sea (in *Sea Turtle*).

However, the difference between the mediums of sea and ground establishes an opposition between the two films which can be read as reflecting a paradigm shift concerning the way images emerge and signification is produced – a shift from solidity to fluidity. The paradigm represented by *La région centrale* is based on a strategy of meaning-making whose solidity relies on a distinct origin in the shape of a human creator subject who remains in complete control of all processes of signification. Even though its director claims to have completely devolved the camera action unto a robotic arm, the camera movements are entirely predetermined and controlled by him. He consequently remains within a humanistic mode of signification, acting as an autonomous creator subject. *Sea Turtle*, however, establishes a different paradigm in which signification becomes fluid, as it is no longer controlled by a single subject. Its camera movements are the result of the ongoing interaction between a marine reptile and the sea, and there is no single – let alone human – subject to which these movements could be attributed. The images and the meaning that can be inscribed in them have to be conceived of as just as intangible and fluid as the ocean in which turtle and camera are floating.

Sea Turtle can therefore be understood as an aesthetic object in at least two ways: it can be read as an adaption of a classic work of experimental cinema, and it develops self-referential qualities by establishing fluidity as a metaphor

for the circumstances of its own emergence and for the underlying model of image production and signification. But it does not stand in the humanistic tradition of the aesthetics of European Enlightenment, which conceives of artistic expression and meaning as emerging from the intentional actions of an individual. On the contrary, *Sea Turtle*, originates from a lapse, from someone losing his camera while going for a dive, and from the accidental encounter of this camera and a marine reptile.

Part 2: Aesthetic Perception and the Epistemology of Environments

Sea Turtle is an audiovisual experiment – albeit an unintentional one – which renounces traditional theories of aesthetics. The conceptual foundation on which it can be grasped as an aesthetic object remains vague. Such a foundation might prove particularly fruitful when examining complex media networks in which human and nonhuman actors are intertwined in non-hierarchical structures – as they are currently being discussed in connection to the idea of an ecology of media. We might therefore think of an ecological aesthetics, and we may assume that it is connected to the epistemological dimension of audiovisual experiments in general, the kind of insights and the modes of knowledge we can derive from them.

In order to explore some basic notions that such an ecological aesthetics would have to include, an obvious starting point is Immanuel Kant's *Critique of Judgement* (*Kritik der Urteilskraft*). The concept of fluidity as it appears in *Sea Turtle* can be seen as an aesthetic idea, which, according to Kant, is what emerges from aesthetic experience. But he also argues that this experience has to be based on the assumption that the "purposiveness" (*Zweckmäßigkeit*) of its object to produce aesthetic ideas is ascribed to an intentional will – an assumption which we cannot make in the case of *Sea Turtle*, since we know the film is not an intentional product.

But why is it that Kant insists on the idea of the intentionality of the aesthetic object? What follows from this claim is not only that the content of any aesthetic perception is inevitably experienced as the creation of an other but that this *other* is similar to me at least in one aspect: like me, it is capable of intentional action. It is not an absolute Other but an alter ego. For Kant the subject of aesthetic perception necessarily assumes this perception to be an indirect encounter with another subject. However, we may alter this approach

by substituting “subject” by what Kantian biologist Jakob von Uexküll calls *Umwelt* – “environment” or, more precisely, “surrounding-world”.

According to Uexküll, every living being produces its own *Umwelt* – its own surrounding-world – as a function of the layout of its organism and its sensory organs and therefore according to its characteristic faculties. It is Walter Benjamin’s adaptation of the term that expands it from biology to the technology of film and its audiovisual surrounding-worlds. A recent example which can be used to exemplify the far-reaching implications of the concept is Lucien Castaing-Taylor’s and Verena Paravel’s documentary *Leviathan* (USA 2012) – another audiovisual experiment which takes place on the ocean and without direct human control over the cameras. What manifests itself in *Leviathan* is the surrounding-world of a complex hybrid organism that emerges from the conflicts and collaborations of different species and apparatuses within the framework of industrial high-sea fishing. In *Leviathan*, it becomes obvious that when aesthetic perception is conceived not as a process caused by subjects but as an interrelation between different surrounding-worlds from which subjectivities may emerge, the Kantian concept can be applied to examples such as *Sea Turtle* as well. This also means that, if aesthetic perception can be regarded as a form of what Kantian philosopher Ernst Cassirer calls “perception-of-expression” (*Ausdruckswahrnehmung*), it should not be seen as a process which somehow connects two preconstituted entities – a recipient and a creator, an I and a you. Instead we should follow Cassirer’s *Logic of the Humanities* (*Zur Logik der Kulturwissenschaften*), where he basically argues for an ontology in which, as Karen Barad would put it, “relata do not preexist relations.” In this perspective aesthetic perception does not appear as an operation in which preexisting subjects engage but as a process that interrelates different surrounding-worlds. These surrounding-worlds may produce subjects but it is not evident why they should be obliged to do so.

The *Umwelt* presented in *Sea Turtle* can in fact be described as a surrounding-world without a surrounded subject. It is an *Umwelt* that emerges from the encounter of the reptile and a camera. And, as it would never have appeared within our *Umwelt* without the help of a complex network of computers and digital data links, it is also a surrounding-world which has emerged from the conditions of global electronic communication. That is what makes *Sea Turtle* emblematic of many contemporary media practices in general, as well as the audiovisual experiments that they engage in. They generate interrelations from which surrounding-worlds – not centred on human beings, but determined by

other biological and technological factors – emerge. This poses a challenge, not only to traditional aesthetics but also to humanist thought. This is one of the major epistemological impacts of these experiments.

A more detailed version of the arguments summarized here can be found in the following publications: for Part 1 see Florian Leitner, “On Robots and Turtles: A Posthuman Perspective on Camera and Image Movement after Michael Snow’s *La région centrale*”, in: *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 35.2 (2013), 263-277 (Part 1); for Part 2 see Florian Leitner, “Humans, Animals, Machines, and Their Surrounding-Worlds: Building Blocks for an Aesthetics of the Nonhuman in Kant, Cassirer, and Uexküll”, in: Michael F. Zimmermann (ed.), *Dialogical Imaginations. Aisthesis as Social Perception and New Ideas of Humanism*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2019 [upcoming].

Documentary Loops and Beats:

On Live Audiovisual Documentary Performances [

Cornelia Lund]

Over the last twenty years, the field of documentary cinema has undergone major changes: as a result of the so-called “documentary turn” at the beginning of the 1990s, not only have been developed innumerable documentary practices across the disciplines, from cinema to theatre and, lately, even dance, but we encounter also many different forms of documentary moving images in cinema, TV, art institutions, or the web, from different forms of news features and reports to private footage of events, docusoaps, reality TV, or pseudo documentaries, to name just a few. These manifold approaches to documentary don’t necessarily conform to a more traditional understanding of documentary cinema. Live audiovisual documentary performances are a relatively young addition to this field and combine elements of documentary cinema with live audiovisual performance. This article is part of an ongoing research and summarizes some first ideas and findings on this relatively young and unexplored field. In the following, short analyses of three performances – *Super Everything* by The Light Surgeons (2011), *1 Hz* by Daniel von Rüdiger (2015), and *Intruders* by A-li-ce (2014) – will highlight some elements of the particular approach to documentary practices and audiovisual performance that characterizes live audiovisual documentary performances.

For a better understanding of what can be defined as live audiovisual documentary performance, it is useful to look at the elements that constitute this specific practice: it does not present itself in form of a more or less linear film, as we would expect in traditional documentary cinema, but as a live

audiovisual performance, where images and sound are manipulated live and in real-time, that is with real-time technology¹. This kind of performance is normally viewed and analysed from the perspective of audiovisual (performative) practices such as visual music or VJing. Consequently, the body of works that fall within the definition of “live audiovisual documentary performance” has not yet been addressed in academic research from the perspective of “documentary practices.”

Live audiovisual performances often use documentary footage, but not all of them can be qualified as live audiovisual documentary performances: this concept only comprises performances that develop some kind of documentary argument and constitute a documentary “media milieu.”

The concept of “media milieu” is inspired by the art sociologist Howard Becker’s book *Art Worlds* (1982)². Documentary media milieus can be differentiated by their differing documentary practices. They cause varying forms of references to reality, construct forms of credibility as a way of enacting media modalities. Thus, by shaping their material in different ways and playing with its transformation, they also generate new meanings. Simplifying a little, it could be said that the concept of “media milieu” basically widens the perspective of the more familiar concept of the “dispositif” in cinema or TV³ and goes beyond the dispositif as it designs the processual play of all actors in the field including conventions, laws, institutions, technologies, and the production part.

As a combination of various practices, live audiovisual documentary performances lie at the intersection of different media milieus, bringing together elements of traditional documentary cinema, documentary approaches from the art milieu, and live audiovisual performance, to name just the three most important areas.

The last two milieus play a decisive role when it comes to the spatial, social and organisational arrangements: while a cinematic setting of the performances is not excluded, audiovisual performances can take place in a variety of venues, from clubs to theatres and churches, from tiny art galleries

1 For a more thorough definition see Ana Carvalho (2015): “Live Audiovisual Documentary.” Cornelia Lund/Ana Carvalho (eds.): *The Audiovisual Breakthrough*. Berlin: fluctuating images, p. 130-143.

2 See Thomas Weber (2013): “Documentary Film in Media Transformation.” *InterDisciplines 4/1: Documentary Film Styles. Historical and Sociological Perspectives*, DOI: 10.2390/indi-v4-i1-79.

3 For a more thorough discussion of the “dispositif” in this context see Thomas Weber (2017): “Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus.” Carsten Heinze/Thomas Weber (eds.). *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS, p. 10ff.

to big open air venues. They can take the form of a theatrical event with a fixed beginning and end, or a more relaxed form where people walk in and out as they please, talk, drink, or eat. Depending on the context the public can be concentrated or in a distracted, clubby mood.

The organization of the visual and acoustic parts of the performances rely often on a very specific audiovisual aesthetic that ultimately goes back to the club and VJing⁴, and where the visual part is organised on the basis of short film clips; instead of being edited in a fixed form using a film editing software, they are arranged in real-time by the aid of special (VJ) software such as Modul8, Resolume, VJamm, or VDMX. This kind of software decisively influences the aesthetic outcome, as it is originally based on the idea of short clips or loops, which are repeated, remixed, layered etc. to accompany the music of the DJ in a rhythmical way.

The audio part often becomes the element that structures the performance, if only by setting a rhythmical structure. Many audiovisual performances are structured and, in a way, determined by the drum section – as is certainly the case of our three examples. A closer look at them will provide some insights how this specific way of arranging image and sound in real-time affects and re-structures our perception of documentary contents.

1) *SuperEverything, The Light Surgeons, 2011*

SuperEverything is a performance about “identity, ritual and place in Malaysia” commissioned by the British Council. It combines documentary material filmed by The Light Surgeons on location in Malaysia⁵, found footage and motion graphics with the sound of a recorded Gamelan orchestra reworked on stage by electronic musicians; the number of live musicians and their instruments vary depending on the location of the performance.

The set-up remains more or less identical: the performers are placed between two semi-transparent screens and thus appear as shadows, which may be read as a reference to the Wayang Kulit, the Malaysian shadow theatre, but also as a reference to pre-cinematic forms.

On the screens, a multitude of multi-layered, mostly short, looped clips is displayed. The clips sometimes contain speech, which, however, is never isolated, but always presented as an element of the choreography of

4 For a definition of VJing see Eva Fischer (2015): “VJing.” Lund/Carvalho, p. 110-127.

5 See <http://supereverything.net/what-is-supereverything/> (accessed: 08.10.2018)

interrelated images and sounds. So, the performance doesn't offer one single view on its topic, but it develops a polyphonic tableau, which invites the spectator to draw her or his own conclusions.

Chris Allen, the founder of The Light Surgeons, describes the performance in an interview as "exploded, multi-threaded documentary story telling."⁶ I won't dwell on the question whether SuperEverything really tells a story, but on the aspect of the explosion: the film snippets and other visual impressions scattered over the screen might well seem like the effect of an explosion; however, what Allen really addresses is what the performance does to documentary: there are still the threads of more traditional cinematic documentary forms, but they have become multiple and are organized in a very different way, both visually and acoustically.

In the art context, where experiments with documentary practices have pushed traditional notions of documentary⁷ forms to their boundaries or even beyond, we find the concepts of expanded or elastic documentary. And as appealing as the strong image of the explosion might seem, the less destructive idea of expansion or elasticity is maybe more helpful to describe the performance's multi-threaded, layered approach to documentary.

2) 1HZ, Daniel von Rüdiger, 2011; music: Daniel von Rüdiger (electronics) and Carl Creepy (guitar)

The film footage for this performance has been produced by Daniel von Rüdiger during a research trip to Papua New Guinea organised by Elizabeth Cox. Since then, the film material has gone to different media milieus: Elizabeth Cox used it for educational purpose, it became an ethnographic documentary film shown in different museums, an installation, and ultimately this performance which is also part of a practice based PhD project.

The title, *1Hz*, already indicates the underlying beat for the performance piece: 1 beat per second or 60BPM. The performance is organised in two parts, and for this short analysis, we will concentrate on the first part showing male inhabitants of the village Kambot constructing a traditional dugout canoe.

⁶ Suzle Keen (13.09.2013): "A kaleidoscopic portrait of Malaysia." InDaily. Adelaide's Independent News, <https://indaily.com.au/arts-and-culture/festivals/2013/09/13/a-kaleidoscopic-portrait-of-malaysia/> (accessed: 08.10.2018)

⁷ Silvia Lucchesi (2012): "It's Hard to Touch the Real." Francesca Bertolotti (ed.). *Lo Schermo dell'Arte. Bulletin #1. Documentary in Contemporary Art Practice*. Florence: Archive Books, p. 10.

This part is itself structured in three parts: first, mainly one man is working the tree with his axe; here, the beat and the rhythm of the axe form the acoustic part together with the beat and the rhythm of the music. Then, the men start to pull the boat towards the water; the music stops, and we see them talking and developing their own working rhythms, quite similar to an observational documentary film. In the third part, the music sets in again and the screen is subsequently split into many parts. The clips show different stages of the construction work at the same time, while the movements are reworked in relation to the music (e.g. forwards and backwards). The diegetic sounds of speech and sawing add their rhythms to the non-diegetic music, and the whole arrangement confers the impression of a fervent working activity.

What happens is that the performance still tells the story of how the boat is made, but the emphasis is not on an observational ethnographic attitude or on a strong educational commentary. The short clips and the repetitions stress the dance-like rhythm inherent to this kind of bodily working process⁸; the viewer's attention may shift to details, and she or he may start to see differently and different things.

Without doing an in-depth analysis of this performance, we can surely say, that the music and the rather strict underlying 60BPM framework influences the way we see the images; the rhythm group can be, depending on how loud it is, a very bodily experience that sometimes makes us want starting to move and dance.

3) *Intruders, A-li-ce*, 2014; music: Swub

For *Intruders, A-li-ce* received an invitation to work with the archives of Ciclic in France, containing thousands of private films and videos. The resulting performance is based on a selection of the archival material, and so is the sound, except for the drum that is added in the last part of the performance.

The performance works once again with short clips. The argument of the performance is completely composed out of the given material and some videos of viewing dispositifs. No additional commentary explains the material or gives information about the purpose of the film.

⁸ In a more thorough analysis, the performance will have to be discussed in reference to the longstanding tradition of showing bodily work in film and video as a form of rhythmical choreography.

The chosen scenes are typical moments that are part of the collective private film memory: birthdays, New Year's Eve, walks in the garden – and titles. These typical moments spread over a long period of time, as we can tell from the clothes, haircuts, and also occasional direct indications of a date.

In a single film, these moments probably wouldn't catch the viewer's attention, precisely because they are what she or he expects, that is: typical for this genre.

But the short snippets and repetitions emphasize the moments, and they gain a relevance that goes beyond the private context they were originally made for. In this sense, the performance presents a history of private film. And it does so even in a technical sense as some clips show images of the technical apparatus, which becomes also audible at the beginning of the performance with the rattling of a film projector.

By highlighting these references to the apparatus, the performance even goes beyond a pure typological history of private film and develops a reflection on cinema that is mirrored by the voice material.

At the same time, the performance becomes a reflection on memory and the archive: "a conversation with our own ghosts," it is called, in an allusion to Roland Barthes; and the eerie, hauntological sound adds to that ghost-like atmosphere. By playing the moving images live, the performance in a sense re-animates the people in them, gives them back their lives – but as lively as they may seem, they remain in a world apart, which, at the same time, is still ours. We could ask who the intruders of the title are: the ghosts of the past who are intruding into our world, or are we intruding into theirs by disturbing their archival peace?

As a tentative conclusion, we can state that the analyzed examples challenge the viewing and listening habits shaped by traditional documentaries that follow a linear structure, although they work with rather conventional ethnographic film footage as a basis. The multiple, multilayered visual impressions together with the music that often becomes the structural foundation of the performance by rhythmically holding it together, thus produce very different sensual stimuli for the viewers. Subsequently, the reference to reality is constructed differently in this very specific milieu of live audiovisual documentary performance: the emphasis is less on the representation of reality but on the accentuation of certain elements or characteristics of it through the way image and sound

work together – which may induce us to rethink or readjust our perceptions and convictions.

Performance clips:

SuperEverything (trailer): <https://vimeo.com/38638236>

1 Hz (promo): <https://vimeo.com/147528748>

Intruders (trailer): <https://vimeo.com/132712678>

Campo expandido:

Insubordinação e indisciplinaridade na criação sonora [

Chico Machado]

O texto a seguir foi elaborado a partir da apresentação oral apresentada no seminário Convergências, em março de 2018. Por este motivo, faltará aqui a exemplificação e o detalhamento de algumas questões e trabalhos apresentados nesta apresentação. Mesmo assim, convido o eventual leitor para que acompanhe o raciocínio trazido abaixo.

Quando discuto as questões referentes ao borramento das disciplinas no meu trabalho, geralmente recorro à duas perspectivas principais: uma perspectiva que denomino de cultural, considerando que as disciplinas das artes no ambiente acadêmico e no ambiente mais amplo da cultura estão relacionadas à campos de saber constituídos de forma autônoma (ou relativamente autônoma), e como campos profissionais distintos, alocados em instituições distintas, por exemplo da música, das artes visual, do teatro, do audiovisual, etc. Estar nestes campos, ou apresentar trabalhos que trazem questões tocantes a estes campos, provocam olhares, abordagens e compreensões que costumam ser distintas, dadas que são aproximadas a um conjunto de obras, artistas, teóricos e do sistema das artes que lida com cada um deles. Um outro motivo para atentar a estas diferenças é que o simples fato de as obras serem apresentadas em cada um destes ambientes produz um sentido para quem delas tem a experiência. Os modos de apreciar que são culturalmente, historicamente e socialmente construídos atuam também na produção de sentido, e o nosso comportamento na situação de uma exposição costuma ser diferente do que na situação de um concerto musical ou de um espetáculo, por exemplo.

Mesmo que, seguindo o que foi colocado por Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado*¹, consideremos que as práticas artísticas desde o modernismo até a contemporaneidade nos exijam uma expansão da compreensão cultural dos campos de prática e saber das artes, a constituição histórica dos modos de compreender e usufruir a arte ainda paira sobre a maioria das pessoas.

Um caso que ajuda a expor a complexidade destas situações é o que se convencionou chamar de Arte sonora, cujo sentido e razão de ser, no meu entendimento, apresenta abordagens distintas em função da origem do olhar ou da prática que advém das artes visuais ou da música.

Isto posto, e longe de concluir esta provocação, neste texto me proponho a abordar mais detidamente uma segunda perspectiva, correspondente ao ponto de vista dos processos de criação, mais especificamente aqueles que se fazem presentes na minha produção artística.

Na minha trajetória, que principiou pelas artes visuais, a criação sonora surgiu entrelaçada a outros meios sensíveis, visuais e hápticos, onde a dimensão sonora era um dos elementos constitutivos dos trabalhos. O que me movia era a possibilidade de construir trabalhos onde acontecimentos visuais, sonoros e cinéticos resultassem de operações técnicas mecânicas e eletro-mecânicas.

Motivava-me, desde o início, pesquisar os modos de produzir o som, a visualidade e o movimento, colocando-os em um mesmo trabalho que também conclamava acontecimentos que se expressavam através dos objetos e da ação do corpo sobre estes objetos.²

Sem desejar uma relação de ilustração ou de subordinação entre sonoridade, visualidade, ação e movimento. Distante de uma cogitação sinestésica, no sentido da correspondência entre as artes e as qualidades sensoriais distintas, embora muito me agrade também esta abordagem, recorri ao que hoje denomino de *operatividade*, conceito que foi se tornando mais claro para mim ao longo do tempo.

1 "Entretanto, eu diria que sabemos muito bem o que é uma escultura. Uma das coisas aliás que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa" (KRAUSS, 1984, p. 90).

2 Alguns exemplos de trabalhos, com aparelhos sonoros e vídeo-composições feitas a partir deles podem ser encontrados no link: <https://vimeo.com/80652765>.

A operatividade apresenta-se quando o processo de criação parte de operações do fazer material e prático, tornando-se parte essencial do sentido do trabalho artístico, quando o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que o que é feito, ou do efeito que uma obra pode causar. Este conceito atua quando o pensamento do fazer do trabalho participa de modo incisivo do assunto da obra (ao menos para os que a fazem), ou, pelo menos, quando o modo de proceder é parte importante da motivação do artista.

Na construção dos meus aparelhos sonoros, desde meados da década de 1990, os recursos e funcionamentos técnicos recorriam ao que se pode chamar de baixa tecnologia. Feitos sem projeto prévio, eles foram constituídos como princípio de explorar o máximo possível, dentro de minhas limitações, as qualidades que cada material ou engenho mecânico poderiam me oferecer, num processo que se pode chamar de empírica, de tentativa e erro. Criar trabalhos a partir dos materiais que eu dispunha, um tanto relacionado à noção de *bricoléur*,³ conforme colocada por Claude Lévy-Strauss (1976). Buscava deixar que as operações técnicas de constituição destes trabalhos (marcenaria, pintura, mecânica) ficassem visíveis no seu resultado e na sua constituição material. Falando a partir de conceitos lançados por Gaston Bachelard (1997), posso afirmar que a *imaginação material* era colocada acima da *imaginação formal*, e que meu processo de criação parte do embate direto com os materiais. Dificilmente trabalho de modo a executar ou construir obras que são previamente concebidas em minha imaginação. Vou criando e trabalhando a partir dos fatos materiais que vão se formando durante a experimentação com os diversos materiais.

Estes posicionamentos por se expandir para a criação sonora e para as performances que comecei a realizar concomitantemente à construção dos meus aparelhos. Ao longo do tempo, transporte para estes outros trabalhos esta preferência pela tautologia, conforme a compreensão do termo levantada

3 "Como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode atingir, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. [...] O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina cada uma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas, concebidas e procuradas na medida do seu projeto: seu universo instrumental (o do *bricoleur*) é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito de utensílios e de materiais heteróclitos, além do mais, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento, nem, aliás, com qualquer projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque, ou para conservá-lo, com resíduos de construções e de destruições anteriores. O conjunto dos meios do *bricoleur* não se pode definir por um projeto [...], define-se somente por sua instrumentalidade, [...], porque os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que 'isto sempre pode servir'" (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38-39).

por Georges Didi-Huberman (2010), conferindo cada vez importância aos modos de fazer e aos modos de trabalhar, que participavam cada vez mais do sentido minhas criações.

Deste modo, as performances que criei e executei são constituídas a partir de operações como a manipulação dos meus aparelhos e de outros materiais e equipamentos, colocadas no centro de atenção da “cena”, onde o resultado estético sensível é resultante destas operações.⁴

Trata-se de um arranjo espaço temporal de operações e procedimentos a serem executados aos olhos do público, similarmente à noção de composição proposta por artistas como Nam June Paik⁵ (2002) e John Cage, herdeiros das convicções dadaístas e das vanguardas de tendência anti-arte.

Pode-se dizer que assim a noção de *composição* é ampliada, diferenciando-a daquela tradicionalmente compreendida dentro do campo da música, no qual a idealização e a imaginação formal prevaleciam. Do mesmo modo, afasta-se a ideia de composição conforme compreendida historicamente por uma parte do modernismo no campo da pintura, que a considerava como um arranjo de formas e qualidades visuais dispostas no espaço.

Esta atitude criativa operativa deposita sua ênfase mais nos aspectos poéticos do que nos aspectos estéticos da criação de um trabalho de arte, no sentido que Paul Valéry (2007) e René Passeron (1997) dão a estes termos.

Um último aspecto a ser considerado aqui, concernente ao borramento dos campos e das linguagens ou disciplinas artísticas, é que antes de pensar em interdisciplinaridade, transdisciplinaridade ou interdisciplinaridade, prefiro o termo *indisciplinaridade*. Afinal, a concepção de cruzamento das disciplinas está contraditoriamente impregnada da própria separação das disciplinas ou áreas de saber. Para realizar os trabalhos que desejo, mais do que entrecruzar disciplinas separadas, parece-me necessário pensar fora e além das disciplinas, exercitando um pensamento integrado dos seus diversos

⁴ Uma exemplificação e uma argumentação mais detalhadas desta questão podem ser encontradas no artigo disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/1035/1233>

⁵ Em composições normais, temos primeiro uma visão do trabalho como um todo, (o ideal pré-imagem, ou ‘IDÉIA’ em seu sentido platônico). Depois, o processo de trabalho significa o esforço tortuoso de se tentar chegar a essa ‘IDÉIA’ ideal. Mas na televisão experimental o processo todo é revisado. Normalmente eu não tenho ou não posso ter qualquer VISÃO de pré-imagem antes de começar a trabalhar. Primeiro eu busco o ‘CAMINHO’ e **não posso** vislumbrar para onde ele me leva. O ‘CAMINHO’..... Isto significa: estudar o circuito, tentar vários ‘FEEDBACKS’, cortar alguns trechos e alimentar as diversas ondas, mudar as fases das ondas, etc.... (PAIK, 2002, p. 98, grifo do autor).

elementos constituintes. E é neste ponto que a operatividade tem sido para mim uma opção que dá conta de um processo de criação indisciplinar e insubordinado. Por insubordinação entendo a tentativa de não hierarquizar as linguagens ou qualidades sensoriais presentes em uma mesma obra, evitando a sua subordinação de umas em relação às outras.

Tenho ciência de que as noções de indisciplinaridade e insubordinação podem oferecer algum temor para aqueles que defendem a especificidade e a pureza dos campos culturais e de conhecimento estabelecidos na academia e no sistema das artes como um todo. Calma, uma coisa não precisa vir em detrimento da outra, embora seja desproporcional o peso que cada uma destas concepções exerce em nosso meio. Mas, por outro lado, acho curioso perceber que no ambiente acadêmico e artístico pelos quais transito esta abordagem igualmente já consagrada história ocidental da arte, pelo menos desde o modernismo, seja não raramente descartada da ideia que alguns tem do que seja a tradição das artes.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In *Revista Gávea*, no 1. Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papyrus, 1976.
PAIK, Nam June. Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental, março de 1963 na Galeria Parnass. In *O QUE É Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

PASSERON, René. Da estética à poética. In *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, vol. 8, no 15, p. 103-116, nov. 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Taquigrafonias:

propostas pessoais de criação sonora com a máquina de escrever [

André Ricardo do Nascimento]

Taquigrafonías é um neologismo criado para reforçar a identidade do meu trabalho criativo, elaborada durante a investigação da tese de Doutorado ***Taquigrafonías: A máquina de escribir en el arte y su aplicación en diferentes propuestas de creación sonora***, realizada na *Facultad de Bellas Artes San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Espanha* em colaboração com o Grupo de Investigação *Laboratorio de Creaciones Intermedia*¹, do Departamento de Escultura dessa mesma instituição.

O trabalho foi dividido em três partes: A primeira investigando a origem do dispositivo e seu impacto social, a segunda focando em como o fenômeno social repercutiu em obras artísticas, sonoras e musicais e, uma terceira parte dedicada exclusivamente ao trabalho criativo pessoal que envolveu uma série de exercício taquigráficos, restituições de obras vanguardistas e criações sonoras (performativas, objetuais e concertísticas) com apresentação em exposições, festivais de artes sonora e música eletroacústica.

Para alcançar os objetivos estabelecidos, foi elaborada uma metodologia transdisciplinar e aplicada que favoreceu uma abordagem mais complexa sobre a importância, evolução e desuso da máquina de escrever na sociedade. Para a investigação utilizamos como referência, pesquisas anteriores relacionadas ao tema com o foco em sociologia e economia, através dos autores Boaventura

¹ <https://www.upv.es/intermedia/>

Souza Santos e Ray Debraj, igualmente averiguamos como a máquina de escrever influenciou a entrada das mulheres de classe média nos trabalhos em escritórios, a partir da leitura de textos de Christopher Mantenga e Paul Robert.

O curioso nome sugiu para destacar a capacidade que tem a máquina de escrever, a partir de suas qualidades tipomórficas, em acessar a memória histórica e produzir lembranças mediante produções artísticas. Quando falamos ou lemos Taquigrafonías, evocamos de imediato a representação de um- mecanógraf-, manuseando a máquina de escrever em um contexto de reflexão artística, produzindo lembranças pessoais, coletivas, afetivas e históricas, tendo suas potencialidades sonoras como ponto central de criação.

A pesquisa realizada não teve a intenção de alimentar a memória com novas referências, mas evocar eventos pessoais e históricos tendo a máquina de escrever como ativador dessas acontecimentos. Durante a pesquisa, uma das questões interpeladas foi a capacidade que um objeto em desuso tem para acessar a memória histórica, ou pelas simples razão das novas gerações não terem nenhum contato com a máquina de escrever em casa ou no trabalho como antigamente. Contudo, assumi a responsabilidade de criar uma metodologia capaz de induzir lembranças ou simplesmente gerar curiosidade entre o espectador e o objeto.

Compartilho da opinião de Celso Pereira de Sá (2005), quando fala que a memória serve como uma “reconstrução psíquica e intelectual que carrega uma representação seletiva do passado, que nunca pertence a um único indivíduo, mas de um ser inserido em um contexto familiar, social e nacional². Em Taquigrafonías, a memória constitui um elemento fundamental da identidade do indivíduo, pois evocando as lembranças, envolvemos as pessoas em sua própria história, alimentando a percepção de si e a distanciando das demais. São nas memórias pessoais, onde também estão imersos os sons que são igualmente memórias sociais, em um duplo sentido de sua construção e seu conteúdo. Contudo, o *locus* deste processo construtivo é a pessoa, assim como o passado dela, que está continuamente referido nas lembranças, embora seus conteúdos sejam fatos sociais, culturais ou históricos que participou, como testemunha ou ouvinte³.

Para a música, esta memória foi a notação ou escrita musical que iniciou seu uso no século X, e que curiosamente, em pleno século VII, o teólogo San Isidoro de Sevilla lamentou escrevendo em latín *Soni pereunt*,

qui scribi non possunt (“os sons morrem, pois não se podem escrever”) e encontrava precisamente em sua memória as lembranças como uma forma de conservação desses sons e na sua morte o esquecimento, quando não podiam ser mais conservados na memória⁴.

O que a pesquisa averigou no trabalho criativo e pessoal foi a recuperação da memória através da expressão sonora gerada pela a máquina de escrever, para isso, centrei toda a criação no campo da arte sonora. A arte sonora, tem um papel fundamental para todo o desenvolvimento artístico da pesquisa, pois integra possibilidades distintas, tem uma natureza criativa, livre e ao mesmo tempo comprometida com todos os aspectos sonoros. Durante o processo de criação, pude explorar a integração do espectador com a obra, utilizando os sons da máquina de escrever em diferentes estruturas. O trabalho criativo explorou inúmeras possibilidades com o auxílio de dispositivos tecnológicos desde os mais primitivos, passando pelos mecânicos, analógicos e digitais.

Taquigrafonías utilizou a arte como meio de manipulação da vida interna, utilizando a técnica como poder de execução de objetos externos, para atuar na subjetividade do público. O que ficou claro durante a pesquisa foi a superioridade do *homo faber* sobre o *homo sapiens*, pois o *homo faber* a que me refiro não se limita a fabricação material, mas inclui a criatividade espiritual.⁵

Durante o processo, atuei como membro do Grupo de Pesquisa *Laboratório de Creaciones Intermedia*, participando do projeto: *Recuperación de obras pioneras del arte sonoro: De la vanguardia Histórica Española y revisión de su influencias actual*⁶. Além do trabalho doutoral escrevi o texto, em parceria com o meu Orientador Dr. Miguel Molina Alarcón, *Las escrituras sonoras de la máquina de escribir en la vanguardia histórica española*, como parte do livro: *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. A participação no LCI ampliou as possibilidades de investigação, permitindo a realização de entrevistas com pessoas de distintas profissões e nacionalidades sobre suas experiências pessoais e lembranças sobre a máquina de escrever.

4 SAN ISIDORO DE SEVILLA citado por MOLINA, Miguel, “Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones”. en I Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas. Sevilla: Edita Universidad de Sevilla, 2006, p. 2. [tradução própria]

5 MITCHAM, Carl, ¿Que es la filosofía de la tecnología?, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 70 [tradução própria]

6 Proyecto I+D financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación [Proyecto ref. HAR2008-04687/ARTE].

2 DE SÁ, Celso Pereira. Memoria, imaginario y representaciones sociales. As memorias da memória social. Rio de Janeiro. Ed. Museu da República. 2005, p 73.

3 Ibidem, p. 74.

Como resultados obtidos, podemos destacar a compreensão do impacto causado pela máquina de escrever na sociedade, assim como sua influência na mudança estrutural do trabalho e colaboração na reestruturação do imaginário cultural no final do século XIX. Julgamos de extrema relevância, o legado que deixamos, por nosso trabalho de pesquisa no campo do chamado Typewriter art. (“arte com máquina de escrever”). Para a construção desse legado, elaboramos uma recopilación com comentários sobre a utilização da máquina de escrever na arte, separando por obras visuais, escultóricas, sonoras, musicais e filmográficas, em um esquema cronológico.

Como último ponto significativo a destacar nos resultados obtidos, é a obra pessoal criativa que utiliza a máquina de escrever e o som. Nesse momento apresentamos a elaboração de uma série de peças que estão divididas em três grupos: exercícios taquigráficos, restituições das vanguardas históricas e ações sonoras ou audioperformances. Estas peças foram produzidas segundo um contexto de pesquisa de autores, compositores e artistas que relacionaram a experiência interna, a memória, o território e a subjetividade, temas amplamente discutidos no capítulo dedicado a produção criativa pessoal.

Referências

DE SÁ, Celso Pereira. *Memoria, imaginario y representaciones sociales*. As memorias da memoria social. Rio de Janeiro: Ed. Museu da República, 2005.

MITCHAM, Carl. *¿Qué es la es filosofía de la tecnología?* Barcelona: Ed. Antrophodos, 1989.

MOLINA ALARCÓN, Miguel, “¿Restituir el Patrimonio del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones?”. en *ICongreso Internacional de Música y Tecnología Contemporáneas*. Sevilla: Edita Universidad de Sevilla, 2006.

NASCIMENTO, André Ricardo, *Taquigrafonías: A máquina de escribir en el arte y su aplicación en diferentes propuestas de creación sonora*, Tese Doutoral, 2015.

Anexos

URL DA TESE: *Taquigrafonías: A máquina de escribir en el arte y su aplicación en diferentes propuestas de creación sonora*
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/57956/Do%20-%20TAQUIGRAFON%C3%8DAS%3A%20LA%20M%C3%81QUINA%20DE%20ESCRIBIR%20EN%20EL%20ARTE%20Y%20SU%20APLICACI%C3%93N%20EN%20DIFERENTES%20PROPUESTAS%20D....pdf?sequence=1>

Trabalho criativo

1. Taquigrafonías: Poéticas Sonoras para la máquina de escribir

Exercício 1 - Sem nome - <https://www.youtube.com/watch?v=cPqt2POAhXM>

Exercício 1.1 - Máquinotrazar - <https://www.youtube.com/watch?v=p4Oav0mFaMU>

Exercício 2 - Datilo-eu. N-L - <https://www.youtube.com/watch?v=tVymIimgES9s>

Exercício 3 - La máquina de escribir como instrumento de apoyo sonoro en el proyecto de música algorítmica Pdp-11 - Resumen da performance - <https://www.youtube.com/watch?v=7o1inoBTqrE>

2. Taquigrafonías: Restituciones de la máquina de escribir en las vanguardias históricas

Tu corazón batiendo como una máquina de escribir - Homenaje a Maximilià Thous Llorens
<https://taquigrafonias.bandcamp.com/track/tu-coraz-n-batiendo-como-una-m-quina-de-escribir>

Carrera entre máquina de escribir y máquina de cozer - de Walter Mhering e George Grosz - Revisão
<https://www.youtube.com/watch?v=K1X-YyfWKpM&feature=youtu.be>

El Triteclado Socrónico Universal - Homenaje al Padre Castillejo
<https://www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw>

3. Taquigrafonías: Otras propuestas sonoras

Taquigrafonias - acciones sonoras en el espacio público

<https://taquigrafonias.bandcamp.com/album/taquigrafon-as-conciertos-para-m-quina-de-escribir-en-el-espacio-p-blico>

Taquigrafonías: Una propuesta audiovisual en tiempo real: Concierto completo

<https://www.youtube.com/watch?v=O6Sc6hACyYs>

Prova de Máquina de escrever prepara

https://www.youtube.com/watch?v=Z1_zOP8pfm8

Prova Piano Taquigráfico

https://www.youtube.com/watch?v=TZjwG2_4pas

Esquema geral da máquina de escrever preparada

<https://www.youtube.com/watch?v=r0GpOD9o16g>

A performance da materialidade da imagem:

memórias [

Patrícia Moran]

O dispositivo da performance privilegia a imagem e o som como evento em si, evento ritmo ocasionalmente calcado em narrativas. Historicamente a performance privilegia mudanças e processos das imagens sem necessariamente promover seu encadeamento actancial, pode haver uma sugestão de encadeamento de sentido pelas imagens e sons, cada caso pede olhar singular. Em geral, performances são da ordem do acontecimento, criam espaços para erupções do imprevisto ou do previsto não controlado. A imagem toque, dito de outra maneira, háptica, convive com a representação, somando-se ao acontecimento a passagem de representações. Gustavo Torres e Felipe Norkus em *Despeço* (2015) fazem da matéria fílmica elenco de seu trabalho, o título da apresentação chama a despedida, no caso, de uma materialidade. Fernando Velasquez, Henrique Roscoe, Caio Fazolin e VJ Vigas usam ou a materialidade ou representações da materialidade digital. Vamos centrar nossa fala em *Despeço*.

Certas performances passam do processo e de eventos disruptivos, para jogos de representação. Ao se apropriar de materiais pré-existentes dialogam com os meios de comunicação, ou com processo contemporâneo de produção constante da obsolescência técnica. A autoreferencialidade de gestos artísticos calcados no meio, oscila: entre representar; olhar para o tempo e desejos impressos no material e o ritmo; e o espetáculo de grãos, rabiscos e sua destruição. Tencionar a forma da expressão é uma marca da

experimentação, Elsaesser¹ chama a atenção ao interesse de Ezra Pound e Bertold Brecht à “verdadeira natureza das coisas”, trata-se de um trabalho com a matéria do meio. As vanguardas históricas das artes visuais (cinema, pintura, etc) nos anos 20 e 60 são pródigas de casos exemplares. Certa crise da representação e a riqueza do repertório crítico a ela associada é condição da língua e da arte. Se ainda persiste a imagem como “similitude²”, soma-se a ela as imagens como performance, como instauração e desestabilização, enfim, o lugar entre meio e da produção de sentido e sensível.

o grão da prata

Gustavo Torres e Felipe Norkus colocam-se como músicos e arquivistas na performance AV *Despeço*. A apresentação explora o ruído visual e sonoro. A química, possibilitou a existência da imagem cinematográfica, estando nela presente; a matéria da película e dos som tratados como texturas, ponto de partida.

As propostas do filme como filme das vanguardas exploravam o grão visando confundir frente e fundo, chamando a atenção para o ver e não apenas para o universo a ser apreendido a partir dela. A rarefação da informação – resultado do excesso de grãos ou outros ruídos – utilizada como estratégia para se chamar atenção ao meio e a seu tempo. A matéria depositada nos filmes é ruído, pois o mesmo é resultado da deterioração, é ainda tempo em si, por se tratar de resultado do desgaste, da ação dos anos. Ele não está previsto como informação a ser disponibilizada, mas como suporte para receber a informação. Neste processo de aproveitamento e reaproveitamento de velhos filmes anteriormente sensibilizados, a prata, originalmente base material para depósito da informação transforma-se em informação em si. Como respostas do tempo, as manchas são ruídos que comentam a imagem fazendo aflorar sua fantasmagoria, sua dupla dimensão temporal; o registro de uma época e seu fim, seja como resultado de sua passagem histórica ou como material da película.

¹ pg. 91. Elsaesser, Thomas e Hagener, Malte. A onda ótica: Walter Ruttmann em 1929. TECCOGS. Nº 14. Junho – dezembro, 2016. P. 63/97.

² Michel Foucault ao longo do livro *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 3ª ed. especialmente entre as páginas 23 e 41, apresenta e discute os modelos de mimese, a repetição na representação e as consequências sociais de *quatro similitudes* como pilares, na construção simbólica do visível. A semelhança, outra formulação para a mimese, é abordada em seu papel na cultura ocidental. Foucault e os artistas por ele selecionados para pensar a crise da representação, é um pano de fundo de nossa apresentação.

O título da performance anuncia uma despedida, que acontece na matéria física do suporte da imagem. Torres e Norkus utilizam filmes e projetores Super-8 encontrados em feiras de objetos usados, em São Cristóvão e a do Rolo,³ na cidade do Rio de Janeiro. Torres começa assim a colecionar carretéis, filmes e projetores sem objetivo claro⁴. A imagem filmada originalmente para a recordação da família perdeu-se, foi deixada em uma feira. Podemos aventar a possibilidade de tal material ter sido copiado para uma media contemporânea, logo, as memórias se mantem em outro suporte, o que fica para trás é uma mídia. Esta possibilidade, confere uma potência de outra ordem à apresentação, pois neste caso, a memória pode ter sido preservada em outro suporte, diante de nós apenas a erradicação poética da matéria se esvaindo, enquanto a memória já foi preservada. O meio é tema, enquanto a imagem é tempo e com ele, a corrosão. Recupera-se a matéria audiovisual para um último suspiro, através desta fugidia aparição ativam-se as memórias daqueles que tiveram a possibilidade de assistir a uma projeção cinematográfica em 35 mm. Os jovens que nunca a viram, podem saber de sua existência, durante a performance irão testemunhar o acontecimento.

A performance *Decasia* é marcada por uma série de paradoxos, e deles se alimenta para propor seu encontro com o passado, com a tradição de questionamento da linguagem: “a cobra come o próprio rabo”. A destruição da película pelo calor da lâmpada é uma das metas da apresentação. O aparato come a mídia diante do público que testemunha o impressionante espetáculo do desaparecimento da imagem fotoquímica queimando a olhos vistos, a figura se transformando em cor, em textura e bolhas ferventes. O calor queimando o filme no cinema do século XX, evidencia perverso prazer da destruição pelo fogo, o fim do filme, a imagem desaparece diante do público. Há uma ação da matéria, uma transformação, em vez de representação, ação de apagamento de um rastro do passado.

Despeço teve uma primeira versão como instalação, foi transformada em performance, mas já estamos falando de outro trabalho que tem em comum com a anterior, o desejo de explicitar a materialidade do meio, e a partir desta exposição, da transitoriedade do material, de objetos, de tecnologias contemporâneas. Em era de excessos de aparelhos, de programas, de atividades, de exacerbado consumo e mudanças, há o excesso do fim,

³ Rolo é uma gíria da língua portuguesa para indicar relações pessoas sem compromisso, ou trocas poucos ortodoxas.

⁴ Estes dados foram fornecidos por Gustavo em entrevista para a autora.

aceleração do envelhecimento maquínico para se incrementar o mercado com a venda de novas *medias*. Os meios inscrevem e escrevem o tempo, seja pela lembrança ou esquecimento.

Na performance de Gustavo Torres e Felipe Norkus, o som da peça audiovisual também é materialidade. É criado por microfones de contato posicionados no próprio projetor; na ventilação da ventoinha, no canto da janela da grifa girando, encostados no carretel utilizam a vibração do projetor para criar uma sinfonia através de *reverbe*, *delay* e outros efeitos gerados pelo sintetizador de som acoplado aos projetores. Cada um deles emite um som diferente incorporado à apresentação. A ordem em que são ligados relaciona-se à massa e volume por eles produzida, construindo-se partitura de intensidades ajustadas e controladas por pedais de efeitos especiais. As imagens também obedecem ao mesmo imperativo, são dispostas em função de sua temperatura de cor e não pelo que dão a ver. À medida em que as imagens esquentam, o som cresce em vibração e massa. O ápice da cor naquele espectro de luz é alcançado na queima do filme, e depois, o início de tudo, a tela branca.

Os realizadores querem ao final a tela branca da luz, ausência, a despedida prometida como eterno retorno ao início do trabalho de criação, a tela branca. No caso da projeção, um retorno irônico, ou uma referência ao branco de Malevich e com ele a todas as possibilidades de representação ensejadas pelo branco. Na projeção cinematográfica, o branco é potência desenhada pela luz à espera da imagem, a luz após o filme se romper é dupla ausência preñhe de possibilidades. Mas, o filme pode não se partir, como no evento AVAV no Epicentro Cultural em 2015 em São Paulo, a matéria destruída, a marca de uma antiga forma insistiu em permanecer. Uma forma abstrata contornos desenhados pelo calor do projetor e química da matéria. A forma da representação mudou, pode se modificar mais, o calor e seu resultado podem fazer a imagem desaparecer. Como um anti-herói cria expectativas e lança a pergunta: ainda queimará? A fita resistirá ao calor? Dramaturgia da matéria. O acontecimento como “fenda rítmica”, não um estado de coisas, mas a constante abertura para o movimento disruptivo. Em São Paulo a película não se partiu.

Aquelas imagens, já memória em Super-8, trazem uma época, são memória na cor Kodak de alto contraste, na materialidade expressando um tempo, mostrando os passeios à Europa, filas de carro, lembranças férias de pessoas que desconhecemos. Ainda lembranças quando sem referência? Figurinos e o

design de uma época. O filme queimado um acontecimento. Esta performance como realização de um fim e ressurgimento efêmero. *Despeço*.

Câmeras fixas, ideias móveis [

Marcus Vinicius Fainer Bastos]

A tensão entre claro e escuro marca a história das imagens técnicas de um jeito menos evidente do que se costuma supor ao pensar: meandros de contraste, jogos de luz que – desde os primórdios da pintura – organizam *visões* do mundo que aparece em telas; rastros das coisas em forma de tramas resplandecentes ou foscas, aventuras de pensamento que transmitem sensações e ideias por meio de formas, cores, matizes, densidades, texturas; frestas de semelhança entre o que os olhos percebem quando estão diante de acontecimentos visíveis e o que eles recuperam na forma de imagens. Há um sentido figurado que investe de sentidos culturais a distância perceptível entre a maior intensidade de luz que o olho suporta e a menor fagulha de sombra que registra – além do curioso paradoxo em que o excesso de luz cega e a completa escuridão leva a retina a inventar imagens *inexistentes* ausentes no mundo externo. O pensamento contemporâneo desenvolve-se em torno do entendimento de que as coisas diante dos olhos também são imagens, ciclo de recursividades em que nada acontece sem a mediação da linguagem. Assim, atribuir *sentidos* a aspectos formais de uma certa configuração luminosa é como sobrepor uma imagem (no mundo) a outra (na mente), por meio de interfaces que abrem vias porosas de afeto mútuo.

As palavras claro e escuro ligam-se a certos dispositivos (câmera escura, câmera *lúcida*) e modos do pensar visual (perspectiva, montagem espacial), neles acontecem esta ligação entre aspectos do procedimento que resultará em uma imagem e aspectos de sua configuração visível. A expressão *caixa preta*, de Vilém Flusser, formula uma interpretação crítica do problema das

imagens técnicas, ao considerar que os meandros *escuros* dos aparelhos representam pontos inacessíveis que, por isso, dificultam o uso desprendido das regras gerais de seu funcionamento. O pensamento *flusseriano* atribui a este limite uma qualidade burocrática a se desconstruir. Mas, antes de recuperar de forma um pouco mais longa esta relação do filósofo tcheco com estes aparelhos que ele virá a nomear de *caixas pretas*, vale lembrar que há também pensadores que enxergam potências neste escuro que Flusser considera restritivo. É bem conhecida, por exemplo, a afirmação de Agamben, no ensaio *O que é o contemporâneo?*, de que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

Há menos contradição do que parece, entre os dois pensamentos, que compartilham um esforço para encontrar nas frestas (dos aparelhos, das épocas) pontos que desviam do que se apresenta como existente. Quem sabe não seja mais que uma metáfora forçada dizer que a mistura entre o interesse, em Agamben pelo escuro e sua crítica, em Flusser, pode resultar num tom de cinza necessário para entender com as devidas nuances os modos de ver conforme eles mudam nas diferentes épocas. Pois há de um lado uma ênfase no que rodeia certos aparelhos e também se constitui em dispositivo – a cultura como trama tecida pelo homem que, todavia, trama-lhe a própria humanidade, ao tornar-se complexa a ponto de adquirir comportamentos em certo sentido sobrehumanos¹ – e de outro o reconhecimento de que estes aparelhos contêm de forma recursiva o que lhes cerca – e os faz funcionar devolvendo, a partir de seus filtros, aspectos outros disto mesmo que os rodeia.

Para pensadores como Flusser, os acontecimentos visuais dão-se como resultado de processos embutidos no funcionamento de máquinas capazes de articular por meio de processos químicos e óticos todo um conjunto de *visões* do mundo. Flusser as considera *automáticas*, na época em que foram geradas principalmente por máquinas mecânicas, ou *calculadas*, na época atual em que são geradas principalmente por máquinas digitais. Não haveria nesta inacessibilidade pressuposta da caixa preta um resquício das

¹ Vale observar que um comportamento *sobrehumano* é um comportamento que ao mesmo tempo amplia o que os homens podem (o coletivo como potência que multiplica o individual), limita o que os homens podem (a sociedade como escopo do individual, que exclui o que distingue-se de forma exagerada de seus termos), suplanta aquilo que os homens podem (a cultura como campo de possibilidades que virtualmente contêm mais que grupos e homens podem atualizar em determinada época), num emaranhado de tal modo diverso que muitas vezes as pessoas tendem a tratá-la como algo que nem é mais da ordem do humano (por exemplo, na percepção da emergência de autonomia em certos processos tecnológicos).

dualidades que simplificadaamente atribuem valores positivos aos ambientes de luzes e seu contrário à escuridão, o que tornaria Flusser neste aspecto e momento um iluminista (*Aukflärer*)? Mas esta inacessibilidade é, de fato, tão presente nos argumentos de Flusser quanto certos comentaristas propõe, e perderá centralidade em seus próximos escritos? Ou o sentido da caixa preta aproxima-se do ponto de conexão entre claro e escuro que Agamben identifica ao desconstruir o aspecto polarizador dos limiares entre o resplandecente e o fosco, e as leituras que ressaltam seu componente restritivo reduzem a complexidade da leitura *flusseriana* dos aparelhos?

Perceber no escuro do presente esta luz que procura alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso no qual se pode apenas faltar².

O modo flusseriano de pensar o tema que aparece na **Filosofia da Caixa Preta** insere estes aparelhos *automatizantes* em encadeamentos – entre a administração da sociedade, o gerenciamento dos processos de fabricação de dispositivos, o funcionamento dos aparelhos – cuja complexidade, que escapa do humano e multiplica-se nas várias recorrências de sua lógica irradiante, articula o que se tornará possível no âmbito deste sistema: as máquinas teriam, em seus mecanismos, matrizes multiplicadoras de possibilidades previamente constituídas³. Mesmo este primeiro entendimento dos aparelhos

² Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, in: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

³ Não cabe desenvolver aqui, mas esta *potência* – ter potência é, também, ter acesso a uma possibilidade – para imagens latentes no dispositivo, que Flusser e outros pensadores de sua época descrevem com ênfase em seus aspectos limitantes – um não ser possível ir além do que um dado sistema oferece como possibilidade – lembra a virtualidade da linguagem, como pensada em Peirce ou Deleuze. Na semiótica ou na filosofia do acontecimento, a linguagem contém um espaço lógico (para Peirce) ou virtual (para Deleuze) em que estão contidas todas as possibilidades de corporificação (Peirce) ou atualização (Deleuze). Apesar da diferença de abordagens, são pensamentos que se unem pelo pressuposto deste campo matricial, que pode ser infinitamente recombinado em atos de linguagem; e, se um ponto-de-vista enfatiza os aspectos limitantes e outro as multiplicidades nisto implicadas, todavia uma leitura mais complexa de ambos, menos marcada por simplificações didáticas, revela um campo de pensadores semelhantes no esforço de decifração das formas como, em diferentes épocas, as diferentes linguagens e tecnologias emaranham-se no tecido da cultura, num vai e vem complicado entre o que os homens fazem, os dispositivos que inventam e o que estes dispositivos fazem deles, suas culturas, sociedades, economias. Como afirma Cliford Geertz, em *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”.

– que será modificado, como explicado a seguir – não se restringe ao ponto de vista estritamente tecnicista que muitas vezes se atribui a Flusser. Seu olhar para a técnica parte de um entendimento mais amplo da cultura como um sistema que modela, no que ele se aproxima de pensadores da época em que escreveu este livro que acabou se tornando desproporcionalmente mais conhecido que o restante de sua obra.

Este Flusser que acabou balizando muito do pensamento sobre tecnologia está inserido, mesmo que de forma não explícita, num pensamento europeu engajado na leitura crítica do capitalismo — o que aproxima seu pensamento de autores como Althusser (**Aparelhos Ideológicos do Estado**) ou Foucault (**Vigiar e Punir**), que também apontam a existência de estruturas constitutivas complexas e modelizantes funcionando como redes de sentido reguladoras dos tecidos sociais, culturais, etc⁴.

As leituras de Flusser que apontam um protagonismo dos aparelhos nem sempre levam em conta este tipo de contraditório implícito em sugestões de sinergias, entrelaçamentos, elos que, se não deixam de significar uma inserção do homem num sistema mais amplo e complexo, também revelam como máquinas e aparelhos são parte da cultura dos homens; portanto, expansões do corpo, mesmo quando atingem uma complexidade que parece extrapolar o humano, e dirigir seus modos de pensar⁵. Em síntese, Flusser

4 O argumento, mais conhecido nesta versão não-teleológica, aparece também em pensadores *neo-kantianos*, como é o caso de Cliford Geertz – uma de suas definições de cultura afirma que “o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu”, uma definição que ele remete a Max Weber. Sem estender mais do que o necessário esta nota, vale apontar na apresentação de Löwy das relações entre Ernst Bloch e György Lukács elementos que mostram como o desejo dialético existente em autores como Flusser – e a maior partes dos demais autores mencionados neste resumo resulta – na aproximação complexa de vetores que os pensamentos mais positivistas entenderiam como mutuamente excludentes: Bloch e Lukács foram discípulos de Max Weber, todavia ao contrário de um autor como Geertz, buscaram selecionar do pensamento *aufklärer* certos elementos que, em consequência do desmonte de seus aspectos *evolucionistas*, todavia reconfiguraram os elementos *positivos* de sua lógica (além de, mas isto já é outro assunto, a suposição de um lugar de linguagem neutro, algo que leva o assunto de volta ao que há de crítica ideológica implícita no conceito de *caixa preta*).

5 A respeito do efeito de expansão das capacidades sensório-motores dos homens pelos aparelhos que inventam ver, por exemplo, o trecho de Freud a seguir, citado por Ana Maria Tavares, em *Armadilhas dos Sentidos*. “Com cada ferramenta o homem esta aperfeiçoando seus próprios órgãos, sejam motores ou sensórios, ou esta removendo os limites de seus funcionamento. O poder motor coloca forças gigantes a sua disposição, as quais, como seus músculos, ele podem empregar em qualquer direção; graças a navios e aeronaves nem a água nem o ar podem obstruir seus movimentos; por meio dos óculos ele corrige defeitos nas lentes de seus próprios olhos; por meio do telescópio ele enxerga distâncias remotas; e por meio do microscópio ele supera os limites de visibilidade estabelecidos por sua própria retina. Na câmera fotográfica ele criou um instrumento que retém as impressões visuais fugazes, assim como o gramofone retém as igualmente fugazes impressões auditivas; ambos estão na base de materializações dos poderes

formula a possibilidade de pensar os contrastes que as imagens revelam, através da “triagem das categorias do aparelho”, gesto que tensiona fotógrafo, câmera e contexto:

cada fotógrafo é vedado à sua maneira. Os caminhos tortuosos do fotógrafo visam driblar as intenções escondidas nos objetos. Ao fotografar, avança contra as intenções da sua cultura. Por isto, fotografar é gesto diferente, conforme ocorra em selva da cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, em sala de estar ou campo cultivado. Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições dribladas /.../ A tarefa é difícil. Isto porque as condições culturais não transparecem, diretamente, na imagem fotográfica, mas através da triagem das categorias do aparelho⁶.

O próprio Flusser tornou mais complexa sua interpretação das máquinas. Mas, em certo sentido, a força retórica de sua fórmula e o relativo desconhecimento de sua obra (que só mais recentemente passou a ser publicada integralmente) resultou numa longa tradição de discursos a respeito desta impenetrabilidade de máquinas que, um pouco como em Kafka, operam um mundo que transforma seus usuários em burocráticos funcionários de um constante apertar de botões⁷.

de lembrar que possui, sua memória. Com ajuda do telefone ele pode ouvir em distância que seriam respeitadas como inatingíveis mesmo nos contos de fada. A escrita foi em sua origem a voz de uma pessoa ausente; e a casa construída foi um substituto para o ventre materno, o primeiro abrigo, por qual em toda possibilidade o homem ainda almeja, e no qual ele estava segura e se sentia confortável. O homem tornou-se, desta forma, um deus das próteses. Quando ele cerca-se de todos seus órgãos auxiliares ele é verdadeiramente grandioso; mas estes órgãos não cresceram nele e eles ainda os dão muito trabalho, às vezes”. (Traduzido pelo autor)

6 Flusser, idem, pp. 49-50.

7 Praga, a cidade de Kafka, Esperando por Kafka e Do Funcionário são três destes textos menos conhecidos de Flusser que, todavia, são de grande importância para entender seus primeiros textos sobre fotografia. Ambos estão publicados em português no volume *Da Religiosidade: a literatura e o senso de realidade*, organizado por Mario Ramiro. Ao tratar da relação da obra de Kafka com a organização espacial da cidade de Praga, em que o gueto judaico ficava do outro lado da ponte Carlos, inscrevendo uma distância física e simbólica – e ao mesmo tempo construindo uma geografia de fluxos e misturas que perturba a ordem das coisas de uma Europa que, em seguida, se recusará de forma trágica e violenta a abrir mão de sua atitude excludente, Flusser mais uma vez deixa claro o aspecto dialético da relação entre os corpos e as materialidades que os rodeiam, ao afirmar que havia “uma relação ambivalente entre cidade e civilização, uma relação reversível de causa e efeito” (p. 63). Como consequência desta reversibilidade, Kafka surge como um escritor instalado fora de seus próprios tempos e espaços. Ele escreve na língua mais típica de Praga (“A posição duvidosa e flutuante do praguense para com a sua “nacionalidade” é posta em evidência”, p. 65 /.../ “A impressão que temos ao ler qualquer página de Kafka, diria até qualquer frase, é a de uma luta interna entre duas honestidades”, p. 67). Neste jogo de desencontros, o tema do funcionário kafkiano pode ser pensado como relato da burocracia feito pelo honesto tédio e nojo ao burocrático. Há um certo jogo elíptico, um tipo de contradição que neste caso não se dá de forma metódica mas como inclusão imprópria, sobreposição de universos que convivem mas não se juntam. O estilo de escrever e pensar elíptico de Flusser parece ter transferido essa temática kafkiana para um raciocínio mais abstrato

Em entrevista incluída no DVD *We Shall Live in the Memories of Others*, Flusser distingue entre dois tipos de complexidade dos sistemas que envolvem algum aspecto de automatização, a complexidade sistêmica e a complexidade funcional. Em seu entendimento, a complexidade sistêmica aparece em dispositivos de operação relativamente transparente e maior maleabilidade; a complexidade funcional (que antigamente ele parece considerar como a única forma existente, e chamar de caixa preta) aparece em dispositivos de operação mais opaca, em que não há muita maleabilidade. Disto é possível inferir diferenças entre as máquinas óticas e as máquinas baseadas em cálculo, que as acabam substituindo. Apesar de considerar que este tipo de máquina se sai melhor que os próprios homens, nas tarefas que eles mesmos engendraram, a visão de Flusser sobre as máquinas computacionais é carregada de aspectos otimistas (se não em relação aos rumos do humano, talvez em relação aos rumos do mundo).

Tentei lhes mostrar que, de Pitágoras a Leibniz, um homem que começa a pensar matematicamente se eleva fora do mundo, se alça para a dimensão zero da atemporalidade e não espacialidades eternas, e que ele chega àquela região magnífica que é chamada, com alguma poesia, de palácio de cristal feito de algoritmos e teoremas, o que é a ciência ocidental. Quando calcula, o homem esta neste palácio de cristal feito de teorias que se apoiam mutuamente, urdido por algoritmos /.../ Na habilidade humana as máquinas se saem melhor que os homens. Não tem o menor sentido querer competir com elas.

Esta mudança de entendimento, provavelmente, não é resultado apenas dos desdobramentos das ideias do filósofo checo brasileiro, mas também da forma como a cultura humana se relaciona com as máquinas que cria. Se o século XX foi muito marcado pelo uso das câmeras (basta pensar na importância que o cinema passa a ter), as máquinas do século XXI tem funcionamento algorítmico e isto permite uma flexibilidade de configurações sem precedentes. São máquinas mutantes, que não tem mais um funcionamento fechado ou único, mas podem se ajustar a uma grande quantidade de contextos. O escuro, em Flusser, também adquire um sentido de conhecimento dos limiares, como em *Vampyrotheuthis Infernalis*.

Deste ponto de vista, talvez não seja descabido imaginar que as máquinas mecânicas, que a fotografia convencional, são caixas pretas, mas que sua conversão ao cálculo resulta em certo grau de luminosidade. Ou, o que

sobre os aparelhos, e isto nem fica explícito em seus usos posteriores da palavra funcionário, nem foi percebido.

parece mais coerente, que o entendimento de claro e escuro que inicialmente parecia esquemático atinge maior complexidade no pensamento que Flusser formula no decorrer de sua obra. Se isto não muda o lugar dos homens diante das máquinas, todavia permite supor que o modo de pensar a imagem, num universo de máquinas de cálculo, não é mais da ordem do funcionamento, mas da ordem da programação. Há mais mistérios entre os olhos e as coisas do que sonham nossas vãs perspectivas.

Estúdio 88 videoperformances um depoimento [

Elaine Tedesco]

A pesquisa *Videoarte: o audiovisual sem destino* investiga o uso de imagens de arquivo com o cruzamento de modos técnico/experimentais de captação de imagem e som e as novas tecnologias para a edição e apresentação. Dessa forma, as articulações entre *low* e *high-tech* são abordadas, como procedimentos e como táticas que potencializam as inserções do material vídeo nas diferentes proposições artísticas.

Iniciada em 2013, a metodologia da pesquisa esteve estruturada em dois tripés: 1) Ações na universidade – articulou ensino, pesquisa e extensão 2) Focos de estudo – organização do material sobre as mostras de vídeo experimental *Vaga-Lume* coordenados pela artista e professora Maria Lucia Cattani, incluindo a revisão, catalogação e publicação do livro¹; realização de cinco edições da Mostra de vídeos *Videoarte: audiovisual sem destino / AVSD*² / acompanhada de Seminários, palestras; resgate de vídeos criados no projeto *Estúdio 88: pesquisa de videoperformance*³, desenvolvido no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1988. No seminário *Convergências* apresentei um depoimento sobre o *Estúdio 88*, que procuro lembrar neste texto.

1 TEDESCO, Elaine e RABELLO, Lu. Maria Lúcia Cattani Vaga-lume: mostra de vídeo experimental (2002-2011). Porto Alegre: Azulejo arte impressa, 2016.

2 Mostra de videoarte com edital público, mostras paralelas, exposições e seminários. Ver: <http://www.audiovisualsemdestino.com.br/>

3 Sobre isso ver: TEDESCO, Elaine. ANOTAÇÕES SOBRE O ESTÚDIO 88: Pesquisa de videoperformance http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine_tedesco.pdf

A performance foi nosso ponto de partida

Em 1986, o artista Guto Lacaz⁴ ministrou um workshop de performance, no DAV_IA_UFRGS. Depois desse curso eu, Lucia Koch e Marion Velasco realizamos duas performances em teatro: – *Mucosa, quando as damas esperam o convite para dançar*, apresentada na sala Álvaro Moreira e o *Salão Performance*, apresentado na Sala Quorpo Santo, ambas em 1987, em Porto Alegre⁵. Ao mesmo tempo, grupos de música, como o *Vulgo Valentin*⁶ e dança, como o *Haicai*, formados por amigos nossos, também faziam performances em suas apresentações. Para lembrar um pouco da cena local, o circuito das artes apresentava a chamada geração 80, com as galerias Arte e Fato e Tina Presser representando muitos artistas jovens, eram tempos dos primeiros shows da banda *DeFalla*⁷, que, em 1985, participou da performance *Porquê Choras?* de Rogério Nazari e Telmo Lanes⁸. No teatro, Elcio Rossini dirigia *Passagem para Java*⁹ (1986). As mais diversas formas de *Live art* se conectavam e nos interessavam, por isso, quando soubemos da compra de uma câmera de vídeo pelo DAV_IA_UFRGS, pensamos em usá-la. O desejo de experimentar o vídeo, entender o uso do equipamento e, especialmente, testar as possibilidades da performance mediada pela câmera, nos levou a planejar o *Estúdio 88: pesquisa de videoperformance*. O projeto foi financiado pela FAPERGS¹⁰ e dele participaram: a professora Mara Álvares¹¹, Elaine Tedesco, Marion Velasco, Lucia Koch, Paulo Biurrrum, Ignês Borgese, Lígia Petrucci, Adriana Torres, Flávio Roberto Gonçalves, Richard John, Otávio Schneiders,

4 Guto Lacaz <http://www.gutolacaz.com.br/>

5 Um pouco mais sobre isso ver a Tese de Doutorado de Marion Velasco – ‘falei em voz ALTA’: ERRAGEM, Voz e Outros Sons em Performances Sônicas, páginas 50-54. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/165242>

6 Sobre uma das performances do Vulgo Valentin <https://www.youtube.com/watch?v=3D9VnOokYoQ>

7 Sobre o DeFalla <https://pt.wikipedia.org/wiki/DeFalla>

8 Sobre isso ver a dissertação de Leonardo Felipe. Rock my art, ou o esteticismo de Porquê choras? ou o dia em que Edu K. Entrou pra história da arte, Dissertação de mestrado; UFRGS, 2013, disponível em : <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/87668/000911766.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

9 Com Ilana Kaplan e Verlaine Prieto, cenário de Fernando Limberger, colagem de textos de Clarice Lispector, Júlio Cortázar, Miguel Magno e Ricardo Almeida. <http://elciorossini.blogspot.com/>

10 Coordenação: Elaine Tedesco. Teve aprovação e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa no Rio Grande do Sul.

11 Um pouco sobre Mara Álvares <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9204/mara-alvares>

João Guimarães, Mauro Garcia Dahmer, Alvaro Luis Rosa da Costa, Claudia Sacks, Lia Menna Barreto e Paulo Campos.

Apesar do tempo transcorrido, conservei o material – fitas VHS, capturado naquele período em boas condições. Hoje, vejo essas gravações como documentos a serem trabalhados, potencializados e compartilhados.

O caminho com foco no *Estúdio 88*

O trabalho consistiu inicialmente em: digitalização, revisão, regravação e edição de imagens, juntamente com a inclusão de novos sons, implicando em distensões de sentidos. E numa segunda etapa: disponibilização do material na Internet, apresentação de um *screening* internacional, escritura de depoimentos, comunicação em seminários, orientação de bolsista de iniciação científica e produção de um catálogo.

Como estratégia para trabalhar com os arquivos do *Estúdio 88*, iniciei por rever as cópias das fitas VHS que ficaram comigo (uma ficou com Lucia Koch): ver e rever, marcar, anotar, lembrar o que havia sido importante, quais as ideias tidas para cada sequência ou bloco. Quem estava gravando? Separei, mentalmente, o que eu havia dirigido, gravado e performado. Anotei quais as passagens dos trabalhos de Lucia Koch, Marion Velasco, Paulo Biurrrum, Flávio Gonçalves, Mara Alvares e Vulgo Valentin.

- Videoperformance x performance (direção de performance, direção de vídeo) = em vídeo,
- A câmera como objeto,
- O vídeo como objeto,
- A ação com objetos,
- O corpo-objeto,
- Corpo que vê corpo que é visto (tudo se move),
- Construção do ambiente (utilização de um espaço físico limitado),
- OLHAR – ESCOLHA,
- Ausência e presença de som, criação de imagens sonoras,
- Fragmentação e repetição de imagens,
- Processos de descolagem e colagem (imagens de tv e sons de rádio),
- TEMPO - continuidade e descontinuidade - circularidade.

Fig. 1. Listagem de itens a serem explorados, segundo o relatório de pesquisa de 1988.



Fig. 2. Frame do vídeo *Mudo* com Lucia Koch e Marion Velasco (SD, 01:00, 1988. Original em VHS). Disponível em: <https://vimeo.com/96964818>

Em 2014, decidi editar parte do meu material para uma apresentação em Berlim¹², durante minha residência artística promovida pelo Instituto Goethe de Porto Alegre. Ver as cenas gravadas, há, praticamente três décadas, fez emergir, de imediato, um estranhamento diante da imagem que me pertenceu. Identifiquei nos meus vídeos, a recorrência de referências à dança, do uso de toucas e vestimentas de plástico e, uma ironia sobre estereótipos do feminino. O painel de fundo, instalado na sala, tinha no centro, um plástico com padrão floral, usado para toalhas de mesa. Em mais de uma videoperformance a performer está presa a ele por uma touca longa, noutra, a performer se desloca com um objeto de espuma que poderia lembrar uma colher gigante ou evocar um pegador de borboletas (Fig. 3).

12 Programação do Directors Lounge, com curadoria de Klaus W. Eisenlohr, ocorrida dia 31 de agosto no cinema do Z- Bar, Berlim. <http://www.richfilm.de/filmUpload/1-framesTedesco.html>



Fig. 3. Montagem com imagens do vídeo *Movimento 5*, com Lígia Petrucci e Adriana Torres (02:23, HD, 1988 - 2014). Disponível em: <https://vimeo.com/95673363>

Quando digitalizei as fitas VHS, me perguntei – Quais as estratégias para escolher as imagens de arquivo? Como vejo, hoje, as cenas gravadas há décadas? Como interpreto as referências, procedimentos e ações performadas naquele período?

A seguir, descrevo de três vídeos do Estúdio 88 (*Mudo*, *Movimento 5* e *Doce*) nos quais, eu trabalhei na concepção, junto com as colaboradoras, nas gravações e na edição das atuais versões.

O *Estúdio 88* iniciou no primeiro semestre de 1988, mas a verba da Fapergs só chegou no final daquele ano. Por isso, foram poucas as ações na primeira etapa. Apenas eu, Lúcia e Marion, trabalhamos numa pequena sala, com um único pé de luz, explorando o enquadramento fixo e alguns objetos. A câmera era, ainda, uma porta-pack, com fita separada do corpo da mesma. O vídeo *Mudo* (Fig. 2) faz parte dessa primeira etapa do *Estúdio 88* e como escrevi, noutra ocasião¹³, é o trabalho que mais reflete a interação que eu,

13 TEDESCO, Op. Cit.

Lúcia Koch e Marion Velasco tínhamos fazendo performance coletivamente. A partir de uma ideia simples: cochichar diante da câmera, Lúcia e Marion exploram os limites do enquadramento e jogam com a borda do quadro, saindo, entrando, criando movimentos que refletem o cochichar. Esse material foi apenas digitalizado e mantido, como no original, sem áudio. Em novembro, daquele ano, o processo foi enriquecido pelo uso de câmera móvel e gravação de cenas ao ar livre¹⁴ e, finalmente, com a chegada do recurso da pesquisa, em dezembro montamos um estúdio improvisado numa das salas do oitavo andar no prédio do Instituto de Artes. Devido a precariedade dos equipamentos e, a boa luminosidade da sala, optamos por gravar apenas com a luz natural que entrava pelas janelas.

Em *Movimento 5* (Fig. 3), vídeo criado em parceria com Lígia Petrucci e Adriana Torres – integrantes do grupo de dança contemporânea *Haicai*, combinam-se pontos fixos (Lígia com uma toca que a prende à parede e a câmera no tripé) e pontos móveis (seu ir e vir em direção à câmera); enquanto Adriana executa sucessivos deslocamentos laterais, ultrapassando os limites do quadro, encadeados pelos meus movimentos com a câmera. Na edição, reduzi o tempo da ação, mantendo a sequência. Já o áudio foi substituído, inseri uma trilha criada, na época, por um grupo de músicos que, também, realizava performances em Porto Alegre – o *Vulgo Valentin*, formado por João Guimarães, Mauro Garcia Dahmer, Vasco Piva e Eduardo Reck Miranda.

Doce (Fig. 4) - nesse vídeo uma mulher come, lentamente, **o açúcar retirado de dentro de uma maçã e derramado** na mesa. Ignez Borgese denominou a sua ação como *Simpatia do amor*. A câmera que faço, acompanha os seus gestos. Desfoca, aproxima-se e afasta-se da mesa cheia de açúcar. Na edição escolhi regravar a sequência mirando uma televisão de tela plana. A imagem ficou mais ruidosa e impregnada por um *mix-media* entre os vestígios do VHS, a textura de TV digital e o aspecto eletrônico. Uma superfície texturizada. Como áudio, escolhi uma trilha sonora composta em 2014 por Mauro Garcia Dahmer e João Guimarães, que hoje formam o grupo *Punk-Jazz*.

Nesses vídeos tem-se uma breve amostragem das experimentações que fazíamos. As ideias são organizadas a partir da articulação entre os movimentos de câmera e ação. Exploravam-se: a dupla performatividade – interrelação entre quem performa e quem grava a cena¹⁵; a movimentação, ritmo e gesto com objetos de cena pelo espaço; os limites do quadro.

¹⁴ Escreverei sobre isso noutro texto. Os trabalhos foram feitos numa viagem aos Campos de Cima da Serra Gaúcha, São Francisco de Paula e arredores.

¹⁵ Sobre isso ver: TEDESCO, Op. Cit.



Fig. 4. Montagem com imagens do vídeo *Doce*, com Ignez Borgese, (HD, 01:36, 1988 – 2013). Disponível em: <https://vimeo.com/95673362>

Primeiramente, trabalhamos com o enquadramento fixo e a ação ligada aos objetos e ao espaço determinado pelo quadro escolhido. Depois, quando passamos a usar a câmera na mão, percebemos que cada uma de nós utilizava os recursos técnicos disponíveis de maneira diferenciada e apresentava uma movimentação de câmera muito pessoal, com ritmo, velocidade e enquadramentos singulares. Assim, a articulação entre os movimentos de câmera e das ações registradas mereceram, naqueles dias, nossa atenção sobre a forma e o tempo de olhar de cada uma. No meu caso, focar era algo que, várias vezes, eu dispensava em detrimento da vontade de investigar o borrão das formas e das cores provocados pela luz no movimento dos corpos. Creio que havia um certo fascínio em usar a câmera e performar, visualmente, o movimento do meu corpo, ao olhar as ações de minhas colaboradoras, era

uma câmera sensorial, uma câmera na pele, desfocada do olhar. Se com a passagem do tempo o VHS deixa as cores mais descoladas das figuras, na conversão ao digital esse aspecto aumentou, impregnando as cenas.

Fazer vídeo é saber que com o tempo virá o apagamento e a certeza do desaparecimento. Faz 30 anos do início daquela pesquisa, essas fitas são, agora, como escrevi há algum tempo, objetos dormentes, mudos, posicionados em minha estante de livros. As imagens do *Estúdio 88* foram digitalizadas há 3 anos, mas por quanto tempo poderemos acessá-las?

Referências

FELIPE, Leonardo A., *Rock my art, ou o esteticismo de Porque choras? ou o dia em que Edu K. Entrou pra história da arte*, Dissertação de mestrado; Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/87668/000911766.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

TEDESCO, Elaine. Anotações sobre o Estúdio 88: Pesquisa de videoperformance. *ANAIS do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, ANPAP, 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine_tedesco.pdf

ROLIM, Marion Velasco, *“falei em voz ALTA”: ERRAGEM, Voz e Outros Sons em Performances Sônicas*, Tese de Doutorado, Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/165242>

Performances sonoro-visuais em tempo real:

um breve percurso histórico e conceitual [

Tatiana Giovannone Travisani]

As performances sonoro-visuais em tempo real se caracterizam, primordialmente, pela construção narrativa não linear, onde o artista compõe a obra durante seu próprio acontecimento, na execução simultânea de imagens, sons e dados em geral. São apresentações em que a improvisação e o acaso participam do processo criativo permitindo ao público experimentar a realização de uma peça autoral sempre única.

O resultado estético ocorre com a ação dos performers, desta maneira tanto os dados quanto a atuação são determinantes para a resposta final da obra, permitindo que ocorra uma simbiose homem-máquina onde o inesperado e o azar são essencialmente incorporados de maneira dialógica às peças.

Christine Mello (2008) pontua as transformações nos procedimentos criativos no campo do vídeo, reconhecendo uma nova perspectiva a partir do momento em que passa a ser manipulado e apresentado em tempo real. Nessa perspectiva, ele ganha um discurso estético livre, rompendo com o ato contemplativo, incorporando a perda do objeto e a ausência características das performances em suas apresentações.

O tempo simultâneo, integrando processamento de dados e a realização da performance, opera o próprio resultado relacionando com o tempo presente. Desta forma, o discurso poético ganha elementos ao redor da modalidade em si, das ações apresentadas num ambiente imersivo “da realidade de

um espaço-tempo construído no plano do objeto artístico, passando para a realidade das manifestações processadas simultaneamente ao tempo em que a criação artística se manifesta” (MELLO, 2008; 43).

Utilizamos o termo performance pelo seu caráter amplo e híbrido, numa ação que acontece com mais de um integrante, sendo as atuações, as execuções simultâneas e suas inter-relações essenciais para a potência desejada. Importante compreender o processo histórico ao qual permitiu o desenvolvimento, cada vez mais explorado nas artes e em festas undergrounds, assim como outros termos usados no campo das performances sonoro-visuais, com a finalidade de ilustrar a gama deste universo.

A relação entre som e visão na arte não é nada recente, o termo *Lumia* adotado já no século XVIII, foi utilizado para referir-se ao que hoje seria **Música Visual**, onde o artista podia “tocar” luz da mesma maneira que o músico tocava um instrumento sonoro. A intenção era compor cor e movimento para potencializar a experiência sensorial do público (Collopsy apud Falci, 2016). Um dos primeiros instrumentos a chamar atenção foi o *Cravo Óptico*, criado por Louis-Bertrand Castel em 1734. A máquina era um cravo (órgão) ampliado com dispositivos mecânicos como espelhos, velas, filtros de luz e cortinas que quando tocado projetava luz ao invés de som (Popper apud Falci, 2016).

Essencial apontar o episódio realizado em 1822 pelo francês Jacques Daguerre, também inventor da fotografia, quando apresentou pela primeira vez o *Diorama* a uma audiência: telas bem extensas onde as imagens iam sendo modificadas a cada 15 minutos, utilizando também efeitos de fumaça e luz acompanhados de música. Esse evento é considerado a primeira performance sinestésica e imersiva. A pintura panorâmica, criada em 1787 por Robert Baker, antecedeu os elementos explorados no *Diorama* no que se refere principalmente a perspectiva, ilusão de ótica, narrativa e imersão.

Outras máquinas e técnicas foram surgindo posteriormente influenciando o modo de produção e fruição de trabalhos sonoros-visuais. A lanterna mágica e suas experiências cinemáticas precursoras como o *Fantasmagoria* (1845); as propostas de ópera imersiva do compositor alemão Richard Wagner a partir de 1849 e mesmo o cinema que iniciou sem som, mas com músicos tocando e marcando o ritmo das cenas durante as apresentações.

O final do século XIX e começo do XX são marcados por inovações que facilitaram a comunicação e trocas de informação. Rádio, telefone, a reprodução do filme e inventos tecnológicos que foram trazendo novas

maneiras de pensar e criar, com objetivos de integrarem as pessoas através dos circuitos eletrônicos. O Dadaísmo, Futurismo e Surrealismo traziam questões distintas, mas críticas em relação a sociedade que se criava assim como o sistema das instituições artísticas (DEKKER, 2007). O público passa a ter um papel mais ativo na arte, que propunha outras linguagens e aberturas de fruição como as instalações e as performances.

Após a Segunda Guerra as ações com interesse em criar essa síntese entre obra e público foram intensificadas, para John Cage e Allan Kaprow o público teria que participar de fato das performances para que atingisse uma experiência intensa (Dekker, 2007). Os **Happenings** surgem como novos formatos artísticos onde o público era necessário para a criação dessas obras, rompendo bruscamente com todo mercado da arte vigente.

Os Happenings (1950-1970) eram apresentados em galerias que costumavam utilizar luzes, som, projeção de slides e elementos com a participação do espectador. Para alguns teóricos das novas mídias, como Lev Manovich, as propostas dos happenings prepararam o solo artístico para as instalações interativas informáticas que começaram nos anos 80, assim como para a era dos DJs e VJs advindas no mesmo período.

O uso artístico do vídeo e da TV culminaram a experiência profunda entre arte e tecnologia. Os eventos em performance chamados de “Intermedia” assumiram o lugar dos happenings na arte, incluindo o teatro, o cinema e a performance. A influência da linguagem televisiva e pop marcavam também a estética muitas vezes saturada e dinâmica, encabeçada por Andy Warhol por volta dos 1966. Seu trabalho com o grupo musical The Velvet Underground & Nico em show realizado nos Estados Unidos utilizando estímulos de luz, cor e imagem pode ser visto como o primeiro passo do que se chama hoje de performance DJ/VJ.

O termo **VJ** se origina do DJ, os Disk Jockeys, aqueles que começaram a criar remixes de músicas em clubs e festas de hip hop no final dos anos 70, primordialmente no bairro do Bronx de Nova York. A prática do VJ tem a função de complementar a atuação dos DJs com imagens, porém suas referências partem da vídeo-arte, das performances e dos videoclipes.

Enquanto isso, grupos como os alemães do Kraftwerk, produziam seus concertos que estavam entre o rock psicodélico e a música eletrônica. O som era mais um elemento cênico entre outros que geravam uma experiência sinestésica marcante para a época, elevando a importância dos recursos visuais em shows.

O **VJing** teve sua primeira cena na Holanda no início dos anos 80, com alguns videomakers e fotógrafos que começaram a experimentar a linguagem nos clubs de house e acid house. Eram imagens de filmes remixadas em tempo real e mescladas com texturas e gráficos abstratos através de camadas sobrepostas. A luz e a fumaça complementavam o ambiente, na busca de surpreender a audiência acompanhando de forma gradual os fortes beats sonoros com formas, cores e perspectivas. A técnica e estética VJ fazem parte da cultura club eletrônica, que foi sendo transformada e aperfeiçoada com a criação de novas ferramentas, muitas vezes desenvolvida pelos próprios artistas.

Outro termo utilizado nessa mesma área é o **Live Cinema**, que possui uma relação mais próxima as performances dos anos 70 realizadas em galerias, com uma duração determinada. O live cinema é expressão mais consolidada no que se refere a pesquisas acadêmicas, dando início enquanto cena nos anos 2000 com artistas como Mia Mikela. Nele, é o uso de dispositivos autorais e elementos dispostos à experimentação estética para serem projetados durante as performances. A maior referência do VJing é o vídeo, assim como a do live cinema é o cinema em si, por sua preocupação com a montagem e narrativa. Hoje também é utilizada a expressão **Live AV** (audiovisual), que seria uma mistura livre de ambas técnicas.

Entre 2008 e 2011 o artista e cineasta britânico Peter Greenaway criou a obra multimídia *The Tulse Luper Suitcases* contendo 92 malas que levavam a história do personagem Tulse Luper, já abordado em filmes anteriores do autor. Dentre uma das ações e apresentações das malas, estava uma performance chamada de *Tulse Luper VJing Performance*, a qual ele manipulava uma tela sensível com uma interface de seleção de imagens e efeitos em tempo real. Foi uma série de apresentações, inclusive na cidade de São Paulo, cada uma delas única e independente. A ferramenta construída para a peça permitia que o resultado fosse apreciado pelo público de modo que percebessem a essencial importância da atuação do artista, como um regente de imagens. Esse é um trabalho fundamental para a compreensão do artista-performer no campo do som e da imagem em tempo real.

O trabalho do artista alemão Jeroen Hofs (VJ) Eboman, 2008 até atualidade consiste em performances onde utiliza um macacão chamado *SenSorSuit*, equipado com sensores que detectam o movimento de seu corpo, determinando a edição do som e da imagem enquanto atua. Eboman sampleia, aplica efeitos, modifica o formato de saída da imagem, determina layers conforme

move braços, tronco e pernas, trazendo muita intensidade ao papel do corpo em performances sonoro-visual em tempo real.

Desse modo, o uso de dados processuais também foi sendo cada vez mais incorporados nas apresentações dessa natureza, especialmente no campo artístico. Sensores, big data, microfones, instrumentos e dispositivos táteis são alguns dos mais utilizados para interferirem nas imagens projetadas em tempo real.

Enquanto artista, assumir o termo **performance sonoro-visual** acima dos demais existentes nesse campo do **Cinema Expandido**, que abarca os demais termos citados anteriormente, é reconhecer a conexão com o happening e com a fundamental presença, ação e integração entre elementos envolvidos nas peças. Assim como a interferência do público potencializando os efeitos da experiência sensorial no espaço da exibição.

Perfeição é coisa de menininha tocadora de piano [

Catarina Leite Domenici]

O título deste trabalho, “Perfeição é coisa de menininha tocadora de piano”, vem de um depoimento de Nelson Rodrigues ao Programa da TV Cultura Nelson Rodrigues – Personagem de si mesmo (1994)¹. Em seu depoimento, Nelson utiliza o ideal da perfeição para distinguir entre o que chama de verdadeiro artista e as “meninhas tocadoras de piano e fazedoras de bordado”. Ao dizer que não abdica de seu mau gosto agressivo, Rodrigues revela uma preocupação em não ocultar defeitos mas, pelo contrário, incorporá-los a sua arte, a qual, segundo ele, deve ser imperfeita. Na sua visão, o artista é um criador poderoso, violento e cruel que refuta a perfeição. Por outro lado, tocar piano e bordar emergem em sua fala como atividades não criativas atreladas ao ideal da perfeição e associadas ao gênero feminino que é infantilizado pelo uso da palavra “menininha”.

A fala de Rodrigues encontra um paralelo no campo da música, onde a generificação de atividades consideradas criativas e reprodutivas já foi discutida por vários autores. No capítulo “A Performance Musical e o Gênero Feminino” publicado no livro *Estudos de Gênero, Corpo e Música*, organizado por Isabel Nogueira e Susan Fonseca, propus o argumento de que

¹ “Eu tenho um mau gosto agressivo, mas [...] não abdicó dele. Eu acho que ele faz parte da obra de arte, que deve ser imperfeita. Perfeição é virtude de menina [...] tocadora de piano [...] fazedora de bordado., Mas perfeição não tem nada a ver com o verdadeiro artista: poderoso, violento, cruel.” (Depoimento de Nelson Rodrigues no Programa “Nelson Rodrigues – Personagem de si mesmo”, TV Cultura, 1994, extraído do livro *Entre Babel e o Edén* de Sílvia Anspach, p. 112).

a performance musical foi concebida no século XIX a partir do delineamento do gênero feminino. Este argumento foi fundamentado em estudos de Lucy Green, Lydia Goehr e Richard Leppert, entre outros, e em pesquisas documentais sobre a recepção crítica de performers contemporâneos. Para Leppert (1993) e Green (1997), a composição, a estética e a teoria musical foram associadas ao gênero masculino e a prática musical (performance), ao gênero feminino em consonância com o ideal Cartesiano da mente que rege e regula o corpo. Da mesma maneira, Goehr (2007) expõe que o conceito de obra musical que emerge ao longo do século XIX apoiou-se no ideal do *Werktreue* (fidelidade às intenções do compositor e, posteriormente, ao texto musical) para capturar a nova relação entre obras musicais e a performance, bem como entre performers e compositores. Nessa relação hierárquica, a notação passa a ser concebida como o mecanismo que controla o som e o corpo do performer, onde o ideal da perfeição se traduz na infalibilidade do corpo na execução do texto e na capacidade do performer em ocultar a sua voz para que apenas a voz do compositor seja ouvida. O papel do intérprete passa então a assentar-se sobre os pilares da obediência, da fidelidade, da modéstia e da eficácia. A obediência é dirigida tanto a partitura quanto à tradição de performance representada pelo professor. A fidelidade é devida ao compositor e a sua obra. A modéstia é exercida perante o público como prova de que a obra musical é o que realmente importa. A eficácia é dirigida ao corpo, despojando-o do seu próprio prazer e bem estar na busca por uma técnica infalível a serviço da obra. Concebido nesses termos, o processo de formação de um intérprete pode converter-se em cerceamento não apenas da expressão do indivíduo, mas sobretudo do corpo, posto que este ocupa o último lugar na estrutura hierárquica: um corpo-objeto configurado em uma ferramenta para a realização de uma música idealizada por outrem.

A perfeição entendida como a ausência de defeitos está necessariamente atrelada à existência de um padrão ideal que norteia a prática de quem visa alcançá-lo ou reproduzi-lo. Em seu sentido estético, a imperfeição refere-se a tudo o que não é completamente realizado. Na performance musical, a imperfeição faz-se presente no próprio ato interpretativo, onde as escolhas interpretativas apoiam-se justamente na impossibilidade de capturar e realizar todos os aspectos de obra em sua plenitude. Presente no imaginário e nos anseios dos performers, a preocupação com a perfeição tem sido tratada em ensaios e pesquisas sobre a performance musical. Em seu artigo “*Ars Perfecta: Toward Perfection in Musical Performance?*”, Kivy apresenta um

contraponto entre o que denomina de uma visão pluralista da performance, que nega a existência de uma única performance ideal ou perfeita em favor da existência de várias performances válidas e admiráveis de uma mesma obra, e a visão unitária que considera que, mesmo existindo várias performances consideradas boas de uma obra, há apenas uma performance ideal mesmo que esta nunca seja realizada ou mesmo conhecida. No artigo “*The problem with perfection...*”, o violinista Henning Kraggerud chama a atenção para o fato de que a crescente especialização dos performers acarreta em uma lamentável fragmentação do campo de conhecimento da música manifesta na separação entre a composição/improvisação e a performance.

Quando trazida para o território do corpo, a busca pela perfeição pode tornar-se um poderoso mecanismo de opressão. Em sua tese de Doutorado, Milani (2016) identificou uma alta incidência de relatos de alunos de piano de dois cursos de Bacharelado em Música de duas universidades públicas expressando uma visão negativa do corpo através de sentimentos de inadequação das mãos, percebidas como “fora do padrão”, e da sensação de um “corpo preso”. Para cinco dos oito participantes da pesquisa, o corpo é concebido como uma ferramenta, um corpo mecânico subordinado à técnica. Esta visão do corpo fere a integridade do indivíduo e o torna susceptível a hábitos e comportamentos não salutares que podem potencialmente desencadear lesões. Dentre esses, os hábitos mais comuns são o estudo mecânico caracterizado por sucessivas repetições, a falta de consciência corporal e a tolerância à dor. Dos estudos recentes sobre problemas causados pela atividade instrumental publicados no periódico *Medical Problems of Performing Artists*, três em particular merecem a atenção dos professores por enfocarem alunos de instrumento: *Approaches to and Treatment Strategies for Playing-Related Pain Problems Among Czech Instrumental Musical Students: An Epidemiological Study* (2015), de Christos Ioannou e Eckart Altenmuller; *Playing-Related Musculoskeletal Disorders Among Icelandic Music Students: Differences Between Students Playing Classical vs Rhythmic Music* (2014), de Kári Árnason, Árni Árnason, Krisín Briem; e *Playing-related Musculoskeletal problems in Children Learning Instrumental Music: The Association Between Problem Location and Gender, Age, and Music Exposure Factors* (2011), de Sonia Ranelli, Leon Straker e Anne Smith. No estudo de Ioannou e Altenmuller, 88.9% dos 180 participantes, alunos de instrumento do Conservatório de Praga, relataram ter sentido dores relacionadas à atividade instrumental pelo menos uma vez na vida, sendo que 12.6% sentem dor todas as vezes

que tocam seu instrumento. A população pesquisada no estudo de Ranelli, Straker e Smith consistiu de 731 alunos entre 7 e 17 anos que estudam instrumento nas escolas públicas em Perth, Austrália. Chama a atenção neste estudo que mesmo em uma população tão jovem e sem tantas horas de estudo acumuladas ao longo dos anos a incidência de sintomas de problemas músculo-esqueléticos relacionados à atividade instrumental seja tão alta: 66.7%, sendo que 30% dos alunos relatou já não ter mais a mesma habilidade para tocar como de costume. O estudo conduzido na Islândia por Árnason, Árnason e Briem comparou a prevalência de problemas músculo-esqueléticos relacionados à atividade instrumental em três escolas: duas delas dedicadas ao ensino da música de concerto (ou erudita) e uma dedicada ao ensino de outros gêneros de música como o jazz e o rock (o que é chamado na Islândia de *rhythmic schools*). Os resultados mostraram que, de um total de 74 alunos, 62% dos participantes já sofreu algum problema músculo-esquelético, sendo que a maior prevalência, 71%, foi constatada em uma das escolas dedicadas ao ensino da música erudita e a menor prevalência, 38.9%, foi constatada na *rhythmic school*. Um resultado igualmente inquietante foi apresentado na pesquisa sobre distonia focal em músicos brasileiros conduzida por Rita Moura et al (2017), onde constatou-se que músicos populares eram duas vezes e meia menos propensos a distonia do que músicos eruditos.

Para a pedagoga norte-americana Paola Savvidou, a busca pela perfeição expressa na preocupação de tocar sem errar pode ser sentida como uma camisa de força, pois o estado mental é crítico e vigilante, causando tensão corporal. A preocupação excessiva com a perfeição na performance musical pode conduzir ao cerceamento da criatividade e do corpo e, conseqüentemente, prejudicar o desenvolvimento de uma voz artística própria.

Referências

ANSPACH, Silvia. **Entre Babel e o Eden**: Criação, Mito e Cultura. São Paulo: Anna Blume, 1998.

ÁRNASON, Kari; Árnason, Árni; Briem, Krisín. **Playing-Related Musculoskeletal Disorders Among Icelandic Music Students: Differences Between Students Playing Classical vs Rhythmic Music**. In: Medical Problems of Performing Artists, v. 29, n. 2, 2014.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GREEN, Lucy. **Music, Gender, Education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

IOANNOU, Christos I.; ALTENMÜLLER, Eckart. **Approaches to and Treatment Strategies for Playing-Related Pain Problems Among Czech Instrumental Music Students: An Epidemiological Study**. In: Medical Problems of Performing Artists, v. 30, n. 3, 2015.

KIVY, Peter. **Ars Perfecta: Toward Perfection in Musical Performance?** In: The British Journal of Aesthetics, v. 46, n. 2, 2006.

LEPPERT, Richard. **The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body**. Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press, 1993.

MILANI, Margareth Maria. **Percepções sobre corpo, gesto e técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música**. 2016. 187f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MOURA, Rita C.; Aguiar, Patrícia Maria de Carvalho; Bortz, Graziela; Ferraz, Henrique Ballalai. **Clinical an Epidemiological Correlates of Task-Specific Dystonia in a Large Cohort of Brazilian Music Players**. Frontiers in Neurology, 2017; 8:73. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5337999/>

RANELLI, Sonia; STRAKER, Leon; SMITH, Anne. **Playing-related Musculoskeletal Problems in Children Learning Instrumental Music: The Association Between Problem Location and Gender, Age, and Music Exposure Factors**. In: Medical Problems of Performing Artists. v. 26, n. 3, 2011.

SAVVIDOU, Paola. **In Search of the “Perfect” Musical Performance.** In: American Music Teacher Magazine, 2015. Disponível em: <https://www.mtna.org/downloads/Informed/AMT/AMT%20AOY/2015AOY.pdf>. Acesso em 1 de Março de 2018.

Gênero nas Artes Visuais: alguns pontos a considerar [

Daniela Kern]

Mulheres artistas podem ou não ser feministas. Helen Frankenthaler, por exemplo, artista do Expressionismo Abstrato norte-americano, preferia não ser associada publicamente ao feminismo, o que não impediu que parte de uma segunda leva de estudiosos de sua obra nela procurassem destacar questões de gênero.¹ Também as estatísticas sobre participação de mulheres em exposições individuais e coletivas independem de um posicionamento como feminista das artistas envolvidas. No entanto, o sexismo no sistema das artes internacional segue como realidade comprovada em números e atinge tanto as artistas feministas quanto as que não o são. Ele se configura como dado estrutural, perversivo, não apenas nesses números relativos a participação de mulheres em exposições, indefectivelmente sempre inferiores àqueles da participação de artistas homens nos grandes centros mundiais de arte (Nova York, Londres, Paris, Berlim, para citarmos apenas alguns),² mas também na presença em manuais de história geral da arte.³ A consolidação das grandes narrativas de história da arte, como as de Janson, Hauser e Gombrich, se deu

1 Cf. Alexandra Page Alberda, *Constructing Helen Frankenthaler: redefining a ‘woman’ artist since 1960*. Lincoln, Nebraska: Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska, 2015. (Master’s Thesis of Arts)

2 Cf. Maura Reilly, Taking the measure of sexism: facts, figures, and fixes. *ArtNews*, 114(6):39-47, June 2015.

3 Cf. Griselda Pollock e Roszika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: I.B.Tauris, 2013, especialmente o capítulo 1, Critical Stereotypes: the ‘essential feminine’ or how essential is femininity?; e Bruno Moreschi, *A HISTÓRIA DA _RTE*, 2017 (panfleto).

justamente em meio ao Modernismo, movimento particularmente misógeno, que pouco destaque deu a artistas mulheres. Uma das maneiras encontradas por historiadoras da arte feministas para tentar, a médio e longo prazo, combater esse cenário de patente desequilíbrio é a institucionalização da discussão sobre mulheres na arte através da criação de cursos de graduação e pós-graduação focados nos estudos de gênero, bem como o fomento a pesquisas com esse recorte e sua posterior divulgação em publicações de vários formatos.⁴ Ainda assim, apesar desses esforços conjuntos, perceptíveis nas instituições acadêmicas de vários países, o esquecimento dos projetos e propostas de mulheres artistas de várias gerações ainda se mostram bem fáceis de cair no esquecimento. Um bom exemplo disso é o caso da Estética Relacional proposta por Nicolas Bourriaud, que esquece de mencionar a importância que tiveram as artistas e curadoras feministas da década de 1970, como Mary Kelly e Martha Rosler, para citar apenas algumas, na configuração posterior desse tipo de prática colaborativa e participativa.⁵ Nas artes performáticas que envolvem o corpo a importância do trabalho de artistas feministas, como Mako Idemitsu, autora de *What a Woman Made* (1973), obra que aborda a menstruação feminina, não foi menor.⁶ Conforme Wark, desde o início dos anos 1970 feministas travaram uma batalha para controlar seus próprios corpos nos domínios legal, político, médico e cultural.⁷ Com a ascensão ao poder, em várias partes do mundo, de governos populistas e autoritários, que combatem os direitos de minorias e de mulheres, tais obras passam a ser revestir de renovada atualidade. Se, por um lado, temos cada vez mais mulheres participando de setores do sistema das artes antes apenas acessados por homens, como as posições de artistas, historiadoras, críticas e curadoras de arte, não podemos esquecer de que esse ainda é um cenário relativamente recente. Historiadoras da arte obtiveram posições acadêmicas sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, e algumas, que fizeram toda a sua carreira fora de instituições, como é o caso de Camilla Gray, autora do

4 Cf. Griselda Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: feminist readings*. London and New York: Routledge, 1996.

5 Cf. Helena Reckitt, *Forgotten Relations: Feminist Artists and Relational Aesthetics*. In: DIMITRAKAKI, Angela; PERRY, Lara (orgs.). *Politics in a Glass: Case Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013. p. 131-156.

6 Cf. Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2006.

7 Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2006. p. 168.

antológico *The russian experiment in art, 1863-1922*,⁸ ainda hoje não recebem o reconhecimento merecido. O Pós-Modernismo, mesmo sendo forte reação ao Modernismo, não foi capaz de problematizar com profundidade, em suas discussões teóricas, as diferenças de gênero, segundo Craig Owens.⁹ E isso terá consequências, é claro, no modo e nas condições em que mulheres são absorvidas pelo mundo institucional das artes ainda hoje. Por exemplo, o fato de mulheres serem a maioria dos estudantes em algumas áreas, como a própria área de artes, não impede que tenham desvantagens em relação aos homens no momento em que optam por seguir carreira nessas áreas. Os motivos são facilmente identificáveis: casamento e maternidade seguem sendo vistos como obstáculos, por parte da administração de muitas instituições, para a ascensão dessas mulheres na carreira.¹⁰ Portanto, ao considerar o sistema das artes como um todo, com seus múltiplos atores, pode-se concluir que as questões de gênero, particularmente às que dizem respeito à inclusão de mulheres no campo da arte, mesmo passadas décadas da Segunda Onda Feminista, que desenvolveu poderosa crítica institucional de gênero pela primeira vez, continuam hoje, mais do que nunca, relevantes e merecedoras de reflexão e discussão.

8 Cf. Camilla Gray, *The russian experiment in art, 1863-1922*. London: Thames & Hudson, 1997.

9 Cf. Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*. In: PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History. A Critical Anthology*. 2nd.Ed. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 335-351. (Oxford History of Art)

10 Cf. Elizabeth Rudd et al., *Equality and Illusion: Gender and Tenure in Art History Careers*. *Journal of Marriage and Family* n. 70, p. 228-238, February 2008, e ainda Tyler Cowen, *Why Women succeed, and fail, in the Arts*. *Journal of Cultural Economics* 00, p.1-21, 1996.

participantes

Alessandra Bochio

Artista multimídia, pesquisadora e professora. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atualmente é professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). Como artista e pesquisadora se dedica à práticas coletivas e colaborativas, ao vídeo e à performance e instalação audiovisuais.

Felipe Merker Castellani

Compositor, artista multimídia, pesquisador e professor. Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Unicamp. Professor no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Suas pesquisas práticas e teóricas atuais têm como campo problemático a criação musical em relação a outras práticas artísticas, como o vídeo e a dança, especificamente em contextos de criação coletiva e colaborativa. Desenvolve instalações interativas, videoinstalações e performances audiovisuais em parceria com artistas de diversas áreas da arte.

Marina Bortoluz Polidoro

Professora, pesquisadora e artista visual. Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Como artista e pesquisadora desenvolve trabalhos em desenho, colagem e processos apropriativos, computação gráfica e publicações de artista.

Alberto Marinho Semeler

Doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e no PPGAV/UFRGS, na linha de pesquisa em Poéticas Visuais: Desdobramentos da Imagem. Atualmente pesquisa Neuroarte, Neuroestética, processos contemporâneos de naturalização da estética (fisiologia da percepção estética) e interfaces não convencionais para interação na arte (EEG, Micro-Controladores e Engenharia Reversa).

Catarina Domenici

Doutora em Performance e Literatura Pianística pela Eastman School of Music. É Professora de Piano no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Programa de Pós-Graduação em Música na mesma instituição. Sua pesquisa versa as interações entre compositores e intérpretes na música contemporânea. Como pianista, tem colaborado intensamente com compositores brasileiros e estrangeiros em estréias e gravações de obras inéditas.

Chico Machado

Doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Professor adjunto no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em objeto, performance e vídeo, atuando principalmente nos seguintes temas: objeto, performance, vídeo e elementos visuais da encenação.

Cornelia Lund

Teórica de arte e mídia e curadora. Doutora em “French Poetry Illustration”. Desde 2004, é co-diretora da plataforma fluctuating images. Atualmente é pesquisadora associada em projeto de pesquisa DFG sobre documentário alemão, na Universidade de Hamburgo e membro do DokArt Hamburgo. Tem experiência na Teoria do Design e seu trabalho como curadora inclui sessões audiovisuais e exposições em diversas instituições.

Daniela Kern

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua no Bacharelado em História da Arte. Trabalha, na área de Artes, com Arte e feminismo, historiografia da arte, teoria, crítica e história da arte, estudos visuais e fundamentos modernos da arte contemporânea; na área de Letras, com história e crítica da literatura; e na área de História, com história das ideias.

DeCo Nascimento

Doutor em Arte Produção e Investigação pela Faculdade de Bellas Artes San Carlos - Universidad Politécnica de Valencia. Professor na Universidade Anhembi Morumbi. Como artista investiga a relação entre som e memória, atuando na área de cultura eletrônica e novos meios.

Elaine Tedesco

Artista plástica com produção em fotografia, instalação e videoperformance. Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professora adjunto no Instituto de Artes da (UFRGS), atua junto ao Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Desenvolve os projetos de pesquisa Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na arte da atualidade e Videoarte: o audiovisual sem destino.

Florian Leitner

Professor associado do departamento de Estudos de Mídia da Humboldt-Universität em Berlim, onde é diretor do Medientheater. Estudou Dramaturgia em

Munique e em Paris; trabalhou como roteirista, assistente de direção e consultor dramático em vários projetos de teatro e performance. Escreveu a dissertação “Media Horror - Media Anxiety in Films”, publicada em 2017 pela Fink Verlag. Juntamente com Patrícia Moran e Marcus Bastos, iniciou o projeto de pesquisa intitulado “Uma Abordagem Transdisciplinar do Conhecimento Cênico”, estabelecendo um convênio entre a Humboldt-Universität zu Berlin e a Universidade de São Paulo, no qual também a Universidade Federal do Rio Grande do Sul está colaborando.

Isabel Nogueira

Musicóloga, performer e compositora. Doutora em Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri. Professora Titular do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS e PPG Memória Cultural e Patrimônio Social da UFPel. Trabalha com música e gênero, criação sonora, canção experimental e iconografia musical.

Luciano Zanatta

Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é professor do Departamento de Música da UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical.

Marcus Bastos

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor da PUC-SP e professor convidado da Pós-Graduação em Artes Visuais da USP. Foi pesquisador convidado na Universidade Humboldt, onde desenvolveu a pesquisa algoritmos ao vivo: editando a presença audiovisual.

Patrícia Moran

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Performance Audiovisual, atuando principalmente nos seguintes temas: vídeo, documentário, cinema, tecnologia digital e produção. Pesquisa Performances Audiovisuais em tempo real. Dirigiu diversos curtas narrativos, não-narrativos, documentários e vídeos exibidos e premiados em diversos festivais.

Sandra Terezinha Rey

Artista Plástica, Doutora em Arte e Ciências da Arte, menção Artes Plásticas, pela Universidade de Paris I-Panthéon Sorbonne. Professora Visitante na Universidade Federal de Santa Maria UFSM. Docente Permanente do Programa de Pós-graduação

em Artes Visuais da UFRGS. Desenvolve produção artística a partir de pesquisas em fotografia e tecnologia digital. A produção artística implica questões relativas à natureza, mediadas pela experiência e experimentação no campo da arte. Publica textos e artigos sobre questões referentes à pesquisa em Artes Visuais e escritos de artista.

Tatiana Travisani

Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo (ECA/USP). Coordenadora e docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi. Desenvolve trabalhos artísticos em vídeo, performances audiovisuais, instalações interativas e vídeo mappings. Atualmente dedica-se à docência, ao projeto de live cinema Clássicos de Calçada e a produtora a qual é sócio-fundadora Emergencia Cuadrante.

Tetê Barachini

Doutora em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV - UFRGS). Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). Atua na graduação nos cursos de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV | UFRGS) na linha de pesquisa Desdobramentos da Imagem. Como artista plástica e pesquisadora desenvolve atualmente projeto de pesquisa envolvendo aproximações poéticas e objetos tridimensionais sensíveis, considerando suas apresentações materiais e imateriais e as possíveis interações com o outro (sujeito) e com o espaço urbano.

PROGRAMAÇÃO

06/03/2018

Local: Sala Alziro Azevedo – Departamento de Arte Dramática do IA/UFRGS

9h30 Abertura do evento

10h Palestra 1: A epistemologia dos experimentos audiovisuais: um estudo de caso - Florian Leitner (Humboldt University). Tradução: Bê Smidt.

12h Pausa almoço

14h Debate 1: Pesquisa artística. Sandra Rey (UFRGS), Alberto Semeler (UFRGS) e Tetê Barachini (UFRGS). Mediação: Marina Polidoro (UFRGS).

17h Debate 2: Criação sonora no campo expandido: Chico Machado (UFRGS), Luciano Zanatta (UFRGS) e DeCo Nascimento (UAM-SP). Mediação: Felipe Merker Castellani (UFRGS)

20h30 Performances no LUGAR - Av. Independência, 745/subsolo:

- Chico Machado

- Clássicos de Calçada (DeCo Nascimento e Tatiana Trivisani)

07/03/2018

Local: Sala Alziro Azevedo – Departamento de Arte Dramática do IA/UFRGS

10h Palestra 2: Novas estéticas no campo do audiovisual - Cornelia Lund (University of Hamburg). Tradução: Alberto Semeler.

12h Pausa almoço

14h Debate 3: Audiovisual experimental. Elaine Tedesco (UFRGS), Patricia Moran (USP), Marcus Bastos (PUC-SP) e Tatiana Trivisani (UAM-SP). Mediação: Alessandra Bochio (UFRGS)

17h Palestra 3: Metodologias feministas de pesquisa artística - Isabel Nogueira (UFRGS).

20h30 Performance no LUGAR - Av. Independência, 745/subsolo:

- Alessandra Bochio, Felipe Merker Castellani, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta

- Marcus Bastos

08/03/2018

Local: Planetário da UFRGS

14h Debate 4: Estudos de gênero na arte: Daniela Kern (UFRGS), Catarina Domenici (UFRGS) e Isabel Nogueira (UFRGS).

17h Performance: Grupo de pesquisa estudos de gênero, corpo e música (UFRGS)



