

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Experiências com o vídeo no Brasil anos 1950-60: Carvalho, Oiticica e Duke Lee

Christine Mello
FASM

Resumo

Análise da experiência produzida com o vídeo no Brasil por Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee, no período compreendido entre os anos 1950 e 1960, como um processo histórico baseado no pluralismo, hibridismo cultural e abertura de novos circuitos para a arte. A abordagem teórica dá ênfase às tendências que acompanham o contexto da produção artística brasileira em suas passagens do modernismo para a contemporaneidade.

Palavras-chave

Arte no Brasil, hibridismo cultural, vídeo.

Summary

Analysis of experience with video produced in Brazil by Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee, in the period between 1950 and 1960, as a historical process based on pluralism, cultural hybridity and opening new circuits for art. The theoretical approach gives emphasis to trends that accompany the context of the Brazilian artistic production in its passage from modernism to contemporary.

Keywords

Art in Brazil, cultural hybridism, video.

Há muitas formas de perceber uma experiência artística e seus contextos criativos, assim como há também muitas formas de investigá-los. Contudo, há uma experiência subjetiva no cerne de cada leitura. Neste estudo, a experiência do vídeo é analisada como uma estratégia de pluralismo, hibridização cultural e abertura de novos circuitos para a arte. Essa forma de percepção é aqui observada a partir de um conjunto de práticas discursivas heterogêneas e não-hegemônicas existentes no ambiente artístico brasileiro durante os anos 1950 e 1960.

O pensador argentino Tomás Maldonado, pioneiro do movimento da arte concreta em seu país, ao falar sobre a trajetória da arte ao longo do século XX na América Latina, revela a dialética sempre presente entre a noção de autonomia e heteronomia em relação à cultura européia e norte-americana. Para ele, ao modo do poeta brasileiro Oswald de Andrade, há que se empreender gestos críticos e não submissos, ou seja, gestos reprocessadores capazes de metabolizar a cultura do outro e, por conseguinte, torná-la híbrida.

Nessa direção, é possível observar em leituras recentes da história da arte a presença do vídeo a partir das práticas Fluxus e das práticas conceituais produzidas nos anos 1960 e 1970. Na presente reflexão, tal presença é reavaliada tendo como princípio um conjunto ampliado de práticas, para além da chamada videoarte. Produzidas entre os anos 1950 e 1960, por artistas brasileiros como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee, elas potencializam, de modo diverso, movimentos de expansão da arte.

As experiências de Carvalho, Oiticica e Duke Lee com o vídeo são aqui observadas como um processo histórico baseado no pluralismo, hibridismo cultural e abertura de novos circuitos para a arte. Elas ampliam as possibilidades da ação artística e revelam questionamentos sobre as fronteiras entre meios e linguagens. São como um conjunto de práticas discursivas heterogêneas e não-hegemônicas existentes no contexto da produção artística brasileira em suas passagens do modernismo para a contemporaneidade.

Sabemos que os novos meios promovem intervenções sensíveis no espaço sensorial, concomitante ao período em que a arte redimensiona as suas práticas e se expande do plano objetual para o plano ambiental. A arte passa a agir sobre novos circuitos, acentuando outros tipos de procedimentos para além dos tradicionais. Trata-se de um período de revisão crítica do estatuto da arte, em que há a tendência de abdicar dos estudos específicos sobre as linguagens em prol de se estabelecer campos variados de abordagem pela expansão dos meios e pelas ações efêmeras e interdisciplinares.

Se por um lado os novos meios surgem em um momento de rompimento da arte com a noção de especificidade, por outro lado, descobre-se também que determinados procedimentos que deles fazem parte, como a sua relação com a temporalidade, a transitoriedade, a impermanência das formas e a percepção cotidiana revelam-se como uma das melhores formas de traduzir esse mesmo momento de expansão da arte.

Assim, para compreendermos a presença do vídeo no Brasil, em seus trânsitos e em seus diálogos, é preciso, antes de qualquer coisa, compreendê-la como processo híbrido de significação e como pensamento, como uma manifestação que coexiste num fluxo contínuo em torno das circunstâncias de sua

aparição histórica. As leituras críticas a seu respeito encontram-se, portanto, em movimento, em processo, nos deslocamentos. Saem da observação das especificidades exclusivas, tanto ao seu país de origem, no caso o Brasil, quanto à sua linguagem, e entram na análise de suas influências no âmbito cultural.

Da antropofagia de Oswald de Andrade (1920-1930) à Tropicália de Hélio Oiticica, Torquato Neto, Gilberto Gil, Caetano Veloso e *Os Mutantes* (1960-1970), é possível verificar que a produção experimental com os novos meios no Brasil está e não está relacionada com o passado. Vivencia simultaneamente reverberações do modernismo e passagens para a contemporaneidade. No campo cinematográfico, o filme *Limite* (1929-1931), de Mário Peixoto, fruto de intercâmbios intelectuais com as vanguardas européias durante os anos 1920, instaurou um discurso limítrofe nos diálogos entre o cinema e as artes visuais o Brasil. Por seu caráter experimental descontínuo, poético, fragmentário e não-linear, essa obra tem afinidades conceituais com o ideário das vanguardas encontradas nos filmes de Man Ray, Fernand Léger e René Clair, produzidos no mesmo período.

O campo das relações da arte com os novos meios no Brasil associam-se não só ao modernismo no cinema como também ao cinetismo por meio de gestos precursores de artistas como Abraham Palatinik, que nos anos 1950 investiga a problemática da arte sob a perspectiva do processo industrial e da produção de máquinas de movimento. Com isso, Palatinik mescla uma dinâmica de mídias, entre elas as oriundas de experiências ópticas, com base no cinema e na fotografia. São também desse período, as formulações feitas pelos concretistas brasileiros nos anos de 1950 acerca da essência da linguagem, dos códigos e dos seus significados.

O vídeo como prática de arte no Brasil tem origem no ano de 1956, por conta da intervenção e performance do artista Flávio de Carvalho na televisão brasileira. Pesquisadores como Eduardo Kac e Rui Moreira Leite relatam apresentações performáticas de Flávio de Carvalho em programas de *talk show* com o ator Paulo Autran e a atriz Tônia Carrero, conhecidas como *Experiência social número 3*, em que o artista produz uma performance diante das câmeras de televisão, transmitida ao vivo, surpreendendo a cidade de São Paulo ao mostrar na TV a “indumentária do futuro”, ou o traje “new look”, conforme notícia o jornal *Diário de São Paulo* de 19 de outubro de 1956. Embora não tenha sido possível a documentação videográfica de tal material¹, existindo apenas documentação fotográfica que comprova tal façanha, essa intervenção revela um novo ponto de partida para o início das ações artísticas com o vídeo no Brasil.

No período dos anos 1960, os neoconcretistas, numa outra corrente de pensamento, suscitam no Brasil a desmistificação do objeto artístico e de sua unidirecionalidade. Em 1961, ao fazer a série *Bicho*, Lygia Clark torna-se uma das primeiras brasileiras a reivindicar a participação do espectador em regime de co-autoria e a chamar a atenção para as infinitas possibilidades de recriação de um mesmo trabalho.

¹ Conforme explica Eduardo Kac, a televisão brasileira da época transmitia a programação sem registro. Sua natureza é videográfica, sem contudo utilizar-se do videotape.

É possível observar nesse momento uma série de rupturas no painel brasileiro em relação ao modernismo e passagens para a contemporaneidade. Nessa direção, Hélio Oiticica afirma ser *Tropicália* (nome de uma obra sua realizada em 1967, que deu nome ao movimento tropicalista) a obra mais antropofágica da arte brasileira porque propicia a definitiva derrubada da cultura universalista, criando, dessa forma, um ideário próprio na condução do pensamento artístico no Brasil. Essas rupturas na arte trazem o foco para o indivíduo, para a vida cotidiana, para o fragmento, para os processos de apropriação, para a reciclagem, para a indústria cultural e para um novo repertório originado das mais diversas mídias de massa.

A dimensão desse novo tipo de atitude híbrida e tropicalista marcou os mais variados campos da arte: na literatura, José Agrippino de Paula publica *Panamerica* (1967); na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil empreendem o movimento da tropicália (1967-1968); no cinema, Andrea Tonacci realiza *Bla Bla Bla* (1968), Julio Bressane, *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e Arthur Omar, *Serafim Ponte Grande* (1971).

Renovar a concepção de arte no Brasil significa, nos anos 1960, propor outras maneiras de se pensar o objeto artístico e a autoria, explorar a arte sob uma forma dessacralizada, movida pela apropriação, bem como proporcionar uma nova relação com o público (Buarque de Holanda e Gonçalves, 1984. p. 27) no agenciamento da obra, de ordem participativa.

Hélio Oiticica apresenta, nesse contexto, sua proposta inovadora de abordagem da questão do ambiente por intermédio dos seus *Penetráveis* (1960) e *Parangolés* (1965), uma proposta imersiva, como um ambiente de trocas e de reconfiguração constante de significados. Em 1967, ele coloca em um dos seus penetráveis, ao final de um corredor labiríntico, um aparelho de TV ligado, com o qual o visitante experimenta o ambiente junto à programação televisiva de um canal de televisão broadcast. Esse gesto de Oiticica cria a segunda experiência do vídeo como prática de arte no Brasil: *PN3 – Penetrável Imagético*. Em *PN3*, Oiticica contesta a maneira passiva tradicional de assistir à televisão, criando novas possibilidades de contato com o meio televisivo e novas possibilidades de fruição.

PN3 – Penetrável Imagético (1967) aciona o vídeo como síntese entre o tempo e o espaço, sem permitir que se anule ou pacifique a presença de cada um dos sujeitos que participam da experiência. Desarticula, desse modo, o vídeo como um lugar neutro, desconectado do entorno, da ideologia dominante e da percepção cotidiana. Ao contrário, por meio do “diretamente vivido” com a televisão, promove o espaço dos meios de comunicação de massa como o espaço do comum, relativo a uma comunidade.

No início dos anos 1960, Wesley Duke Lee em seu ideário da Pop arte introduz no Brasil os happenings (acontecimento, evento ou ação efêmera, fruto de improviso, participação espontânea do espectador e acaso) e, nessa perspectiva processual, produz a obra *O helicóptero*, a terceira experiência de arte com o vídeo no Brasil.

Entre agosto de 1967 e maio de 1969, Wesley Duke Lee cria *O helicóptero*, sob a forma de um ambiente multimídia, apresentado na exposição “Dialogue Between the East and West”, em junho de 1969, durante a inauguração do Mu-

seu de Arte Moderna de Tóquio, no Japão. Mais tarde, já no início dos anos de 1990, ele apresenta este trabalho no Masp. Duke Lee insere na articulação dessa obra um circuito fechado de vídeo e proporciona, desse modo, uma intervenção efetiva do espectador/participante dentro do trabalho de arte através do meio tecnológico. De forma pioneira e inédita, encontramos nessa proposição aquilo que pode ser considerado como um embrião para as experiências de instalação com o vídeo no Brasil.

O helicóptero de Duke Lee é um trabalho produzido como um circuito fechado de vídeo, sob a forma de um ambiente de 4 m de diâmetro, em que há além do circuito fechado de TV, “pinturas, espelhos e sons diferentes para cada ouvido” (Costa, 1992, p. 21). Para Cacilda Teixeira da Costa o ambiente criado por Duke Lee revela-se uma paródia às máquinas e à tecnologia desenvolvida por Leonardo da Vinci, cujo objetivo “é induzir o espectador/participante a voar mentalmente e viajar para dentro de si” (op. cit, p. 21).

Uma série de fatores impediu que *O helicóptero* de Wesley Duke Lee fosse apresentado no Brasil entre o ano de 1969 e 1992, mas o fator mais preponderante deve-se ao fato da alfândega brasileira não saber como lidar naquela época (final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, período em que não era permitida a entrada desse tipo de equipamento sem o pagamento de altas taxas de impostos), com a liberação do equipamento de vídeo para apresentação de práticas artísticas.

O helicóptero de Duke Lee oferece o revés de um circuito de vigilância, numa experiência em que é dada ao visitante a oportunidade de partilhar sensorialmente tal aparato em vez de vivenciá-lo como sistema de controle social, ou como uma prática de policiamento. De um certo modo, mostra também o esvaziamento de um sistema de pensamento, relativo à Renascença, e o surgimento de um outro modo de pensar as relações do tempo com o espaço.

O dispositivo em que se configura um circuito fechado de vídeo grava em tempo real a imagem do visitante, retransmitindo-a ao vivo no próprio ambiente em que ocorre a cena, permitindo ao visitante se ver, ao mesmo tempo ser visto, em tempo real dentro do trabalho. Como o *Grande vidro* (ou *A Noiva Despida pelos seus celibatários*, célebre instalação de Marcel Duchamp, produzida entre 1915 e 1923), trata-se de um modo de inserir o visitante de forma ativa para dentro de um sistema maquínico, dando-lhe a chance de conhecer o seu processo e engendramento criativo.

O crítico e curador Agnaldo Farias ressalta que os artistas brasileiros que atuaram ao longo desse período – “quando produzir arte significava operar na expansão do objeto artístico, seja pela apropriação de coisas e imagens extraídas do cotidiano” – e que apostaram “numa relação mais próxima com o público”, assim o fizeram por se tratar também de um período político extremamente difícil pelo qual o país passava, a ditadura militar, e que:

as obras abertas à manipulação conseguiam chegar aos museus e galerias junto com a busca de lugares alternativos e de outros materiais e suportes expressivos, que punham em xeque a natureza e o papel da arte, de seu circuito, do aparato institucional que a legitimava e a veiculava. (Farias, 2002. p. 18).

A partir de 1968, Waldemar Cordeiro investiga processos de programação e digitalização da imagem e, em 1971, ele realiza a primeira exposição de arte por computador no país, intitulada *Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. Sob a forma de um manifesto, Cordeiro escreve no texto de abertura do catálogo da exposição a seguinte afirmação:

As variáveis da crise da arte contemporânea são a inadequação dos meios de comunicação, enquanto transporte de informações, e a ineficácia da informação enquanto linguagem, pensamento e ação. (Cordeiro, 1985. p. 55)

Waldemar Cordeiro instiga e problematiza novos circuitos para a arte sustentados pelos meios eletrônicos e pelas redes informacionais. Questiona, com isso, a autonomia do objeto, levando o debate para o aspecto político, referente à experiência artística comprometida com o coletivo. Postula uma arte interdisciplinar, feita na convergência dos meios comunicacionais, propiciadora de uma nova cultura popular de massa substancializada pelas novas mídias.

Na confluência dos circuitos da arte com os circuitos dos meios de comunicação de massa, as experiências com o vídeo no Brasil, em seus aspectos performáticos-ambientais, bem como a televisão *broadcast* – um acontecimento público de caráter eminentemente político, cuja concessão de transmissão é dada pelos governantes – são articuladas de modo plural por Carvalho, Oiticica e Duke Lee, entre os anos 1950 e 1960. Em suas proposições revelam a heteronomia em relação aos meios de comunicação de massa.

Num país em conflito, sob a égide de um governo militar, ditatorial e promotor de censura política, surgem novas atitudes nos anos de 1970 diante da produção artística brasileira. Tais gestos influenciam de modo decisivo criadores com orientações conceituais, que acentuam deslocamentos nos circuitos tradicionais da arte por meio do circuito midiático, das performances e das mídias disponíveis até aquele momento. Nesse contexto, há a introdução da videoarte, da arte postal (arte produzida com fins específicos de circulação pelo correio), bem como do uso de uma profusão de mídias como o super-8, o 16 mm, o 35 mm, a fotografia, os diapositivos/audiovisuais, o xerox, o off-set e o computador. É nesse momento também que encontramos uma continuidade para os gestos precursores do vídeo no Brasil, cujos prenúncios advêm dos anos de 1950 e de 1960.

Se temos, até o momento, o ano de 1956, como a data da primeira intervenção artística performática com o vídeo no Brasil, por intermédio das ações midiáticas de Flávio de Carvalho, assim como, logo em seguida, nos anos de 1967 e 1969, temos as primeiras experiências ambientais com o vídeo, como as de Helio Oiticica (*PN3 – Penetrável Imagético*, 1967) e Wesley Duke Lee (*O Helicóptero*, 1969), dessas primeiras experiências até a década de 1970 acentuam-se pesquisas e ações artísticas com o vídeo sob diferentes perspectivas. Ao longo desse período, as práticas com o meio videográfico atingem um elevado grau de experimentação com a exploração das possibilidades conceituais da linguagem, gerando um amplo espaço crítico em relação à ideologia dominante da TV.

Os gestos precursores de *Limite a Tropicália* produzidos pelas ações com o vídeo no Brasil entre os anos 1950 e 1960 refletem, em sua perspectiva his-

tórica, exemplos de um ideário próprio na condução de tais práticas em suas relações com a arte contemporânea. Pela contaminação cultural e de linguagem, redimensionam o experimental na arte a partir de uma visão limítrofe e descentralizada. É com essa nova atitude artística que surgem as primeiras experiências do vídeo no Brasil, como integrantes de uma plataforma plural e, como vimos, de um processo de mistura entre a performance, a televisão, os ambientes vivenciais, os circuitos midiáticos e as linguagens da arte como um todo.

A visão do pluralismo e hibridismo é refletida, desse modo, tanto no sentido de processamento cultural quanto das ações limítrofes do vídeo em seu contato crítico com o sistema da arte. É dessa forma que o vídeo, uma linguagem híbrida e de constante diálogo com os outros meios, manifesta seus primeiros gestos no Brasil em torno de um pensamento contemporâneo.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de (1981). *Do Pau Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BASUALDO, Carlos (org.) (2001). *Hélio Oiticica: Quase-cinemas*. Columbus/ Nova York/Colônia: Wexner Center for the Arts/New Museum of Contemporary Art/Kolnischer Kunstverein.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa e Gonçalves, Marcos Augusto (1984). *Cultura e participação nos anos 60*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- CANONGIA, Lúcia (1981). *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Em *Arte brasileira contemporânea, Caderno de textos nº 2*. Rio de Janeiro: Funarte.
- CORDEIRO, Waldemar. (1985). *Arteônica*. Em Daisy Valle Machado Peccinini (org.), *ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- COSTA, Cacilda Teixeira da (1992). *Introdução e texto*. Em Cacilda Teixeira da Costa, Wesley Duke Lee. 2ª ed. São Paulo: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura/Banco do Brasil.
- FARIAS, Agnaldo (2002). *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha.
- LEITE, Rui (2004). Flávio de Carvalho: *Media artist avant la lettre*. Em Kac, Eduardo (org.). *A radical intervention: the brazilian contribution to the international electronic art movement*. San Francisco: Leonardo.
- Machado, Arlindo (org.) (2003). *Made in Brasil: três décadas do video brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural.
- MACIEL, Kátia (2006). *O Quase-cinema de Helio Oiticica*. Em www.rizoma.net. Acessado em 20 de novembro de 2006.
- MALDONADO, Tomás (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- MELLO, Christine (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac.
- SCHWARTZ, Jorge (org.) (2002). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado/ Cosac & Naify.