



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

DRAG ME AWAY

Relatório de Projecto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Lilian Doyle Louzada de Mattos Dodebei

Porto, setembro 2023



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

DRAG ME AWAY

Relatório de Projecto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Lilian Doyle Louzada de Mattos Dodebei

Trabalho efetuado sob a orientação de
Diogo Costa Amarante

Porto, setembro 2023

Dedicatória

Para

Vera Lúcia Dodebei

Luciano Pereira Siqueira

Andréa Doyle

Carmen Doyle

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu orientador, Diogo Costa Amarante, por ter ficado ao meu lado durante meus momentos de dúvida (foram muitos!) e por ter me incentivado a buscar novas formas de me expressar. Aos meus tutores artísticos Ana Vaz e Ben Rivers pela paciência e conselhos que jamais esquecerei. Ao professor e coordenador do Mestrado em Cinema Daniel Ribas por todo o apoio durante estes dois anos de Mestrado e principalmente durante o período de montagem da instalação no Panorama 2023. Aos professores Maria Coutinho e Nuno Faria cujas aulas foram inspiradoras e transformadoras. Ao Professor Nuno Crespo pela capacidade de nos desafiar. E por último, mas não menos importante, aos meus colegas de curso Francisca Dores e Benjamin Gomes pelo apoio constante e amizade que levo para a vida. Obrigada.

Índice

Resumo	6
Introdução	7
1 Redução: o cinema abstrato e a morte da pintura	9
2 O ponto de virada: a periodização dos anos 70 e o capitalismo tardio de Fredric Jameson	17
2.1 Novas vozes, muitos sujeitos	18
2.2 O fim da filosofia	20
2.3 A Revolução verde e o neocolonialismo	21
2.4 Warhol versus Van Gogh	22
3. O excesso: A sociedade 24/7 hiper digital	26
3.1 O cansaço	27
3.2 O sono	29
3.3 O sonho	31
Conclusão	35
4. Drag Me Away: instalação	38
4.1 Nota de intenção	38
4.2 Sinopse	40
4.3 Metodologia	40
4.4 Tratamento artístico-estético	43
4.5 Tratamento técnico	46
4.6 Cronograma	48
4.7 Panorama 23 e considerações finais	49
Referências e Bibliografia	53

Resumo

Este relatório de projeto, apresentado para obter o título de mestre em cinema na Universidade Católica Portuguesa, se concentra na evolução da produção da arte abstrata. O objetivo é examinar as influências que deram origem ao início do movimento, sua evolução na pintura e posteriormente no cinema, e cruza a produção artística com o fim do modernismo e a passagem para o pós-modernismo, com base em TJ Clark e Fredric Jameson. O relatório também fala sobre como a produção abstrata tornou-se a linguagem principal do projeto da videoinstalação *Drag Me Away* e busca responder a duas principais questões: qual o lugar da arte abstrata atualmente e se é possível gerar ação a partir de obras abstratas.

Os quatro capítulos deste relatório são *Redução*, *Ponto de virada*, *Excesso* e *Drag Me Away*. *Redução* apresenta uma seleção abrangente de nomes importantes, eventos e obras abstratas criados entre as décadas de 20 e 70 do século passado.

Uma revisão do contexto cultural e político dos anos sessenta é apresentada no *Ponto de virada*. O excesso levará a reflexões sobre a sociedade hiperconectada, disponível e exausta e como esse novo contexto econômico-social afeta a produção e o consumo de imagens.

O capítulo final, *Drag Me Away*, contém o diário de desenvolvimento do projeto da videoinstalação composta em dois atos. O primeiro ato aborda a massificação da imagem de forma acelerada. Em seguida, no ato 2, é criado um espaço de contemplação onde a imagem é desacelerada até o limite, tornando-se uma pintura abstrata em movimento.

Palavras Chave: Cinema, cinema abstrato, cinema expandido, expressionismo abstrato, pos modernismo, capitalismo tardio, videoinstalação.

Introdução

A presente proposta pretende investigar, a partir de um levantamento histórico, o período artístico que compreende as principais produções da pintura – inicialmente – e do cinema de vanguarda¹ ao longo de seus cem anos, e a evolução da produção abstrata no campo artístico. A diferença da época e contexto histórico de quando a abstração se tornou objeto de discussão no campo da arte, o nascimento do cinema abstrato experimental e, como e porque, após um século ainda se produzem obras abstratas. Um dos meus questionamentos é justamente tentar encontrar um lugar para a abstração nos dias de hoje. Parto de uma percepção de que hoje a abstração vem do acúmulo, enquanto que no passado partiu de uma busca pelo mínimo. Ainda há espaço para a contemplação? É possível gerar ação a partir de uma obra abstrata?

Este trabalho está dividido em quatro capítulos: o Capítulo 1 - Redução - é composto de um levantamento dos movimentos artísticos que culminaram na abstração, primeiro na pintura - de Wassily Kandinsky a Mark Rothko, e depois no cinema, a partir da tríade Hans Richter - Walter Ruttmann - Oskar Fischinger. Ele traça um panorama amplo dos principais nomes, acontecimentos e obras produzidas entre as décadas 20 e 70 do século passado, período de intensa atividade, produção e mudança.

Já o Capítulo 2 - Ponto de virada - apresenta uma análise do contexto cultural e político dos anos 70 a partir da leitura de Fredric Jameson e apoiada do conceito de modernidade e pós-modernidade de T. J. Clark. Discutiremos, essencialmente, o final do modernismo e, a partir da periodização de Fredric Jameson, traçamos esse paralelo entre produção artística e sociedade. Deixamos para o capítulo seguinte, o início da discussão do que seria o pós-modernismo, que pela visão de Jameson, gera um sujeito fragmentado e individual e que certamente irá alterar a maneira de se produzir arte.

Este sujeito fragmentado é a ponte para introduzir a discussão do Capítulo 3 - O excesso - que analisa as obras *24/7* de Jonathan Crary e *Sociedade do Cansaço* de Byung-Chul Han, bem como o trabalho de Takashi Makino e Refik Anadol. Aqui novos questionamentos

¹ Os muitos termos e conceitos a cerca do cinema não nos levam à um consenso da terminologia nas diferentes experimentações no campo cinematográfico. Uso aqui o termo mais usado na literatura apesar de, pessoalmente, não concordar.

vêm à tona como a autoria, a materialidade, o tempo, a massificação da imagem e como esses dois artistas entendem seus processos de trabalho e quais são seus objetivos.

Por fim, o Capítulo 4 é dedicado ao projeto *Drag Me Away* - uma videoinstalação dividida em dois atos. O primeiro ato, acelerado, propõe a discussão da massificação da imagem. Já no segundo, a imagem é desacelerada ao limite, a ponto de transformá-la em uma pintura abstrata em movimento. Aqui vamos desenvolver como ele foi pensado e estruturado, seu processo de criação e resultados finais.

1 Redução: o cinema abstrato e a morte da pintura

Seria impossível falar do cinema abstrato sem o correlacionar com os movimentos artísticos do século XX. Ele nasce, no consenso historiográfico, por volta de 1910/20 a partir da efervescência do cubismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo e futurismo, e é pensado e feito por artistas em sua maioria pintores, escultores e fotógrafos como uma *high art*. Nomes como Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Richter, Viking Eggeling e Walter Ruttmann passam a experimentar o filme como uma expansão da sua arte.

Após o choque causado com a apresentação de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Picasso)*, pintado por Pablo Picasso em 1907 e guardado pelo mesmo em seu estúdio em Paris até 1916, quando foi exibido pela primeira vez no Salon d'Antin em 1916, o cubismo ascende e propõe novas teorias de espaço-tempo, decompõe a forma e busca movimento e novos pontos de vista. Tais teorias “levaram os artistas a tentar colocar a pintura em movimento através do meio cinematográfico”.²

A filosofia lógica moderna foi fundada nessa época por Gottlob Frege, Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein, assim como a fenomenologia por Edmund Husserl e a psicanálise por Sigmund Freud. O avião, a radiotelegrafia, os raios X, assim como a física atômica de Albert Einstein e Max Planck, também foram desenvolvidos na época final de Paul Cézanne e do jovem Picasso, e cada uma dessas descobertas científicas e analíticas carregava uma dimensão simbólica e até romântica, à medida que expandiam o campo de visão para abranger o voo exterior e o corpo interior, as ondas de rádio e os raios de luz. REES, A.L., 1999. Tradução livre da autora.³

O futurismo, movimento representado pelo escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti e pelo poeta russo Vladimir Maiakovski – apesar de hoje serem mais associados à política de seus sistemas fascistas do período entreguerras –, teve um papel fundamental na construção de um pensamento de que a arte deveria ir além do quadro pintado, livre de galerias e

² Conceito “paintings in motion” de Guillaume Apollinaire, in REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice.*, p.20. British Film Institute. 1999.

³ Texto original: Modern logical philosophy was founded at this time by Frege, Russell and Wittgenstein, as was phenomenology by Husserl and psychoanalysis by Freud. The aeroplane, radio telegraphy, X-rays as well as the atomic physics of Einstein and Planck were also developed in the time of the later Cezanne and the young Picasso, and each of these scientific and analytic discoveries carried a symbolic and even romantic dimension, as they expanded the field of vision to embrace exterior flight and the interior body, radio waves and light rays. in REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice.*, p.20. British Film Institute. 1999.

ao encontro do fluxo da vida cotidiana⁴. No manifesto *The Futurist Cinema* de 1916 declaram que "o cinema é uma arte autônoma. O cinema, portanto, nunca deve copiar o palco. O cinema, sendo essencialmente visual, deve antes de tudo acompanhar a evolução da pintura, desvincular-se da realidade, da fotografia, do gracioso e solene. Deve se tornar anti gracioso, deformante, impressionista, sintético, dinâmico, de palavras livres"⁵.

Este pensamento inspira os dadaístas a irem além. *Le Retour de la Raison*⁶ de Man Ray (1923) e *Anemic Cinema*⁷ de Marcel Duchamp (1926) são exemplos de obras cinematográficas abstratas que, baseadas na ilusão de ótica, iam ao encontro do prazer visual em busca do absurdo e do acaso. Já os surrealistas buscavam complexas e descontínuas conexões entre as imagens bem como a não temporalidade e ilusões fotográficas, como na famosa cena da navalha no olho em *Un Chien Andalou*⁸ (1929) de Salvador Dalí e Luis Buñuel.

Ao contrário do cinema narrativo de entretenimento e ficção que Hollywood já fazia, o movimento do cinema europeu seguiu em duas direções. A primeira foi a vanguarda narrativa ou cinema de arte, como por exemplo a escola soviética e o expressionismo alemão. Por outro lado, a segunda foi uma abordagem não narrativa em forma de filme – o filme tratado como uma tela de pintura – que ganha várias denominações, como filme *handmade*, filme abstrato, puro, absoluto e visual, desprovido de aspectos narrativos ou documentais. Três nomes se destacam nesse período.

Hans Richter faz *Rhythmus 21*⁹ (1923) onde brinca com o espaço da tela e superfícies usando quadrados e retângulos recortados para explorar a dinâmica visual do filme e, por fim, anula o limite da tela no escuro do cinema. Experimenta com a velocidade, edição acelerada, negativo-positivo, repetição do mesmo plano, movimento contínuo e inserções rápidas de

⁴ REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: from the canonical avant-garde to contemporary British practice.*, p.27. British Film Institute. 1999.

⁵ by F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti. *The Futurist Cinema* - 15th November 1916. <https://391.org/manifestos/1916-futurist-cinema-marinetti-corra-settimelli-ginna-balla-chiti/>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=5Q4vJ8EIPmI>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fh5ejkUL41E>

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=R_kceafWtbE&t=14s

formas geométricas. Walter Ruttmann em *Lichtspiel Opus I*¹⁰ (1921) experimenta o ritmo e a harmonia de formas curvas, contrastando com as arestas de triângulos e retângulos. Ele usa as técnicas de papel de pergaminho e pintura em vidro e busca chegar a uma síntese entre pintura e música. Já Oskar Fischinger usa animação em *stop motion* sincronizada com música clássica. *An Optical Poem*¹¹ (1938) é considerado o marco da animação onde centenas de pedaços de papel pendurados por cabos invisíveis são manipulados e fotografados um a um em sincronia com a Rapsódia húngara n.º 2 de Franz Liszt.

Na década de 1930, Len Lye, influenciado por Oskar Fischinger, foi o responsável pelo redescobrimto¹² do filme pintando diretamente na tira de acetato e também explorou os complexos processos de técnicas de impressão como o Gasparcolor, um filme colorido que usava subtração de cor criado por Béla Gáspár, que mais tarde venderia a patente para a Technicolor. Lye cria uma identidade única, fazendo do filme *handmade* um gênero que influenciou as próximas gerações. Em *A Color Box*¹³ (1935) padrões abstratos são pintados diretamente no acetato relacionando a materialidade do filme e as marcas de superfície. Em *Trade Tattoo*¹⁴ (1937) há uma mistura de técnicas de pintura à mão, edição de fotografia e cores contrastantes, que resulta em uma composição de cores. Nesse período o filme abstrato funcionou, em sua maioria, como uma extensão das artes visuais. Esses cineastas eram pintores preocupados com os movimentos da arte moderna e a abstração geométrica, e encontraram no cinema uma nova forma de expandir a pintura.

Durante e após a Segunda Guerra Mundial houve uma virada de mando no mundo da arte. Muitos artistas, como Duchamp, Fernand Léger, Richter, Fischinger, Lye, Norman McLaren, Jackson Pollock e Rothko, saem da Europa rumo aos Estados Unidos e com isso vemos o nascimento de uma nova forma de pensar e de fazer arte. O expressionismo abstrato foi um movimento artístico americano nascido após a Segunda Guerra Mundial e o primeiro a alcançar influência mundial, transferindo a capital mundial da arte de Paris para Nova York. "O nome do movimento é derivado da combinação da intensidade emocional e abnegação dos

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZN0>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=FcHsysPGSt0>

¹² Muitos experimentos de pintura direta no acetato já tinham sido desenvolvidos, mas não sobreviveram ao tempo. Sendo conhecidos somente por relatos escritos como os experimentos dos irmãos Ginna and Corra - Abstract Film - Chromatic Music em 1912.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=fOEqTwwkB3Y>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=AJgChOuCSRM>

expressionistas alemães com a estética antifigurativa das escolas abstratas europeias, como o futurismo, a Bauhaus e o cubismo sintético. Além disso, tem uma imagem de ser rebelde, anárquico, altamente idiossincrático e, alguns sentem, niilista.¹⁵

Um de seus principais nomes foi Pollock que acreditava, assim como Guillaume Apollinaire já citado aqui acima, que "o artista moderno encontrou novas maneiras e significados para se expressar. Me parece que o pintor moderno é incapaz de expressar essa nova era – o avião, a bomba atômica, o rádio – nos moldes da Renascença ou qualquer outra cultura passada. Cada Era encontra sua própria técnica."¹⁶ De fato dentro do expressionismo abstrato cada pintor desenvolveu sua própria maneira de se expressar. O gesto de Willem de Kooning que foi capaz de juntar surrealismo, cubismo e expressionismo; Pollock com seus *drippings*; Rothko com *color fields*; Newman e as *stripes*; e tantos outros.

Não seria diferente com o cinema e, a partir de então, artistas passam a se dedicar exclusivamente à arte cinematográfica. A vanguarda americana ainda é o exemplo mais conhecido de todos os movimentos semelhantes – europeus inclusive – , e continua a ser um paradigma para o cinema independente. “Os Estados Unidos se tornaram o protagonista do filme de vanguarda assim como fez com a pintura quando Nova Iorque substituiu Paris como a capital cultural do modernismo. Assim como o expressionismo abstrato triunfou na década de 1940, novas ondas de cineastas experimentais começaram a explorar o cinema como uma forma de arte.”¹⁷

De um lado, James Broughton, Kenneth Anger, Maya Deren, Willard Maas e Marie Menken e Gregory J. Markopoulos, com forte influência surrealista, desenvolvem filmes mais narrativos e lidam com o Eu usando temas e imagens míticas, e o cineasta como protagonista narrativo. Já Harry Smith, os Whitney Brothers e Jordan Belson, influenciados pelos cineastas abstratos alemães (Richter, Walter Ruttmann, Fischinger) e pelas ideias sinestésicas de Kandinsky, buscam uma linguagem visual para representar visões internas de forma pictórica.

¹⁵ Citação original: The movement's name is derived from the combination of the emotional intensity and self-denial of the German Expressionists with the anti-figurative aesthetic of the European abstract schools such as Futurism, the Bauhaus and Synthetic Cubism. Additionally, it has an image of being rebellious, anarchic, highly idiosyncratic and, some feel, nihilistic. In.; Shapiro, David/Cecile (2000): Abstract Expressionism. The politics of apolitical painting. p. 189-190 In: Frascina, Francis (2000): Pollock and After. The critical debate. 2nd ed. London: Routledge

¹⁶ Jackson Pollock © 1987, Kim Evans

¹⁷ Citação original: It meant that the US took the lead role in avant-garde film, as it did with painting when New York replaced Paris as the cultural capital of modernism. As Abstract Expressionism triumphed in the 1940s, new waves of experimental filmmakers began to explore film as an art form. In Rees, “A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice”, 57

Enquanto John Whitney foi pioneiro no filme de computador, experimentando computadores analógicos e digitais para gerar imagens, ele acreditava que "da mesma forma que uma construção tonal tem uma base matemática, também as construções visuais a podem ter"¹⁸ e, mesmo sendo a origem da arte generativa, me parece correto afirmar que o grande nome desse período na experimentação cinematográfica é Stan Brakhage.

Ele tem um estilo pessoal que é único. Ao usar impressão sobreposta, pintura e arranjos em filme para representar e criar visões, inserindo diferentes tipos de tinta e diferentes densidades na aplicação da cor, estava criando uma nova essência. A textura do filme não é mais limitada a formas e objetos; ela desafia os espectadores a questionar o que estão vendo. Para Brakhage, o modelo de pintura é importante, pois ele está tentando estabelecer a mesma relação entre o artista/gesto com a câmera e a imagem fílmica¹⁹. Outro marco importante é o fato dele ter inaugurado a montagem abstrata. Como bem coloca John Hanhardt, "Brakhage compunha os filmes a partir de movimentos de câmera, articulação de *frames* únicos e no uso de grupos de sequências abstratas em movimento. A abstração emerge pela edição, gravação em diferentes velocidades, trocas rápidas de foco e do uso de diferentes filtros"²⁰. Nenhum outro movimento artístico foi tão central para Brakhage quanto o expressionismo abstrato americano. A relação entre artista e pincel/câmera abraçava a espontaneidade, acidentes e erros, ação do próprio corpo e da própria materialidade sensível do filme – o cinema como dispositivo expressivo.

O expressionismo abstrato é considerado pelo historiador de arte T. J. Clark como um último suspiro da era das vanguardas modernistas.²¹ Ao final da década de 1950, com a institucionalização da arte moderna, o mundo da arte se dividia em três tendências: "a abstração pós-pictórica, a arte conceitual e a pop art". No cinema vemos emergir dois movimentos: o cinema *underground* e o estrutural. "Muitas correntes correram juntas para produzir este período extraordinário. Eles compreendem a presença, durante a guerra, de escritores e artistas modernistas da Europa; uma nova autoconfiança; uma necessidade de emergir da sombra da Europa, um boom econômico; a disponibilidade de equipamentos e câmeras; uma geração

¹⁸ Branco, "Cinema Abstracto: Da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem", 45

¹⁹ O'Pray, "Avant-garde film: forms, themes and Film passions", P. 63

²⁰ HANHARDT, John G. *A History of the American Avant-garde Cinema*. The Federation, 1976

²¹ CLARK, Timothy J. *Farewell to an Idea_ Episodes from a History of Modernism* (1999, Yale University Press) - _____. p.371-374.

de artistas preparada pelo financiamento público e comissionamento dos anos Roosevelt e, claro, o modelo (ou contra modelo) do cinema americano de Hollywood como uma indústria cultural."²²

A pop art tinha por objetivo elevar o objeto comum à obra de arte e introduz a ideia da arte-conceito. Se o mundo está sendo objetificado, o mesmo deve ser feito na arte que parte para a produção em escala, repetição, manufatura, uso de materiais industriais e reprodução sem o valor no artesão e sim na mecanização da cópia. Os expressionistas abstratos migram de uma abstração gestual como a de Pollock e de Kooning para algo mais reduzido ou conceitual – o gesto passa para segundo plano dando lugar aos campos de cor na tentativa de criar algo mais icônico em resposta à arte conceitual. Deriva daí o minimalismo, a land art, light art e pós-minimalismo. O artista mais radical deste período é sem dúvida Ad Reinhardt²³, que tira o pintor da equação, a cor, o movimento, a intenção e o gesto. O que sobra? Tela e tinta, e segundo o próprio, a pura abstração ou - a *Ultimate Painting*. Como bem coloca Rosalind Krauss:

“a imagem monocromática é naturalmente a 'última imagem apocalíptica, o beco sem saída mítico, o remanescente depois de ter sido retirado tudo aquilo que podia ser retirado - onde se inclui a história, o fator literário, o evento; o espaço, aplanado em favor de um novo sonho de opulentas superfícies cromáticas; a composição, pois mesmo uma justaposição de superfícies cromáticas parece apenas arbitrária; e onde se inclui ainda a caligrafia do artista, pois a sua mão, que espalha a tinta sobre uma superfície, é acusada de deixar vestígios de um individualismo oco. O que resta é apenas a cor uniforme da superfície pictórica. A imagem não tem mais nada para oferecer. Com a imagem monocromática atinge-se o fim, o último estrato de prospeção, o nível zero: a última imagem, precisamente. A última pintura situa-se justamente naquele local onde abandonamos a ilusão e nos voltamos para a esfera da primeira coisa, da imagem que se tornou objeto material.”²⁴ (Rosalind Krauss. IN)

²² Citação original: Many currents ran together to produce this extraordinary period. They comprise the wartime presence of modernist writers and artists from Europe, a new self-confidence, a need to emerge from Europe's shadow (once European modernism had been absorbed into the bloodstream), an economic boom, the availability of equipment and cameras, a generation of artists prepared by the public funding and commissioning of the Roosevelt years, and of course the model (or counter-model) of American Hollywood cinema as a leading home-grown industrial and cultural industry.

²³ Ver as 12 regras para a arte “pura”. _____
 _____ - This essay is based on a paper read at the 45th annual meeting of the College Art Association at the Detroit Institute of Art, Saturday morning, January 26, 1957, a nice clear sunny morning.

²⁴ MEINHARDT, Johannes. Pintura: Abstração depois da abstração: a crise da pintura abstrata nos anos 60. P.20.

No cinema os artistas que também se opunham à institucionalização da arte moderna provocam uma contracultura a partir da qual, o filme se torna marginal, anarquista e *underground*, agressivo e físico, eles reduzem a tela a *found footage*, cores brutas e rajadas de quadros em preto e branco.²⁵ O filme *underground* levou ao movimento do filme estrutural, composto por tomadas estáticas, efeito *flicker*, *loop* e refilmagem, criando uma relação mínima entre os elementos do filme. Com diferentes abordagens, Stan Brakhage, Maya Deren, Jonas Mekas, Jack Smith, Andy Warhol, Bruce Conner ou Ken Jacobs, compartilhavam a aspiração de estar fora do mainstream.

"Os filmes de Brakhage desafiam as convenções cinematográficas (...) o mito da criação pessoal centra-se no ato de filmar e editar. Igualmente, o lado objetivo de seus filmes - seus ritmos, métricas, estilo de câmera, assunto - fazem exigências intransigentes ao espectador para extrair e construir significados, deslocando assim a atenção da voz do autor para o olho do espectador. Assistir a um filme de vanguarda está aqui muito próximo do processo de ver a pintura moderna."²⁶

Diferente de Brakhage – subjetivo, preocupado com a percepção, associada às circunstâncias psicológicas do espectador e à materialidade do cinema – , Andy Warhol desponta como o principal nome do cinema estrutural utilizando câmera estática, tomadas longas, sem edição e com o discurso de afastamento do sujeito-assunto, na esteira do minimalismo e da abstração pós-pictóricos.

Já Michael Snow, Hollis Frampton, Kurt Kren e Ernie Gehr, compartilhavam o interesse pela experiência do tempo, tanto do espectador quanto a do tempo representado. “A manipulação do tempo e do espaço era igualmente uma propriedade da forma cinematográfica, de modo que a edição poderia minar o realismo superficial da cinematografia para criar uma nova linguagem que era apenas do filme.”²⁷ “O filme estrutural propôs que a formação do ma-

²⁵ REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: from the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice.*, p.56-63. British Film Institute. 1999.

²⁶ Citação original: Brakhage's films challenge film conventions (...) personal creation myth centres on the act of shooting and editing. Equally, the objective side of his films - their rhythms, metrics, camera-style, subject-matter - make uncompromising demands on the viewer to elicit and construct meaning, thus shifting attention from the author's voice to the spectator's eye. Viewing avant-garde film is here very close to the process of viewing modern painting. In; REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice.* p.68. British Film Institute. 1999.

²⁷ Citação original: the manipulation of time and space was equally a property of film form, so that editing could undermine the surface realism of cinematography to create a new language that was film's alone. REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice.* p.59. British Film Institute. 1999.

terial do filme – luz, tempo e processo – poderia criar uma nova forma de prazer estético, livre de simbolismo ou narrativa, eliminando a expressão pessoal e provocando a participação ativa do espectador no filme.”²⁸

A ideia de cinema experimental ou de vanguarda está mais diretamente associada ao contexto artístico moderno e pós-moderno do que na história do cinema.²⁹ Até aqui, no que se refere à abstração, experimentamos um conjunto de artistas que produziam arte e cinema dentro de uma lógica da redução. Um conceito de redução que partiu de um desejo de ruptura em sequência. A cada novo movimento, uma nova redução. Redução da forma, do gesto, do material, do significado, produzidas das mais variadas formas, desde seis horas de alguém dormindo, asas de mariposa no acetato até apenas um quadrado preto.

²⁸ Structural film proposed that the shaping of film’s material - light, time and process - could create a new form of aesthetic pleasure, free of symbolism or narrative.

Citação original: The idea of experimental or avant-garde film itself derives more directly from the context of modern and post-modern art than from the history of cinema. In. ²⁹ REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice.*, p.2. British Film Institute. 1999.

2 O ponto de virada: a periodização dos anos 70 e o capitalismo tardio de Fredric Jameson

Há um consenso na crença de que o fim do mundo é mais provável de acontecer que o fim do capitalismo. Já T. J. Clark diz, ao apresentar seu último livro, que se viu compelido a recorrer à sabedoria de homens, para quem o massacre de inocentes e o cheiro de carne queimada de hereges eram comuns³⁰ para tentar entender a volta de guerras religiosas e o fim da crença na democracia nos dias de hoje. Soma-se a isso dois anos e meio de pandemia, guerra na Ucrânia, mudanças climáticas e a real possibilidade de um fim do mundo.

O que aconteceu para que essa aceleração ao possível fim do mundo esteja cada vez mais próxima? Hoje me pego vendo vídeos a 1,5x a velocidade – até descobrir essa possibilidade nunca tinha pensado possível acelerar a fala de alguém. Somado a isso temos a capacidade, uns mais outros menos, de conseguir processar várias imagens de um *feed* de notícias ao mesmo tempo em que ouvimos um podcast, escrevemos um artigo e cozinhamos o jantar. E tudo isso com que propósito?

Produzir, me parece a resposta mais imediata, mas acredito que seja mesmo consumir. Mas como funciona essa relação para quem produz e consome arte? Quais as mudanças que ocorreram no modo de fazer e no modo de consumir que nos fizeram chegar até aqui? Para debater estas questões escolhi usar como base os textos de Fredric Jameson, principalmente o texto *Periodizando os anos 60* e os livros *Virada Cultural: reflexões sobre o pós-moderno* e *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*.

Fredric Jameson é amplamente considerado um dos mais importantes críticos marxistas da atualidade, devido, principalmente, ao alcance e abrangência de suas análises – que mobilizam os mais diversos campos disciplinares passando pela teoria literária, crítica cultural, filosofia, existencialismo, formalismo, historicidade e arte e cinema.

Assim, nas próximas páginas pretendo fazer uma resenha – e aqui vem a dificuldade de resumir a extensa obra de Jameson – a fim de apontar conceitos-chave para o entendimento de como se produz arte nos dias atuais a partir de uma periodização proposta pelo referido autor.

³⁰ Conversation with T.J. Clark - <https://www.youtube.com/watch?v=8jkLWhA0LTU&t=1393>

2.1 Novas vozes, muitos sujeitos

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do Iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. Essa maneira de ver, como sustentam alguns, baseia-se em circunstâncias concretas: ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo – para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, na qual a indústria de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política de classes cede terreno a uma série difusa de “políticas de identidade”. EAGLETON, Terry (1998, p. 7)

O primeiro ponto do texto de Jameson avalia que os processos políticos desencadeados a partir, principalmente, da descolonização da África e dos países do Terceiro Mundo (Caribe e América Latina) – mais especificamente a Independência de Gana (1957), Revolução Argelina (Batalha de Argel, 1957), a independência das colônias francesas ao sul do Saara (1959), – além da Revolução Cubana (1959) – sinalizam o nascimento daquilo que viria a ser conhecido mais tarde como os “anos 60” (JAMESON, Fredric 1992, p. 85).

Este ambiente de luta pela liberdade também inaugura um período de libertação dos “nativos” inseridos no sistema do mundo dominante e fora dele. Ao mesmo tempo que outras vozes passam a ser percebidas como existentes e aqui Jameson faz uma breve coletânea de leituras possíveis das diferentes designações - história da liberdade humana, da autoconsciência de si do oprimido, como sujeitos da história, ou finalmente como a conquista do direito de falar com uma nova voz coletiva, nunca antes ouvida nos palcos do mundo, e da concomitante supressão dos intermediários (liberais, intelectuais do Primeiro Mundo) que até aquele momento se davam o direito de falar em seu nome (JAMESON, 1992, p. 85/86).

Essa multiplicação de sujeitos contribuiu para o aparecimento do que ficou conhecido como a Nova Esquerda, que apesar de designar diversos fenômenos e formações políticas,

abarca o conjunto de movimentos iniciados nos anos 60 em diversos lugares do mundo – a luta pelos direitos civis, contra a segregação racial, pela libertação nacional, o feminismo, o movimento estudantil, assim como o início de uma preocupação ecológica, pela liberdade sexual, comumente conhecida como “virada cultural” – e buscava um caminho diferente tanto do marxismo clássico quanto da social democracia.

A consequência política desses “muitos sujeitos” é a perda gradual do poder de representação das instituições políticas como sindicatos e partidos que já não conseguiam mais incluir no modelo clássico dual de proletário/empregador ou capital/trabalho a crescente força social das mulheres, dos negros, dos colonizados e dos estudantes. Com isso há um alargamento para além da dominação econômica e a abertura para a teorização de uma dominação cultural. (JAMESON, 1992, p. 125).

Para Jameson a consciência de classe passa a ser exercida quando da aderência a um determinado grupo social, ou ainda, a identificação ideológica com uma classe foi substituída pela filiação a um grupo (JAMESON, 1997, p. 325-326). Assim, torna-se mais importante ou desejoso sentir-se parte de um grupo social do que parte de uma instituição política, fazendo com que a luta por reconhecimento se dê em um espaço de atuação próprio, e não geral. (JAMESON, 1992, p. 98).

O que Jameson discute é que não há como dissociar completamente as reivindicações dos grupos dos conceitos do marxismo clássico, ou melhor, não há como lutar contra várias formas de dominação sem antes articulá-las com a exploração econômica. Sem desmerecer o esforço dos movimentos dos anos 60, mas já avançando para o que veio depois e da introdução do neocolonialismo Jameson afirma que:

Mas articular novas demandas com sua própria voz não significa forçosamente satisfazê-las, e falar não é necessariamente alcançar um reconhecimento hegeliano do Outro (ou, pelo menos nesse caso, somente no sentido mais sombrio e funesto de que o Outro tem que levar você em consideração de uma nova maneira e inventar novos métodos para lidar com essa nova presença que você conquistou). (JAMESON, 1992, p.90-91).

2.2 O fim da filosofia

Há contudo outra maneira de interpretar o destino do althusserianismo, que constituirá a transição para nossa discussão subsequente da transformação da esfera cultural nos anos 60 e que envolve a importância do próprio slogan "teoria", na medida em que ele passa a substituir o termo mais antigo, "filosofia", nesse período. A "descoberta" do Simbólico, o desenvolvimento de suas temáticas relacionadas à lingüística (por exemplo, na noção de entendimento como processo essencialmente sincrônico, que influencia a construção de "estruturas" relativamente a-históricas, como a estrutura althusseriana mencionada acima), deve agora ser correlacionada com uma modificação da prática do simbólico, da própria linguagem nos textos "estruturalistas", doravante caracterizados como "teoria" e não como trabalho em determinada disciplina tradicional. (JAMESON, 1992, p.103).

No que tange ao pensamento, Jameson aponta como um evento de virada para o pós-moderno o que ele classifica como declínio da filosofia – a partir do surgimento de um novo gênero discursivo – a teoria. Para tanto ele enfatiza dois fenômenos principais: a) o desaparecimento do cânon clássico dos escritos históricos (JAMESON, 1992, p.103) que deriva da perda da institucionalização da filosofia tradicional e a produção do pensamento se dá a partir da junção, aparentemente desconexa, de campos como a antropologia, psiquiatria, literatura o que ele chama de uma constelação de *ad hoc*. No lugar da criação de novas posições e afirmações a partir de um diálogo direto com um pensamento já apresentado surge uma colagem de códigos ou sistemas de significantes preestabelecidos e b) o desaparecimento do “sujeito filosófico”. Se, entretanto, toda a estética da representação é metafísica e ideológica, então o discurso filosófico não mais poderá sustentar essa vocação e deverá ter a função de mero anexo de um outro texto (JAMESON, 1992, p.104).

Os então modelos dominantes como o existencialismo de Jean-Paul Sartre vão sendo substituídos por um novo conjunto lingüístico que buscava dar forma e expressão aos novos objetos e sujeitos sociais não-conceituados pelos modelos anteriores, o que ficou sendo chamado de pós-estruturalismo associado a nomes como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida.

Assim, a preocupação de se contribuir para o conjunto de questões de um dado sistema filosófico ou visão de mundo é trocada por uma batalha entre “discursos teóricos” e códigos

ideológicos, que seriam “a marca de adesão a um grupo, vista de uma perspectiva diferente, mais sociológica” (JAMESON, 1997, p. 391).

2.3 A Revolução verde e o neocolonialismo

Mais precisamente, é o momento de lembrar o óbvio: que a descolonização caminhou historicamente de mãos dadas com o neocolonialismo e que o fim elegante, rancoroso ou violento de um imperialismo fora de moda decerto significou o fim de um dado tipo de dominação, mas evidentemente, também a invenção e a construção de um tipo novo – simbolicamente, algo como a substituição do Império Britânico pelo Fundo Monetário Internacional. (JAMESON, 1992, p.90).

A partir da segunda guerra mundial dá-se início a uma nova fase de expansão do capitalismo apoiada por uma reorganização das relações internacionais que possibilitou a criação de um novo sistema econômico mundial, que se retroalimenta e está em constante expansão.

Jameson usa o exemplo da Revolução Verde – quando da entrada tecnológica no processo agrícola do Terceiro Mundo, maquinário, fertilizantes e experimentações genéticas com plantas, sob pretexto do fim da fome – para dar início ao que seria uma nova forma de dominação, o neocolonialismo, já que o antigo imperialismo não era mais cabido. Deste modo, os últimos resquícios de modos de produção autossustentados são engolidos pela máquina e esse processo de mecanização é definido por Ernest Mandel como “capitalismo tardio”, que seria um terceiro estágio do desenvolvimento capitalista.

[...] o capitalismo tardio em geral (e os anos 60 em particular) constitui um processo em que as últimas zonas remanescentes (internas e externas) de pré-capitalismo – os últimos vestígios de espaço tradicional ou não transformado em mercadoria dentro e fora do mundo avançado – são agora finalmente penetradas e colonizadas por sua vez. O capitalismo tardio pode portanto ser definido como o momento em que os últimos vestígios de natureza que sobreviveram ao capitalismo são finalmente eliminados: a saber, o Terceiro Mundo e o inconsciente. Os anos 60 terão sido então o momentoso período de transformação em que essa reestruturação sistêmica se fez em escala global (JAMESON, 1992, p. 124).

A expansão do capitalismo é de tal forma gigantesca que consegue não só criar novos nichos de mercado e de consumidores para fazer com que o sistema se alimente, mas que ideologicamente precisa garantir que não se perceba esse mecanismo. Para o autor, é no conceito da retórica de mercado que se dá a disputa política no final do século XX. Principalmente após a queda da União Soviética – e com ela o “fim” de uma dualidade entre dois modelos econômico-sociais – o imaginário coletivo passa a acreditar que o planejamento econômico se torna impossível e que nenhuma sociedade funciona sem a lógica do mercado. A introdução da ideia de que o mercado está na natureza humana, pois seria o espaço em que reina a liberdade de escolha, é o terreno de luta ideológica mais crucial em nossa época. (JAMESON, 1997, p. 271).

No modelo de alargamento e permanência do capitalismo e dentro da lógica do neocolonialismo o *American way of Life* toma conta do mundo a ponto de na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem. (JAMESON, 1997, p. 14). Um bom exemplo para ilustrar esta afirmação é constatação de que uma das indústrias de exportação americana mais rentável é a do entretenimento.

2.4 Warhol versus Van Gogh

[...] o modernismo antigo ou clássico era uma arte de oposição, surgiu no interior da era de ouro da sociedade do negócio como algo de escandaloso e ofensivo ao público da classe média – feio, dissonante, boêmio, sexualmente chocante. [...] Se subitamente nos voltamos para o dia de hoje, podemos medir a imensidão das mudanças culturais que ocorreram. Não apenas Joyce e Picasso não são mais estranhos e repulsivos, como se tornaram clássicos e agora nos parecem muito mais realistas (JAMESON, 2006, p. 41-42).

Do mesmo modo como ocorre uma ruptura dos modelos anteriores do pensamento e da política advindos de um novo modelo econômico, Jameson encontra essa ruptura no campo das artes a partir de dois pontos, o surgimento de movimentos que reagem especificamente às formas estabelecidas do que ele chama de alto modernismo – visto como canonizado pelas

instituições, museus e a academia; e a erosão da distinção anterior entre alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular (JAMESON, 2006, p.18). Há, de fato, a partir dos anos 60 o fim da hegemonia europeia na produção cultural sendo substituída pelo modo de pensar e fazer americano.

O alto modernismo se torna aquilo que deve ser combatido e proporciona uma grande “liberdade” artística apoiada na ideia de que a inovação também é um ato de protesto. A partir dos anos 60 novas formas de experimentação artística brotam, como por exemplo os *happenings*, que procuravam “abolir a fronteira e a distinção entre a ficção e o fato, entre a arte e a vida” (JAMESON, 2006, p. 128).

Como consequência dessa experimentação temos dois extremos: ou o grau de experimentação foi tão desconexo que não atingiu mais um público ou a aproximação com o objeto cotidiano foi tamanha que [...] boa parte dos recentes pós-modernistas ficou fascinada exatamente por aquela paisagem de anúncios e motéis das avenidas de Las Vegas, pelo *Late Show* e pelo cinema B de Hollywood (JAMESON, 2006, p. 19). Neste último caso há início de que foi definitivamente sacramentada pelo crescimento da reprodutibilidade e comercialização da arte pela indústria cultural que transformou a arte em entretenimento.

Um último ponto que acho que vale levantar aqui é um outro conceito defendido por Jameson sobre a morte do sujeito - o que seria o fim do individualismo ou a marca singular de determinado artista, um eu único como uma impressão digital. O que o autor defende é que independentemente da discussão que segue nesse assunto se sim ou não o individualismo não existe mais ou de fato nunca existiu.

[...]. O que devemos guardar de tudo isso é, antes, um dilema estético: porque, se a experiência e a ideologia do eu singular – uma experiência e ideologia que nutriram as práticas estilísticas do modernismo clássico – são passado acabado, então não há mais clareza sobre o que se espera que os artistas e escritores do período presente façam. O que está claro é apenas que os modelos anteriores – Picasso, Proust, T.S. Eliot – não funcionam mais (ou são positivamente prejudiciais), já que ninguém tem mais aquele tipo de mundo e estilo singular e único para expressar. (JAMESON, 2006, p. 25)

Jameson entende que esta morte não é apenas psicológica e que aliada a ela está toda a tradição estética moderna e que assim não há mais mundos e inovações a criar. “em um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos,

falar através de máscaras e com as vozes dos estilos no museu imaginário” (JAMESON, 2006, p. 25).

Assim, além da modificação do caráter e natureza das produções culturais, a periodização dos anos 60 é discutida por Jameson em termos de uma mudança de função social da cultura. A cultura teria deixado de ser uma esfera autônoma e se tornado “co extensiva à vida social em geral”, de modo que todos os níveis da sociedade do espetáculo, da imagem, do simulacro – “desde as superestruturas aos mecanismos da própria infraestrutura” – teriam se tornado culturais (JAMESON, 1992b, p. 115). Assim, ela teria passado por um processo de prodigiosa expansão, “por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural, em um sentido original que não foi, até agora, teorizado” (JAMESON, 1997, p. 74).

Jameson faz interessantes comparações entre obras de arte, entre elas, o famoso quadro de Van Gogh *Sapatos de Camponês* (1886) e *Diamond Dust Shoes* (1980), de Andy Warhol, onde o primeiro representa o alto modernismo e o segundo o pós-modernismo. É a partir destes modelos de comparações que Jameson vai definir os principais sintomas da sociedade pós-moderna pertencente ao modelo do capitalismo tardio: a) a falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na "teoria" contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; b) o enfraquecimento da historicidade causado pela necessidade de produção em massa de algo novo o tempo todo, o que leva à perda do passado e futuro, existindo apenas o presente, tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada; c) o esmaecimento dos afetos e um novo tipo de matiz emocional básico – chamado de "intensidades" –, mais bem compreendido a partir das teorias mais antigas do sublime e que substitui os sentimentos de alienação e histerias; d) a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial; e e) o aparecimento de mutações na experiência espaço-tempo, o surgimento do hiperespaço onde o sujeito perde a capacidade de se localizar fisicamente e também de reconhecer cognitivamente sua posição no mundo;

Pode-se concluir que, pela visão de Fredric Jameson, a lógica cultural pós-modernista atua para a fragmentação do sujeito, em âmbito mundial, como consumidor individual, livre,

autônomo, flexível, que vive o presente e o instantâneo, sem memória e sem projeto coletivo de futuro.

3. O excesso: A sociedade 24/7 hiper digital

A partir deste sujeito descrito por Jameson vamos trazer para esta discussão artistas e pensadores contemporâneos para nos ajudar a entender as consequências de todas essas transformações, como estamos nos relacionando em sociedade e buscar responder nossa pergunta inicial sobre onde a abstração se encaixa nos dias atuais.

Assim como na fala de Pollock citada no Capítulo 1 “cada Era encontra sua própria técnica”, acredito que cada Era tem sua sociedade e, claro, sua enfermidade³¹. Já passamos por algumas tantas caracterizações de “sociedades” desde a periodização de Jameson e mesmo alinhadas ao seu pensamento, como a sociedade do espetáculo de Debord³² e a do consumo de Baudrillard³³.

Mais recente temos a definição de Christoph Türcke da sociedade excitada que introduz o excesso de estímulos e informações que as pessoas são constantemente expostas, principalmente devido ao rápido avanço da tecnologia da informação e das comunicações, como smartphones, redes sociais, internet e mídia digital, o que nos leva à *Sociedade do Cansaço*, livro escrito pelo filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, publicado em 2010.

Nesta obra, Han analisa a sociedade contemporânea e discute os efeitos da cultura do excesso de trabalho, da produtividade compulsiva e do esgotamento físico e mental. Dividido em sete capítulos Han dialoga com diversos autores como Jean Baudrillard, Michel Foucault, Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Georg Wilhelm, Friedrich Hegel, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Maurice Merleau-Ponty, Giorgio Agamben, entre outros.

³¹ HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. P.7

³² Em "A Sociedade do Espetáculo", publicada em 1967. Guy Debord argumenta que o espetáculo distorce a percepção da realidade, criando uma falsa aparência de felicidade, liberdade e satisfação, ao mesmo tempo em que aprisiona as pessoas em um sistema de alienação e passividade baseado na imagem.

³³ "Sociedade do Consumo" é um conceito que foi popularizado principalmente pelo sociólogo francês Jean Baudrillard em seu livro "A Sociedade de Consumo" (1970), que critica a cultura do consumo e seu impacto na sociedade contemporânea, que tem o consumo como valor central gerador de status social. Alimentada pela mídia que cria desejos e sonhos, a sociedade do consumo acaba por gerar uma cultura do descartável e do obsoleto.

3.1 O cansaço

No primeiro capítulo, Han introduz seu ponto central de discussão com Baudrillard, que é a ruptura de um mundo imunológico onde prevalece a negatividade. Ou seja, onde existe uma clara dualidade – o aqui e o ali – onde existem barreiras e territórios e um inimigo, um outro distinto de si. Deste mundo imunológico passamos ao mundo neural, híbrido e com excesso de positividade.

“A violência viral, que continua seguindo o esquema imunológico de interior e exterior ou de próprio e outro, e pressupõe uma singularidade ou alteridade hostil ao sistema, não está mais em condições de descrever enfermidades neuronais como depressão, TDAH ou SB. A violência neuronal não parte mais de uma negatividade estranha ao sistema. É antes uma violência sistêmica, isto é, uma violência imanente ao sistema. Tanto a depressão quanto o TDAH ou o SB apontam para um excesso de positividade. A SB é uma queima do eu por superaquecimento, devido a um excesso de igual. O hiper da hiperatividade não é uma categoria imunológica. Representa apenas uma massificação do positivo.” (HAN, p.12)

O autor, no capítulo dois, discute a transição da sociedade disciplinar, conceito elaborado por Michel Foucault, para a sociedade do desempenho. Na sociedade disciplinar, havia a presença de mecanismos de controle externo, como a vigilância e as instituições de poder. No entanto, na sociedade do desempenho, o controle é internalizado, e as pessoas se tornam suas próprias vigilantes, constantemente buscando otimizar seu próprio desempenho e se auto gerenciar. Essa internalização do controle gera uma pressão psicológica e emocional que contribui para o cansaço generalizado.

“A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. Assim, o sujeito de desempenho se entrega à liberdade coercitiva ou à livre coerção de maximizar o desempenho. (...) Essa é mais eficiente que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. O explorador é ao mesmo tempo o explorado.” (HAN, p.17)

O tédio e a contemplação também são temas centrais na construção do argumento de Han. No terceiro capítulo o autor coloca em diálogo Benjamin e Nietzsche para falar da importância do ócio e da atenção contemplativa enquanto ferramentas de evolução do ser humano. “Se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto

do descanso espiritual. Pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente” (Han, 2015, p.19). Aqui o autor faz uma interessante explanação sobre como o tédio de andar, para quem tolera o tédio, impulsiona a procura de um novo movimento, como o dançar ou se balançar.

Este ponto é de crucial importância para a nossa investigação já que a abstração exige de seu observador uma atenção profunda. Como bem coloca Han, “no estado contemplativo, de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas. (...) Sem esse recolhimento contemplativo, o olhar perambula inquieto de cá para lá e não traz nada a se manifestar.” (Han, 2015, p.20)

Este perambular do olhar é discutido mais profundamente nos dois capítulos seguintes, quando Han traz para o debate Hannah Arendt e Nietzsche para discutir a *vita activa* e *vita contemplativa*. Arendt argumenta que o homem moderno teria sido reduzido a um *animal laborans* desprovido de pensamento e identidade, fadado ao anonimato. Mas para Han “(...) As descrições do *animal laborans* moderno de Arendt não correspondem às observações que podemos fazer na sociedade de desempenho de hoje. O *animal laborans* pós-moderno não abandona sua individualidade ou seu ego para entregar-se pelo trabalho a um processo de vida anônimo da espécie.” (HAN, 2015, p.23). Muito pelo contrário, Han acredita que na sociedade do desempenho o “*animal laborans* pós-moderno é provido do ego ao ponto de quase dilacerar-se” e que visto mais de perto ele “é tudo menos animalesco. É hiperativo e hiper neurótico.” (HAN, 2015, p.23).

Já, segundo discorre como Nietzsche, acredita que precisamos ser ensinados a ler, a pensar, a falar e a aprender. Para que isso aconteça, é necessário educar o olhar para uma atenção profunda e contemplativa com fins de preparação da índole do espírito. O não aprendizado desses aspectos podem suceder quaisquer ações de impulso ou descontrolo psíquico e comportamental, que resulta numa série de doenças e sintomas de esgotamento do sujeito. “Aprender a ver significa “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento.” (HAN, 2015, p.28).

Sociedade do Cansaço é uma obra importante para refletir sobre os efeitos da sociedade contemporânea na vida das pessoas. Ao trazer à tona questões como excesso de trabalho, produtividade compulsiva e esgotamento, Han estimula uma análise crítica do modo como

vivemos e nos relacionamos com o trabalho e as demandas da sociedade atual. Em sua análise, a sociedade atual se desvinculou da disciplina, logo da negatividade, e passou a funcionar em um padrão de pseudo liberdade, com excesso de positividade o que leva a uma coercitividade à superprodução, ou seja, tudo tornar-se possível por meio do esforço individual, solitário e vazio. Deste modo, em um sistema neoliberal, há a exigência do desempenho máximo do indivíduo que se obriga a produzir para existir enquanto ser pertencente à esta sociedade “o excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração” (HAN, 2015, p. 30).

O texto evidencia a urgência de se conseguir parar para se reaprender a ver. O indivíduo que habita esta sociedade do cansaço é diagnosticado por Han como um individual, solitário, passivo e carente. “(...) São como que *mortos-vivos*. Precisamente frente à vida desnuda, que acabou se tornando radicalmente transitória, reagimos com hiperatividade, com a histeria do trabalho e da produção. Também o aceleração de hoje tem muito a ver com a carência de ser.” (HAN, 2015, p.25).

3.2 O sono

Estes mortos-vivos também são abordados em outro texto interessante para nosso debate, *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*, de Jonathan Crary. Vale ressaltar alguns pontos que acredito serem válidos para a construção do nosso argumento dentro deste conceito de uma sociedade disponível 24 horas por dia, sete dias na semana.

Impacto na qualidade do sono: o autor examina como a prevalência das tecnologias digitais, como smartphones e computadores, contribui para a interrupção do sono e a perda de tempo de descanso adequado – o autor discorre sobre como o sono é o último recurso “natural” humano contra onde o sistema capitalista ainda não consegue totalmente controlar e gerar recursos. “O fato de passarmos dormindo um bom período da vida, libertos de um atoleiro de carências simuladas, subsiste como uma das grandes afrontas humanas à voracidade do capitalismo contemporâneo”. (CRARY, p.20).

A sociedade 24/7 cria uma cultura de hiperconexão, onde as pessoas estão sempre online e expostas a estímulos que interferem na qualidade e na duração do sono. Essa falta de sono adequado desencadeia problemas de saúde física e mental. Para o autor, o sono depende da sociedade para se sustentar (Crary, 2016. P.34) “o tempo para descanso e regeneração dos

seres humanos é caro demais. Não é estruturalmente possível no capitalismo contemporâneo”. (CRARY, p.24).

Capitalismo e a extensão do tempo de trabalho: Crary argumenta que o capitalismo tardio e a sociedade de consumo estão moldando as nossas vidas em um padrão de funcionamento 24/7. As atividades econômicas, o consumo e a comunicação ocorrem constantemente, sem interrupção. Isso cria uma pressão para as pessoas estarem sempre disponíveis, resultando na extensão do tempo de trabalho e na falta de momentos adequados para o descanso e o sono. A busca pelo lucro contínuo e a competição global impulsionam a demanda por disponibilidade ininterrupta. “dado que o capitalismo não pode impor limites a si mesmo, a ideia de preservação ou conservação é uma impossibilidade sistêmica. Nesse contexto, a inércia restauradora do sono se coloca contra a letalidade da acumulação, da financeirização e do desperdício – responsáveis pela destruição de tudo aquilo que costumava ser de domínio comum.” (CRARY, 2016, p.137)

A sociedade como espectadora constante: Crary também explora como a cultura da disponibilidade contínua afeta nossa experiência de tempo e espaço. “(...) dispositivos hoje à nossa disposição são parte de estratégias mais amplas de poder, nas quais o objetivo não é o engano em massa, mas estados de neutralização e inatividade, nos quais somos destituídos do tempo.” (Crary, 2016, p.97). Com a crescente conectividade, as pessoas estão constantemente observando e sendo observadas. A exposição constante a informações e estímulos visuais contribui para a sensação de que não há intervalos ou momentos de pausa em nossas vidas. A experiência do tempo muda, tornando-se mais fragmentada e contínua, resultando em uma sociedade de espectadores apática e incapaz de sonhar “(...) Uma das formas de incapacitação em ambientes 24/7 é a perda da faculdade de sonhar acordado ou de qualquer tipo de introspecção distraída que costumava ocorrer nos interregnos de horas lentas e vazias.” (Crary, 2016, p.97). O não sonhar elimina o futuro e isola o indivíduo espectador.

Tanto *Sociedade do Cansaço* de Byung-Chul Han quanto *24/7* de Jonathan Crary abordam questões relacionadas ao impacto do capitalismo contemporâneo na vida das pessoas. Enquanto *Sociedade do Cansaço* enfoca mais especificamente o esgotamento físico e mental gerado pelo excesso de trabalho, a produtividade compulsiva e a pressão para estar sempre conectado, *24/7* se concentra na relação entre o capitalismo tardio e a privação de

sono. Crary argumenta que a necessidade de estar disponível 24 horas por dia, 7 dias por semana está afetando nosso padrão de sono e prejudicando nossa saúde e bem-estar.

3.3 O sonho

No entanto, é importante observar que existem diferenças nas abordagens e nas perspectivas dos dois autores. De origem sul-coreana, Han, tende a se concentrar em questões filosóficas e sociais mais amplas, enquanto Crary, de origem norte-americana, adota uma abordagem mais voltada para o contexto do capitalismo tardio e as implicações específicas da privação do sono. Enquanto Han enfatiza a internalização do controle e a autovigilância na sociedade atual, Crary destaca a importância de repensar nossas noções de tempo, produtividade e bem-estar. Ambos os autores apontam para a necessidade de buscar alternativas que valorizem o descanso, o ócio e o tédio, e a urgência de resistirmos ao ritmo acelerado. Contudo, nenhum dos dois fornece caminhos possíveis para tal. Ao fim da leitura de ambos há de fato um sentimento pessimista e fatalista de que não há solução possível – um caminho que acredito possível seria nos voltarmos para a arte em busca de respostas.

E como essa nova sociedade ou forma de viver impacta na produção artística atual, em especial no que diz respeito à imagem em movimento abstrata? Seria impossível pensar que a produção de uma abstração no contexto da sociedade atual funcionaria nas mesmas bases daquela de sua origem cem anos antes. Pelo menos no que diz respeito ao processo de trabalho houve, a meu ver, uma transição da lógica de construção que passa da redução para o excesso.

Dentro do objetivo desta pesquisa em levantar a evolução do movimento abstrato ao longo dos últimos cem anos, e tentar entender em que lugar se encontra a abstração nos dias de hoje, passamos pelo expressionismo abstrato, pelo fim da pintura, pelo minimalismo e pós minimalismo, pelo estruturalismo no cinema, pelas performances e instalações, pela introdução da computação e do pensamento binário nas artes até chegamos à virada do século em um *blur* de movimentos que a literatura especializada já não consegue mais classificar como “movimentos” artísticos. Passamos a falar em arte contemporânea que, em linhas muito gerais, abrange uma ampla gama de práticas artísticas em constante evolução desde os anos 1970 até os dias atuais. Isso inclui uma variedade de abordagens, técnicas e estilos, refletindo a diversidade da cultura e da sociedade contemporânea.

Como coloca Johannes Meinhardt, a partir de 1980 a produção artística teve de lidar com o fato de não existir mais uma ideia-chave perceptível a ponto de ser recontada como uma reconstrução da história. Mas que no lugar da história única, surgem agora várias histórias, muitas narrativas equivalentes (p.99)

É claro que dentro destas muitas abordagens podemos esmiuçar as semelhanças a fim de criar categorias para juntar pequenos grupos que possuam práticas e conceitos similares. O que nos dispusemos a fazer aqui foi levantar artistas de relevância artística comprovada para tentar traçar um panorama da abstração.

Um dos principais artistas contemporâneos nesse campo é o japonês Takashi Makino, nascido em Tóquio em 1978. Sua obra é caracterizada por filmes experimentais e abstratos que exploram a relação entre som e imagem que resultam em composições visuais intrincadas e paisagens sonoras imersivas.

Makino foi fortemente influenciado pelo movimento surrealista e iniciou seu trabalho artístico realizando colagens em papel enquanto trabalhava na pós-produção de filmes como colorista. Foi neste período que desenvolveu um método de múltipla exposição de filmes em Super 8 ao voltar o filme na máquina para expô-lo sucessivas vezes. Hoje, em seus filmes, Makino utiliza diferentes técnicas cinematográficas, como múltiplas exposições, fotografia em *time-lapse* e a sobreposição de centenas de camadas para criar experiências cinematográficas hipnóticas e fascinantes.

As obras de Takashi Makino foram exibidas em diversos festivais de cinema internacionais, galerias e instituições de arte. Ele também colaborou com músicos e compositores para criar performances ao vivo e instalações. Seus filmes receberam aclamação crítica por sua abordagem inovadora à arte cinematográfica e ganharam diversos prêmios em festivais ao redor do mundo. Podemos destacar *2012* (2009), *Generator* (2012), *Phantom Nebula* (2014), e *Memento Stella* (2018).

Seus filmes desafiam as convenções narrativas tradicionais e buscam ampliar a percepção do público em relação ao tempo, espaço e narrativa. O que é importante para Makino é que suas imagens são capturas do mundo natural que, quando sobrepostas, se “derretem” e se mesclam ao ponto de deixarem de ser reconhecíveis e passam para o plano da imaginação e da memória.

“O que mais me fascina na expressão cinematográfica é o potencial do que é apresentado na tela colidir com a paisagem emocional de cada espectador e a nova ‘imagem’ criada dentro da mente do espectador resultante dessa colisão.”³⁴ (MAKINO, <https://makinotakashi.net/>)

Em um outro extremo está Refik Anadol, artista e designer de mídia digital turco nascido em 1985 em Istambul que combina arte, ciência, tecnologia e arquitetura, explorando a interseção entre o mundo físico e o mundo digital.

Sua prática artística é fortemente baseada no uso de dados e algoritmos para criar experiências imersivas e visuais, muitas vezes utilizando projeções de vídeo em larga escala, esculturas de luz, instalações interativas e ambientes virtuais. Seu trabalho frequentemente envolve transformar dados em visualizações dinâmicas, permitindo que o público veja padrões e conexões ocultas em grandes conjuntos de informações através da interpretação desses dados por inteligência artificial e *machine learning*.

Refik Anadol ganhou reconhecimento internacional por suas instalações e exposições em todo o mundo. Ele já realizou projetos para espaços públicos, galerias de arte, museus e edifícios icônicos, como fachadas de prédios e espaços urbanos, criando experiências imersivas para o público.

A característica mais marcante de seu trabalho é o uso de uma quantidade assustadora de dados para a composição de suas obras. Para *Unsupervised — Machine Hallucinations* no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), Anadol, transformou os metadados de toda a coleção do MoMA, em o que seria o sonho de uma *machine learning*. Anadol partiu da pergunta: e se a máquina pudesse sonhar, como seria? Um trabalho que gera continuamente novas formas em tempo real.

Para *Quantum Memories*, na National Gallery de Victoria, foram usadas 200 milhões de fotos da Terra e suas paisagens, oceanos e atmosfera para visualizar uma realidade alternativa da natureza. Para *Sense of Space*, na 17ª Exposição Internacional de Arquitetura – La Biennale di Venezia – aproximadamente 70 terabytes de dados multimodais de ressonâncias

³⁴ Tradução livre da autora. No original: “What fascinates me most about film expression is the potential for what is presented on the screen to collide with each individual viewer’s emotional landscape, and the new ‘image’ created inside the viewer’s mind resulting from this collision.” (Makino, <https://makinotakashi.net/>)

magnéticas de pessoas desde o nascimento até nonagenários foram usados para projetar uma obra de arte inspirada no cérebro.

“Se a máquina sabe para onde eu vou, o que estou comprando, o que estou gostando, comentando, compartilhando... quer dizer, a máquina sabe tudo sobre mim... quase. É tão simples manipular o livre arbítrio de alguém com uma simples notificação em uma máquina. Portanto, em um mundo como este, acho que ninguém está realmente ciente do motivo pelo qual estamos nos tornando assim. Só estou correndo para dizer à humanidade que, antes que isso aconteça, por favor, fiquem atentos e apreciem os sentidos que temos, antes que estes também se tornem simulados.³⁵ (<https://www.xibt-magazine.com/2020/10/augmenting-perception-an-interview-with-media-artist-refik-anadol/>)

Tanto Refik Anadol e Takashi Makino exploram a interseção entre tecnologia, arte e percepção visual e produzem obras abstratas a partir do excesso. Eles transformam dados, imagens e elementos visuais em formas abstratas que desafiam as percepções tradicionais da realidade e da representação visual e criam paisagens etéreas e oníricas numa atmosfera mais contemplativa, mas cada um tem sua própria abordagem e estilo bem distintos.

Para Makino o mais importante é lidar com a materialidade da película e o uso de imagens naturais captadas principalmente na natureza, como água, estrelas e elementos do cotidiano e, a partir da sobreposição destas imagens, criar uma forma totalmente nova a ponto de não sabermos mais como eram as imagens de origem. Já Anadol abraça o digital e vai além, se considera um coautor dividindo a autoria com a máquina e nos leva a novos questionamentos em relação a tecnologia. O que gostaria de ressaltar é que mesmo esses dois artistas tão distintos procuram com seus trabalhos criar experiências onde ainda podemos nos sentir humanos com algum controle sobre o nosso sonho, nossa memória e como fazemos nossas próprias conexões a partir do que é abstrato.

³⁵ Tradução livre da autora. No original: If the machine knows where I am going, what I am buying, what I am liking commenting, sharing... I mean, the machine knows everything about me... almost. It's so simple to manipulate someone's free will with a simple notification on a machine. So in a world like this, I don't think anyone is really aware yet of why we are becoming like this. I am just rushing to say to humanity that, before this happens, please be aware and appreciate the senses that we have, before they become too simulated.

Conclusão

Começamos esta investigação a fim de saber mais sobre o movimento abstrato e sua evolução ao longo de seus cem anos. A origem da palavra abstração vem do Latim *abstractio*, de *abstrahere*, “destacar, afastar de, puxar para fora”, formada por AB-, com a noção de “afastamento”, mais *trahere*, “puxar”. Do latim tardio *abstractionem* (nominativo *abstractio*), substantivo de ação do radical do particípio passado do latim *abstrahere* "arrastar, separar, afastar, desviar;". Na linha evolutiva da palavra o uso na filosofia com o significado de "retirado ou separado de objetos materiais ou assuntos práticos" (oposto a concreto) é de meados do século XV. Já como significando de "ideia de algo que não tem existência real" é de 1640.

Na música era um termo usado pelo menos desde 1847 para designar música sem letras. Nas artes plásticas, foi usado para denominar obras de arte "caracterizadas pela falta de qualidades representativas" nos anos 1910 e depois no movimento do expressionismo abstrato exemplificado por Jackson Pollock nos anos 1950.

Criamos um ponto de corte pelo cinema. Iniciamos nossa pesquisa a partir do surgimento do que a literatura considera o início do cinema abstrato a partir da tríade Hans Richter, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger nos anos 20 do século passado.

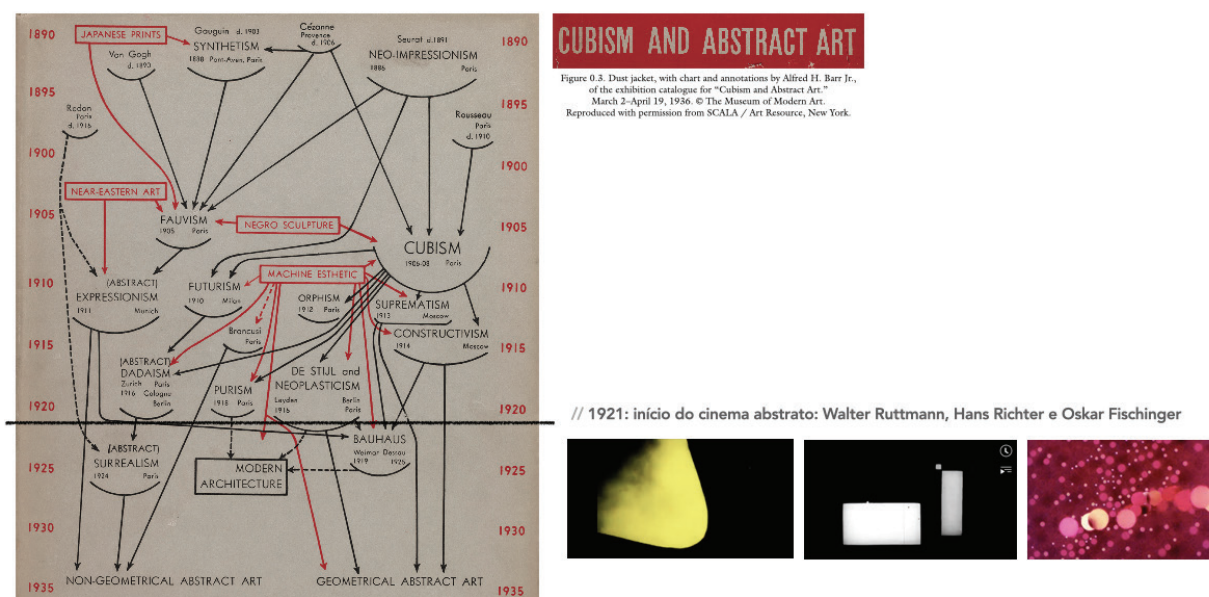


Figura 1. Alfred H. Barr, Cover of the exhibition catalogue “Cubism and Abstract Art”, MoMA 1936. New York, Museum of Modern Art (MoMA).

Para tanto tivemos que recorrer às artes plásticas como ponto de partida e fizemos um apanhado genérico, porém representativo, do que foi produzido em termos de arte abstrata neste período de 1920 até meados dos anos 1970. E como uma cascata de influências e negações aos seus antecessores a base do pensamento artístico deste período foi o da redução.

No segundo capítulo desta investigação chegamos a um resumo do que é considerado a transição do modernismo para o pós-modernismo, traçamos a relação dos acontecimentos da vida em sociedade e a produção artística ocidental com foco na abstração que conceitualmente estava fincada na experimentação estruturalista do cinema e no minimalismo nas artes.

A efervescência cultural e artística dos anos 60/70, bem como a expansão do capitalismo e do consumo, gera um sujeito pós-moderno fragmentado e individual e há, consequentemente na arte, a falta de novas abordagens sendo um período basicamente de uma produção em que se reutilizam mídias e estilos artísticos do passado, resultando em um questionamento sobre a sobrevivência da arte como uma esfera separada.

No terceiro capítulo trouxemos para a discussão dois textos que traduzem o como passamos deste sujeito pós-moderno descrito por Jameson, pós periodização e a consequente escala do capitalismo ao ponto de não ser mais reconhecido como um sistema e sim como parte intrínseca da sociedade para uma sociedade que entra de cabeça na comunicação de massa, e na ilusão de que a internet iria democratizar a informação nos anos 1990 e a Web 2.0 em meados dos anos 2000. Por fim, chegamos à sociedade do desempenho que se autoexplora e é consumida pelo cansaço.

Desta investigação surgiram dois produtos. Primeiro foi a criação de um resumo visual em forma de linha do tempo como podem ver na figura 2. Foi a maneira encontrada para colocar em um mesmo plano as mudanças político-sociais e a produção artística deste nosso corte pela abstração. Podemos notar diferenças nos discursos dos artistas ao longo desse período, passamos de um início do cinema que ainda buscava uma aproximação maior com a pintura, feito por artistas antes pintores e escultores para uma consolidação do cinema enquanto arte autônoma, que busca desenvolver sua própria identidade e explorar todas as suas capacidades até chegarmos ao momento atual, onde o excesso de imagens é tanto que se recorre a abstração em busca de calma e contemplação.

O segundo produto é um videoensaio que compõe o Ato 1 do projeto *Drag Me Away*, objeto final de Mestrado, que vamos detalhar no próximo capítulo.

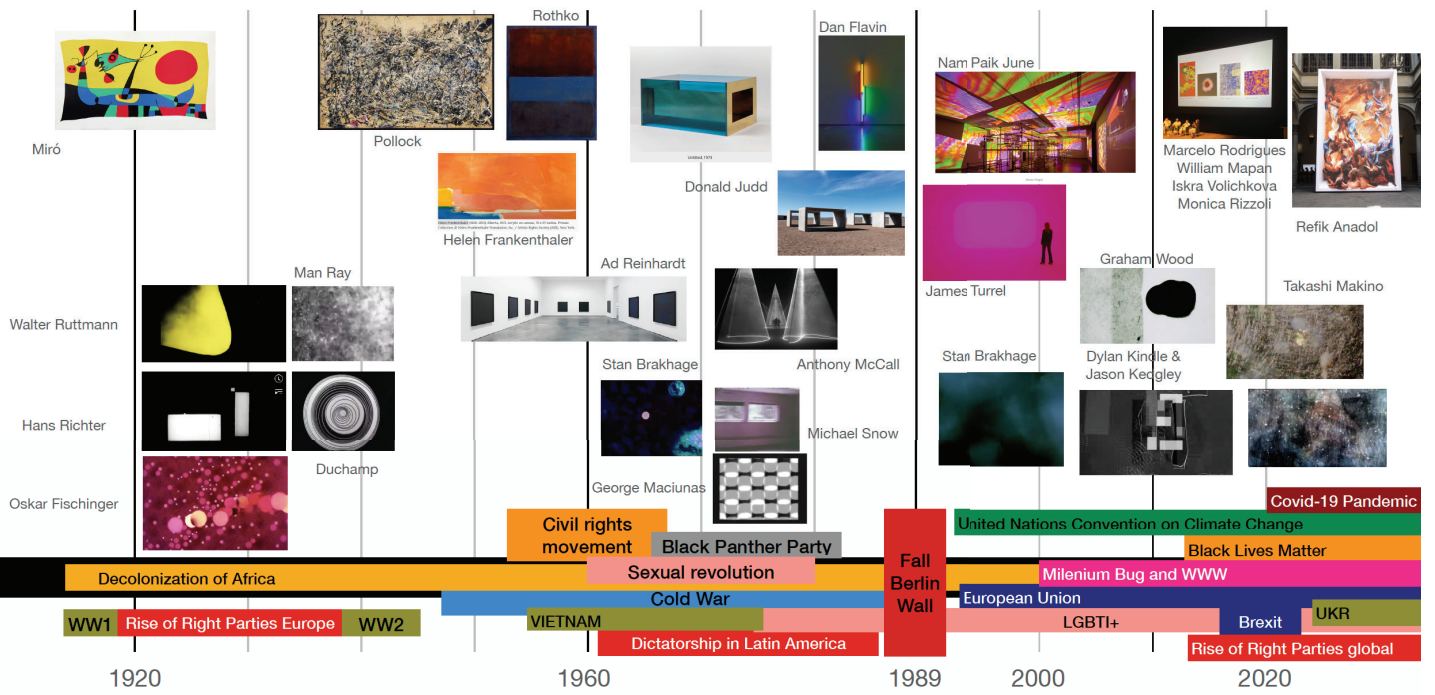


Figura 2. Resumo visual dos cem anos do cinema abstrato

4. Drag Me Away: instalação

4.1 Nota de intenção

A vontade de conceber a instalação *Drag Me Away* decorre de um processo de experimentação audiovisual que empreendi durante um ano, no sentido de tentar encontrar uma forma justa para representar e comunicar um estado de alma que sinto como generalizado nas pessoas à minha volta, uma sensação de ansiedade e exaustão que parece tomar conta do corpo e do pensamento contemporâneo.

Ao pesquisar mais sobre esta questão, descobri que há já algum tempo que se teoriza sobre este assunto: a sociedade do cansaço, o excesso de informação, a percepção adulterada do tempo (artificialmente acelerado), o *burnout*, etc. Quando decidi tratar este tema, sabia que não teria interesse em realizar um documentário ou uma ficção ilustrativa que dramatizasse o problema. Assim sendo, o meu maior desafio tornou-se o em como dar corpo, ou expressão artística, a um sentimento de inquietação que se manifesta simultaneamente no plano do concreto (sintomas) e no plano do abstrato (emoção experienciada). Confrontada com esta pergunta de possibilidades estéticas, decidi investigar mais sobre a história das formas de representação abstrata, nomeadamente no campo da pintura e, mais especificamente, no domínio do cinema experimental abstrato dos últimos cem anos.

Deixando-me inspirar pelas ideias e artistas que fui descobrindo ao longo da pesquisa, lancei-me num processo de experimentação com a imagem e o som. Concebi vários protocolos metodológicos que lidassem com questões de velocidade e adulteração da percepção do tempo através da manipulação de velocidade da imagem. O mesmo no que diz respeito à saturação da informação contida no material. Experimentei, por isso, duas direções opostas. Por um lado, a desaceleração de imagens de cunho documental, capturadas desde a janela do ônibus que uso no meu cotidiano. Por outro lado, acelerar o tempo percebido nas imagens de arquivo que fui recolhendo a propósito de minhas pesquisas.

Da experiência de desaceleração extrema da imagem, desenvolvi um método de pintura abstrata com imagem em movimento. Ou seja, utilizar as cores e texturas recolhidas da imagem desacelerada (tinta) para compor quadros digitais abstratos. Já no campo da experiência da aceleração do tempo contido nas imagens de arquivo, criei um objeto plástico, que

trabalha uma abstração rítmica, transformando imagens icônicas referentes a momentos históricos concretos num fluxo emotivo que fala de uma certa aceleração histórica.

Assim sendo, *Drag Me Away* será uma instalação, em dois atos, síntese de todo o meu longo percurso de experimentação. Ela será composta por dois espaços diferenciados com duas projeções distintas. Um espaço interior (de contemplação do tempo desacelerado) e um espaço exterior (de caos ansioso pelo tempo acelerado). O visitante, ao percorrer esses dois espaços será, inevitavelmente, convidado a experienciar fora de si o que dentro dele é uma sensação de que talvez possamos atribuir às rápidas transformações que ocorreram na nossa sociedade, desde a revolução industrial até a nossa era atual do hiper digital.

4.2 Sinopse

Drag Me Away é uma experimentação cinematográfica onde o espectador só tem um caminho a percorrer, sendo necessário passar por dentro do caos para chegar à contemplação. Dividido em dois atos que transitam entre a aceleração do tempo de imagens de arquivo, transformando imagens icônicas referentes a momentos históricos concretos num fluxo emotivo que fala de uma certa aceleração histórica (Ato 1) e a desaceleração extrema da imagem, onde cores e texturas de imagens em movimento (tinta) são transformadas em quadros digitais abstratos (Ato 2). O impacto que o volume e a velocidade da informação causam no modo como nos relacionamos enquanto sociedade é o ponto central deste trabalho.

Em modo expositivo o projeto é reforçado por um sistema de som 4.1 onde cada coluna toca de forma aleatória um banco de áudio contendo aulas, filmes, discursos e sons gravados na rua, assim como falas de artistas e teóricos sobre sua relação com o mundo moderno e pós-moderno. Uma parede de projeção permeável é a passagem para uma segunda sala acolhedora e preparada para que o visitante possa se isolar e se permitir, pelo tempo que conseguir, apenas contemplar.

4.3 Metodologia

O presente projeto foi e está sendo desenvolvido a partir de dois pilares: um teórico, ou como aqui chamamos, Ato 1 e outro prático - Ato 2. Este último é o resultado da manipulação de um conjunto de imagens em movimento captadas com o celular que gerou a série *Drag Me Away*, composta por seis obras abstratas em movimento, tensões de cores e texturas, com seu tempo reduzido ao mínimo. Uma pintura que se move. Que tem começo, meio e fim. Onde a tinta é substituída pela imagem em movimento.

“Abstraction allows man to see with his mind what he cannot see physically with his eyes.” — *Arshile Gorky*

A produção desta série levantou alguns questionamentos, tais como: Qual a aproximação possível entre a pintura e o cinema abstrato? Ainda há espaço para a contemplação? É possível gerar ação a partir de uma obra abstrata?

Foram estes questionamentos que me levaram a uma busca teórica que se concentrou em levantar os movimentos artísticos que culminaram na abstração primeiro na pintura – de Kandinsky a Rothko – e depois no cinema a partir da tríade Hans Richter-Walter Ruttmann-Oskar Fischinger a fim de produzir um panorama amplo dos principais nomes e acontecimentos e obras produzidas entre as décadas de 20 e 70 do século passado, período de intensa atividade político/social, de produção e de mudança. A este levantamento se juntou uma análise do contexto cultural e político do referido período a partir do conceito de modernidade e pós-modernidade T. J. Clark e apoiada na leitura de Fredric Jameson.

Após o levantamento dessa primeira etapa elaborei uma linha do tempo, não muito cronológica, do que considero ser um resumo da transição do modernismo para o pós-modernismo, a relação dos acontecimentos da vida em sociedade e a produção artística ocidental com foco na abstração que conceitualmente estava fincada na experimentação estruturalista do cinema e no minimalismo nas artes.

A efervescência cultural e artística dos anos 60/70 bem como a expansão do capitalismo, do consumo e da era digital gera um sujeito pós-moderno fragmentado e individual que, em consequência, vai produzir um material artístico onde se reutilizam mídias e estilos do passado, tendo o discurso como seu principal ponto de apoio, o que me gera novos questionamentos como, por exemplo, a sobrevivência da arte como uma esfera separada, a exaustão à imagem e nossa relação com o tempo.

Ato 1 é composto por uma colagem das mais variadas produções imagéticas não apenas desses mais de cem anos do cinema experimental/expandido e das artes plásticas, mas também a relação influente entre a produção artística e a sociedade. Aliado a esta colagem de imagens há o desenvolvimento de um banco de sons, compostos por gravações na rua e meios de transportes, sonoplastias criadas e falas de artistas e de políticos que serão reproduzidos aleatoriamente em um sistema de som surround em 4.1.

A escolha das imagens e áudios usados no Ato 1 partiu deste estudo teórico detalhado nos primeiros três capítulos deste relatório. Abaixo listo as obras utilizadas:

16mm, © Lilian Doyle, 2023

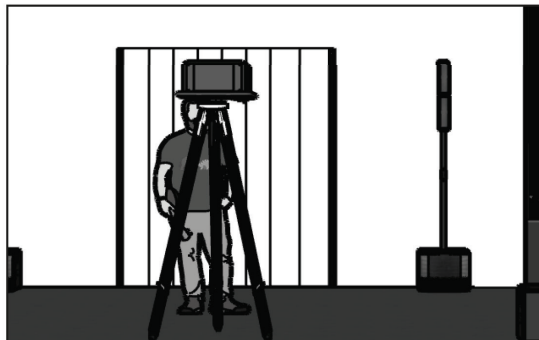
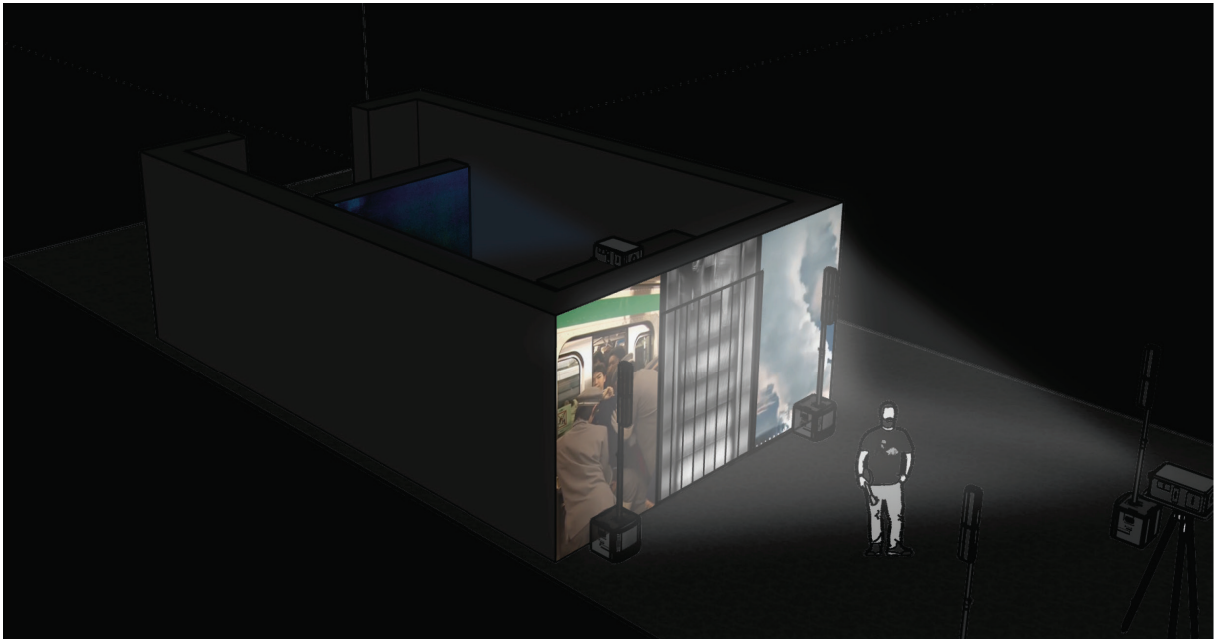
Vislumbre © Luciano Siqueira, 2019

Un Chien Andalou © Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929

- Motion Painting No1 © Oskar Fischinger, 1947
- Jackson Pollock © Kim Evans, 1987
- Daybreak Express © D.A Pennebaker, 1953
- The Story of Television (Public Domain) Ganz (William J.) Co., 1982
- Manhatta © Charles Sheeler, 1921
- Koyaanisqatsi: Life out of Balance © Godfrey Reggio, 1982
- Jackson Pollock's 'Mural': The Story of a Modern Masterpiece © Kevin Kelley, 2014
- Garrincha, Alegria do Povo © David Neves, 1980
- The Fall of the Berlin Wall in 1989 (TV footage)
- Tudo é Brasil © Rogerio Sganzerla, 1997
- How & Why Big Oil Conquered The World © James Corbett, 2017
- Filmes de Metro do Mundo (YouTube), 2005-2019
- The Wall © Alan Parker and Gerald Scarfe, 1982
- Stellar © Stan Brakhage, 1993
- Mothlight © Stan Brakhage, 1963
- Dan Flavin in Art Trip: Marfa. Season 3 Episode 41 © PBS Studios, 2017
- T,O,U,C,H,I,N,G © Paul Sharits, 1968
- Meat Joy © Carolee Schneemann, 1964
- Dog Star Man © Stan Brakhage, 1961-1964
- Catalog © John Whitney, 1961
- Super Metroid © Nintendo, 1994
- Megatron/Matrix © Nam June Paik, 1995
- Samsara © Ron Fricke, 2011
- The Intimate Stars, expanded version © performance by Takashi Makino and 16mm projection by Shinkan Tamaki at Uplink Room. Tokyo, 2012
- Volume © Luciano Siqueira, 2020

4.4 Tratamento artístico-estético

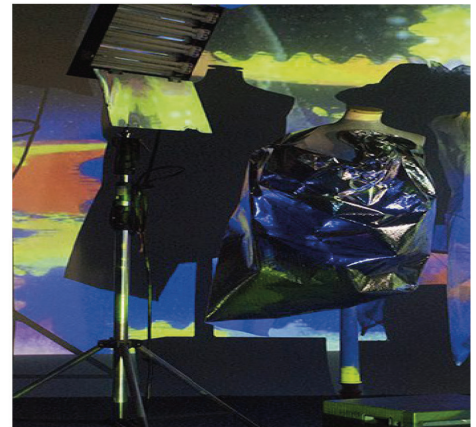
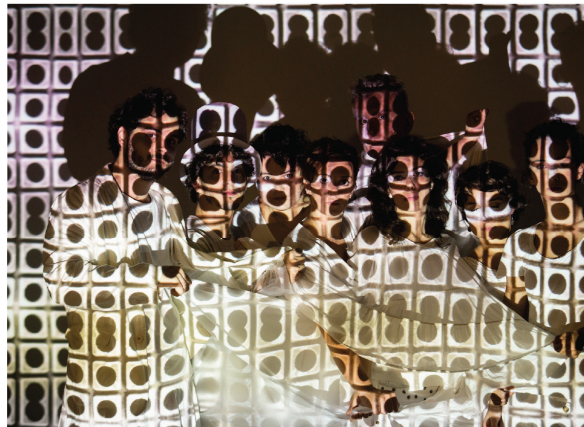
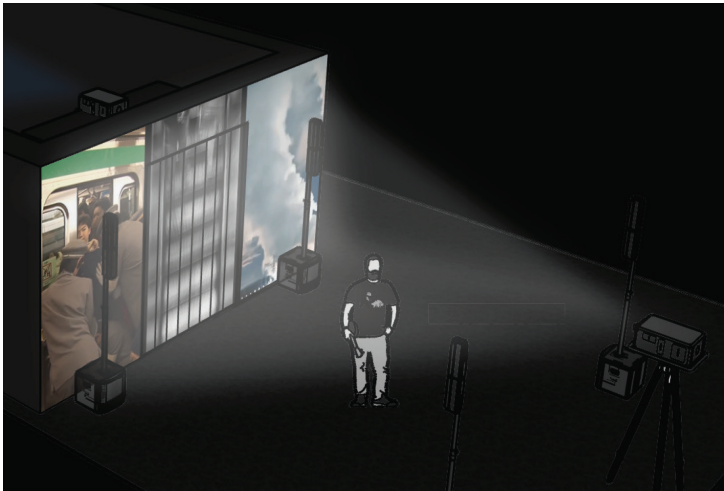
O objetivo aqui é criar um espaço que possibilite a experiência ao extremo dos dois atos: no primeiro o que mais vamos sentir é o volume exacerbado de informação, tanto em imagem quanto em áudio. No segundo ato entramos em um ambiente completamente oposto ao primeiro e ao qual não estamos mais nos permitindo ter, que é, o tempo contemplativo.



A permeabilidade de um espaço ao outro é possível por essa cortina de plástico usada, em muitos casos, para impedir que um espaço não contamine o outro.

Ato 1 - Entrada - Caos

Na área externa será projetado um videoensaio composto por filmes, performances, visitas a museus e imagens feitas com celular de eventos políticos e cotidianos numa intrincada malha e informação e velocidade. Para contribuir com o volume caótico de informação, um sistema de som surround reproduzirá aleatoriamente uma série que sons e falas de artistas e teóricos sobre sua relação com o mundo moderno e pós-moderno.

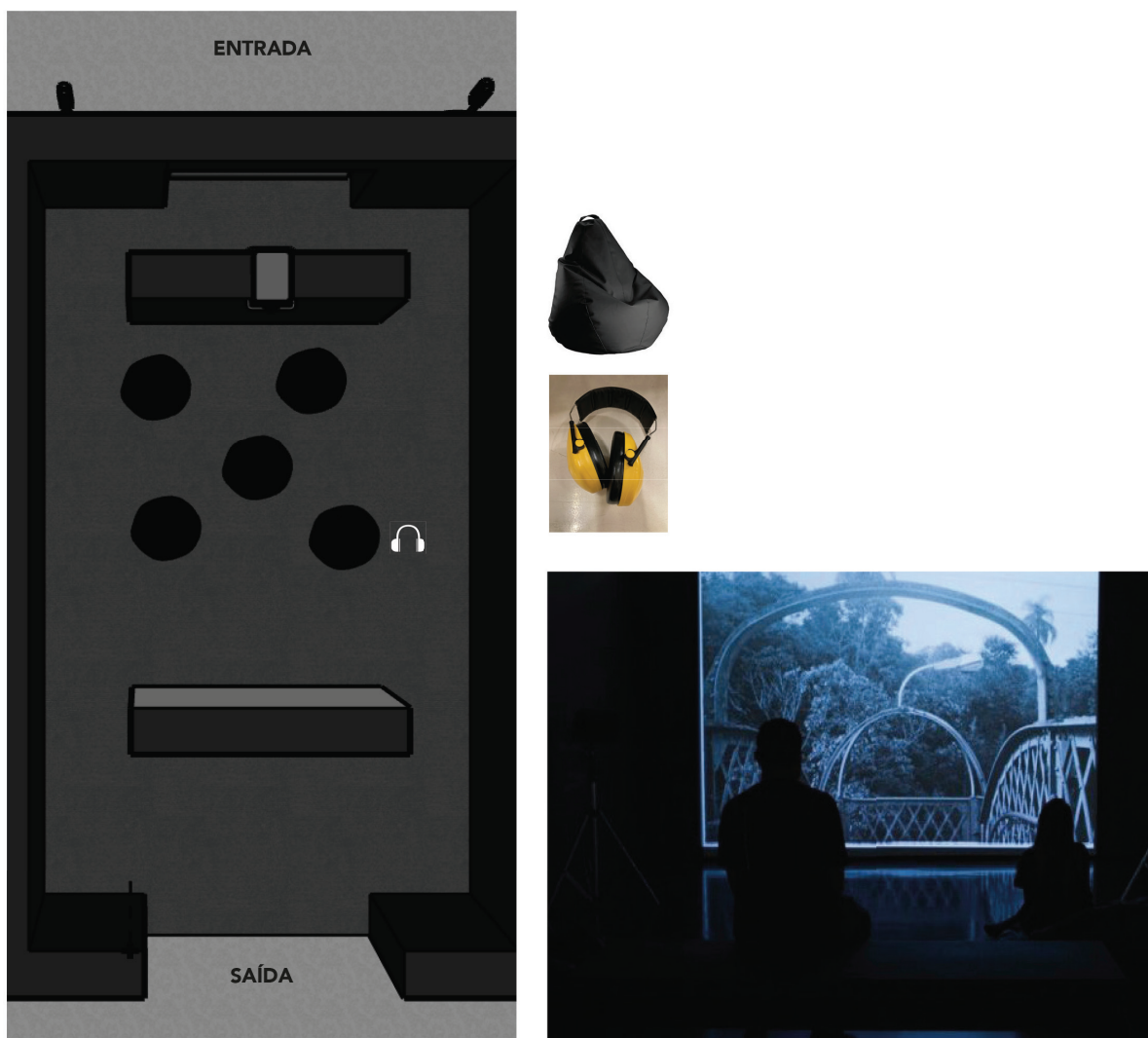


Ao lado modelo 3D da ocupação da entrada. Abaixo exemplos de como os participantes e elementos vão fazer integrante da obra sendo “banhados” pela projeção.

Para acessar os filmes Ato 1 e Ato 2 https://drive.google.com/file/d/1OwxB0qIuDC69MXYe19idwaCKP9n7L_LG/view?usp=sharing

Ato 02 - Interior - Contemplação

O ambiente interno é composto de uma sala quadrada toda preta com uma parede onde serão projetados em sequência os seis filmes da série *Drag Me Away*: [day 19] Brown (12:50); [day 34] Yellow (06:40); [day 113] Red (16:40); [day 147] Blue (03:23); [day 83] Beige (26:38); e [day 234] Concrete (09:10). Um tapete, almofadas e pufes proporcionarão um ambiente acolhedor para a contemplação. Ainda que os filmes não tenham som, isoladores de ruído em forma de fones serão oferecidos aos espectadores, sendo deles a escolha de se isolarem ou não do som ambiente.

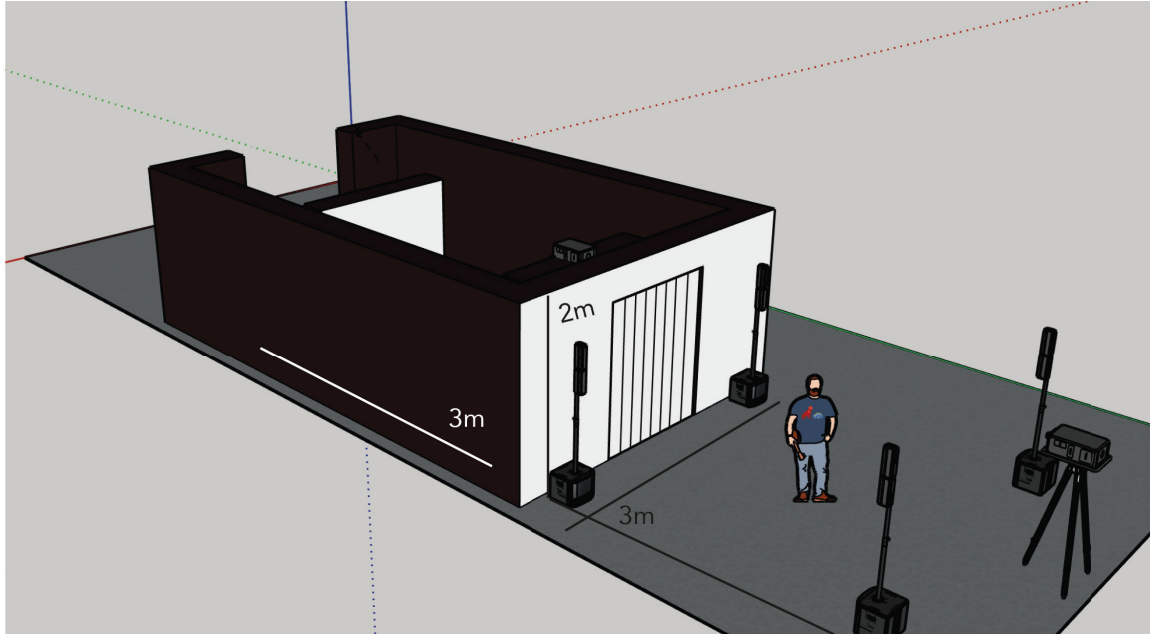


Acima do lado esquerdo: modelo 3D da ocupação da entrada. Do lado direito: exemplos de como os participantes e elementos vão fazer integrante da obra sendo “banhados” pela projeção

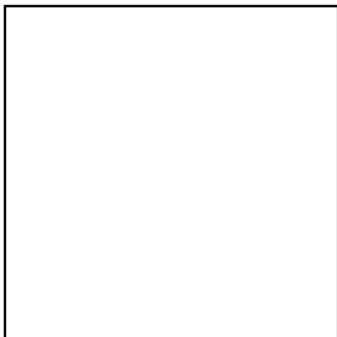
Para acessar os filmes Ato 1 e Ato 2 https://drive.google.com/file/d/1OwxB0qIuDC69MXYe19idwaCKP9n7L_LG/view?usp=sharing

4.5 Tratamento técnico

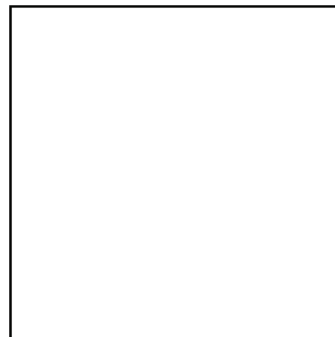
Área total ocupada 4x7m



Área interna - 3X3x2m



Área externa - 3X3m



Rider técnico

02 projetores de vídeo Sony VPL-FH35 com tripés

04 colunas de áudio amplificadas Genelec com tripés

01 subwoofer amplificado Genelec

01 interface de áudio Focusrite Clarett+ 8Pre (precisamos de pelo menos 5 canais de saída independentes)

06 cabos XLR com 10 metros cada

02 cabos HDMI com 10 metros cada

07 cabos prolongadores de energia com 10 metros cada

02 cabos prolongadores de energia com 15 metros cada*

02 caixas de corrente com 6 tomadas cada

MacBook Pro 2017 com Ableton Live 11 Standard e um cabo multivias de 8 canais para reprodução da trilha sonora

*os cabos de energia foram dimensionados levando em consideração que haverá dois pontos de energia próximos à instalação

Cenografia

05 pufes-pera pretos

05 abafadores 3M

30m2 de alcatifa preto

03 rolos de fita dupla face

01 cortina de lamelas de PVC 2mm 70x190cm

4.6 Cronograma

Fase 1 - novembro 2022 a março 2023

- Produção e pesquisa para a finalização do espaço Ato 1. A montagem de imagens ainda está em fase de pesquisa e produção de novas capturas feitas com dispositivo móvel. Assim como a produção e pesquisa de áudio está em andamento com coleta de falas e discursos que vão compor o espaço externo da instalação

Fase 2 - março 2023 a julho de 2023

- Montagem do banco de dados de áudios

Fase 3 - agosto 2023

- Edição final do filme do Ato 1 e Ato 2
- Planejamento da adaptação do projeto para o Panorama 23

Fase 4 - setembro/outubro 2023

- Montagem da videoinstalação - de 09 a 13/09/2023
- Período de exposição - de 14 a 16/09/2023
- Desmontagem da videoinstalação - 17/09/2023

4.7 Panorama 23 e considerações finais

O Panorama é um evento anual organizado pela Escola das Artes onde são apresentados os trabalhos de todos os alunos finalistas das licenciaturas e mestrados. Foi um processo muito importante para o desenvolvimento do trabalho pensar uma adaptação de um espaço intimista para um espaço coletivo onde as obras precisam dialogar entre si.

A qualidade do equipamento aliada a entrada excessiva de luz no espaço prejudicou a experiência, principalmente do Ato 1. Por outro lado, a quadrifonia funcionou muito bem. A distribuição do som pelas quatro colunas independentes e aleatórias criou de fato o ambiente acelerado e caótico que era proposto.

A cortina de lamelas de PVC funciona muito bem como isolante acústico entre um espaço e outro e por ser totalmente translúcida e não opaca com inicialmente pensado, trouxe uma outra dimensão que não tinha pensado para o trabalho, mas que conceitualmente me agradou o fato de haver um cambio de ambiência de um espaço para o outro.

Em todo fim de processo, para mim, há um misto de sentimentos. Por um lado a satisfação de dever cumprido e por outro um sentimento de que poderia ter feito de outro modo e que talvez este outro modo fosse melhor. Neste fim de mestrado não haveria de ser diferente, mas até o momento a satisfação ganha do "e se eu tivesse escolhido outra forma de representar este tema". Eu venho de um percurso prático no cinema, de 12 horas no set 6 dias na semana praticamente sem folga e esse tempo de pausa, que não teve nada de quieto, foi fundamental para o desenvolvimento deste projeto.

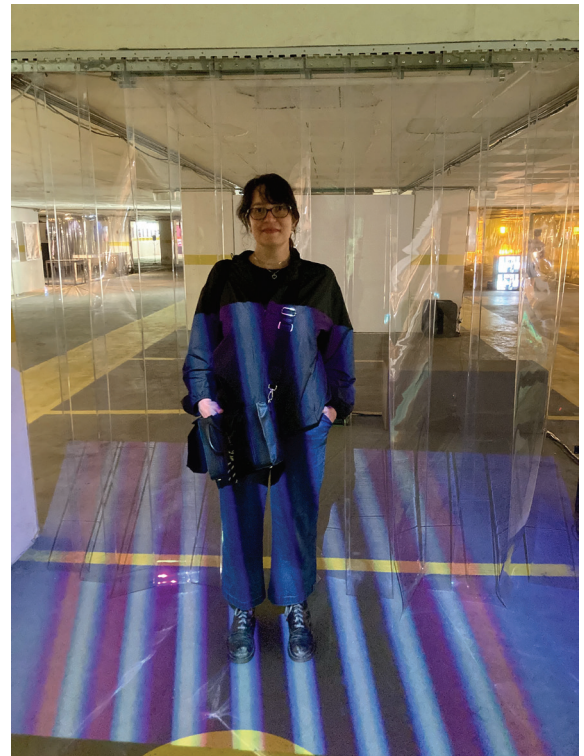
Considero que atingi os objetivos aos quais me propus nesta investigação. Aliei uma pesquisa teórica à uma prática artística da qual me orgulho e acredito que tem um forte propósito crítico e relevante para nossa sociedade.

É imperativo darmos conta de como usamos o nosso tempo e quais alternativas podemos desenvolver tanto individual como coletivamente para impedir que nos exploremos à extinção. Pretendo seguir a investigação, remontar a instalação Drag Me Away com todos os elementos que ficaram deficientes na exposição do Panorama e quem sabe poder tocar as pessoas de algum modo através da abstração que tenho certeza que é possível.

Montagem da instalação:



Peça instalada:





Referências e Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction*. From *Illuminations*, translated by Harry Zohn. (New York: Schocken Books, 1969).

BRAKHAGE, Stan. *From Metaphors on Vision*, in *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, ed. P. Adams Sitney (New York: Anthology Film Archives, 1978), pp. 120-128.

BRANCO, Patrícia S. Castelo “Cinema Abstracto: Da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem”. Universidade Nova de Lisboa. Livros Labcom. 2010. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>

CLARK, Timothy J. *Farewell to an Idea _ Episodes from a History of Modernism* (1999, Yale University Press) - libgen.lc

—. *The painting of postmodern life*. In: *Quaderns portàtils 20*. Barcelona. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. Link: <https://www.macba.cat/ca/quaderns-portatils-tj-clark>

CUBITT, Sean. *The Cinema Effect*. London, MIT Press, 2004

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology* In: *Oxford Art Journal* vol. 25. 2002. Downloaded from <http://oaj.oxfordjournals.org/> on June 5, 2016.

_____. *Atlas, or the Anxious Gay Science*. The University of Chicago Press. London. 2018.

EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HANHARDT, John G. *A History of the American Avant-garde Cinema*. The Federation, 1976.

_____. *Video Culture. A critical Investigation*. New York: Visual Studies Workshop, 1986.

HORAK, Jan-Christopher. *Early American Avant-Garde Cinema*. In. *American Film History: Selected Readings, Origins to 1960*. First Edition, edited by Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon. John Wiley & Sons, Inc. 2016.

JACHEC, Nancy. *The Space between Art and Political Action': Abstract Expressionism and Ethical Choice in Postwar America 1945-1950*. In: Oxford Art Journal, Vol. 14, No. 2 (1991), pp. 18-29. Oxford University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1360522>. Accessed: 18/06/2014 03:27.

JAMESON, F. *Periodizando os anos 60*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. The aesthetics of singularity. In: *New Left Review*, 92, March-April, 2015.

MANDEL, E. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

NANCY, Jean-Luc. *Art Today*. In: Journal of Visual Culture - Vol 9(1): 91–99 DOI 10.1177/1470412909354265. SAGE Publications. 2010. Transcribed from the recording of the talk given at the Accademia di Brera in Milan, 22 March 2006.

REES, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. British Film Institute. 1999.

SHAPIRO, David/Cecile (2000): Abstract Expressionism. The politics of apolitical painting. p. 189-190 In: Frascina, Francis (2000): *Pollock and After. The critical debate*. 2nd ed. London: Routledge.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co. , Inc., New York, 1970.

Acessos online:

ANADOL, R. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2023-02-18/refik-anadols-ai-generated-living-paintings-frieze-2023>

_____. <https://www.xibtmagazine.com/2020/10/augmenting-perception-an-interview-with-media-artist-refik-anadol/>

_____. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5535>

_____. <https://refikanadol.com/information/>

MAKINO, T. <https://desistfilm.com/takashi-makino-i-have-a-big-interest-for-the-image-of-dreams-and-imagination/>