

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Cineinstalações com múltiplas telas:  
Narrativas de deslocamento e visualidade háptica**

Ruy César Campos Figueiredo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Artista-pesquisador. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará e Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias pela Universidade de Fortaleza.  
e-mail: [czr.campos@gmail.com](mailto:czr.campos@gmail.com)

**Resumo**

Objetiva-se contextualizar instalações cinematográficas com múltiplas telas em relação ao recorrente engajamento de tal forma audiovisual em questões que envolvem lugares específicos, processos de deslocamento e interculturalidade. Articula-se, por meio de referenciais teóricos e de comentários sobre instalações experienciadas pelo autor, relações recorrentemente estabelecidas entre as características formais de instalações com uma visualidade háptica e narrativas de deslocamento.

**Palavras-chave:** cineinstalação; tatilidade; deslocamento; lugar; múltiplas telas.

**Abstract**

This paper aims to contextualize the production of multi-screen cinematographic installations relating it to their recurrent interest in matters of specific places, displacement processes, and interculturality. This is articulated by the theoretical references and comments on installations experienced by the author, usual relations established between the formal characteristics of these installations with a haptic visuality, and narratives of displacement.

**Keywords:** Cineinstallation; tactility; displacement; place; multiscreen.



### **Introdução**

Desde os anos 1990, as instalações em múltiplas telas e as projeções audiovisuais passaram a ter uma presença ostensiva nos museus de arte contemporânea. Essa presença tem propósitos, orientações e formas variadas, constituindo uma sintomática expressão de processos e sensorialidades de estranhamento, deslocamento e trauma em um mundo marcado pelos conflitos e questões da globalização e do multiculturalismo.

Não é incomum, como se pode ver em bibliografias de análises detalhadas como a de Connolly (2009), que em cineinstalações com múltiplas telas haja uma referência direta a um lugar específico que existe ou um dia existiu, podendo esse lugar ser uma característica geográfica, uma cidade, uma marca na paisagem ou um prédio. Para ela, são cada vez mais frequentes projetos curatoriais que se voltam para questões de lugar e de deslocamento envolvendo essa forma de audiovisualidade, que é marcada pela multiplicidade de canais cinematográficos. O presente artigo busca contextualizar um recorte de tal produção relacionando-a com questões de lugar, processos de deslocamento e visualidade háptica.

### **Cinema no cubo branco**

A experiência formal das instalações cinematográficas com múltiplas projeções é crucial para se compreender o contexto que se coloca desde os anos 1990 para a imagem em movimento no espaço do museu, dado, primeiramente, que se passa a notar uma presença crescente de uma *mise-en-scène* cinematográfica.

Até os anos 1980, a presença do audiovisual ocorria diferentemente com a videoarte, conforme Stemrich (2008): como objeto, o aparato videográfico era exposto como parte de performances, instalações, ou como uma análise e crítica da televisão a partir de sua própria tecnologia, como em vários trabalhos de Nam June Paik.

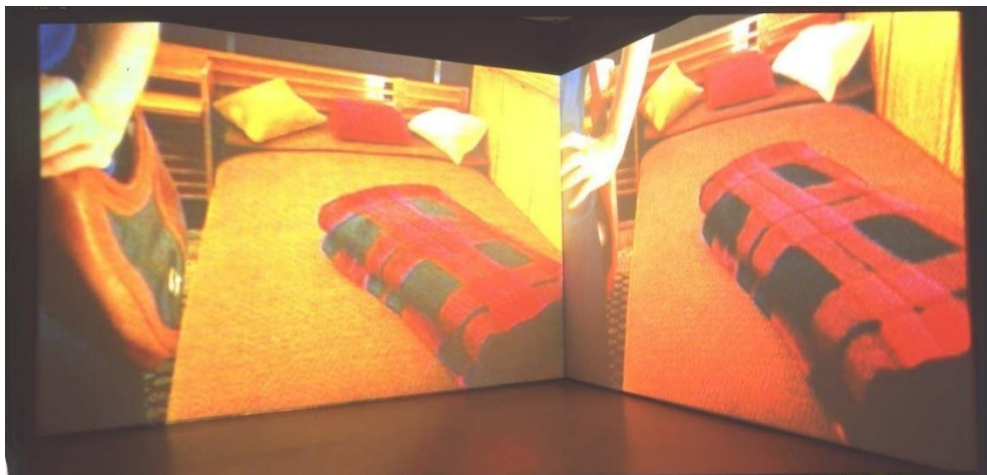


Figura 1 - *Stasi City* (1997), de Louise Wilson e Jane Wilson. Fonte: MoMA.

Tendia-se até então a pensar a sala de cinema como um espaço que estava em limiares distantes do espaço do museu/galeria, tão distantes quanto poderia estar a espacialidade do gabinete de curiosidades da espacialidade da Richard-Wagner-Festspielhaus<sup>1</sup>. Tempo e presença também se dão diferentemente nesses espaços, se pensarmos com Elsaesser (2018: 124) que, no museu, estar presente diante de uma obra artística é estar contido por índices muito fortes de um aqui e agora, de um tempo e lugar, enquanto que estar diante de um filme em um museu é estar dividido em múltiplas temporalidades, em “um eu/não eu, um eu em um ‘aqui não aqui’ e um ‘agora/não agora’”, produzindo o que ele chama de autopresença. A abordagem de arqueologia das mídias que Elsaesser elabora reconhece, todavia, que é nas contradições desse fenômeno que se encontram “os fatores teoricamente mais frutíferos e, na prática, mais produtivos das belas artes e da cultura visual de hoje” (ELSAESSER, 2018: 126).

Nesse processo que vive o cinema no mundo da arte (ou no qual se vai reconhecendo a existência de um mundo comum), se colocam “ambições divergentes”, e Stemmrich (2008) lança sua compreensão a partir de uma visita crítica à trajetória da imagem em movimento desde sua primeira presença na *documenta 5*, em 1972, de curadoria de Harold Szeemann, até sua vasta predominância na *documenta 11*, em 2012, de curadoria de Okwui Enwezor.

Em 1972, de acordo com Stemmrich (2008: 432), os filmes foram integrados ao conceito da *documenta 5* com uma distinção nítida entre filmes de artistas e filmes de cineastas, onde os primeiros eram expostos constantemente no contexto da exposição, enquanto os segundos eram exibidos uma única vez em um cinema em Kassel, fora da



área de exposição. Os filmes de artistas não necessariamente eram considerados objetos de arte, mas talvez subprodutos, documentos de projetos de *land art* ou performances. Os filmes experimentais ou *avant-garde* eram exibidos como “filmes de arte” e não como arte.

Esse é um contexto distinto do da *documenta 11*, em 2012, em que não mais existia distinção entre filmes de artistas e filmes de cineastas. Tais categorias encontravam-se misturadas, e Stemmrich, enquanto crítico de arte, faz distinções entre os modos de presença das imagens em movimento no espaço desse tradicional evento do mundo da arte.

As instalações em múltiplas telas, pela sua relação com a arquitetura do cubo branco, assim como as instalações que envolviam objetos esculturais e projeções de filmes, encontravam-se, para o crítico, bem posicionadas dentro daquele espaço de apresentação, levantando questões interessantes sobre a relação dessas instalações com a experiência cinematográfica, mas ainda sustentando a distinção espacial entre sala de cinema e cubo branco.

Além desse modo de apresentação, podia-se ver outros modos que, para Stemmrich (2008), não respeitavam a essa distinção espacial, de maneira que se podia assistir a vídeos e filmes a partir de televisões, projeções e paredes brancas, além de salas que foram transformadas em sala de cinema. O autor aponta que certos filmes o deram a impressão de que o espaço da arte estava sendo usado para se fazer *lobby* para filmes de cinema. Em vários aspectos do texto do crítico, podemos perceber argumentações reativas aos deslocamentos, percebidos em sua subjetividade, ao experimentar um espaço de arte deslocado enquanto cinema e filmes de cinema deslocados enquanto arte:

É claro, pode-se criticar esse ou aquele filme apresentado como obra de arte, e essa ou aquela obra de arte que usa filme, mas depois de ir à Documenta 11 se deve também perguntar se o contexto da arte se tornou ou não um cinema expandido – não só nos termos psicodélicos dos anos 1960, mas também no nível em que qualquer distinção entre arte e cinema é negada e a arte é ‘cinematizada’ enquanto o cinema é ‘artificado’. (STEMMRICH, 2008: 435, tradução nossa)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Of course, one may criticise this or that film that is presented as a work of art, and this or that work of art that uses film, but after seeing ‘Documenta 11’ one may also ask whether or not the art context has become an expanded cinema – not in the psychedelic terms of the 1960’s but on the level where any distinction between art and cinema is denied and arts get ‘cinematised’ while the cinema gets ‘artified’.”



O espaço iluminado e composto por objetos e instalações pelo qual o espectador se move em seu próprio tempo costumava abrigar trabalhos que contrastavam com os filmes, que se abrigavam no espaço escuro das salas de cinema, onde geralmente o corpo tem sua mobilidade negada e a percepção alienada do ambiente, seu tempo e lugar. Uroskie (2014) aponta, então, um ponto de virada nessa relação:

Todavia, desde os anos 1990, os artistas e as instituições de arte ao redor do mundo abraçaram a instalação com imagens em movimento com tamanha dimensão que ela já se tornou a norma, ao invés da exceção, dentro das galerias de arte contemporânea e dos museus. (UROSKIE, 2014: 5, tradução nossa)<sup>3</sup>

Pelo mesmo viés, Dubois (2009) reconhece essa convergência como um fenômeno de destaque:

Quanto às pessoas, deve-se constatar, simplesmente, um fenômeno de geração: ao que parece, nos últimos 15 anos mais ou menos, um conjunto de artistas plásticos parece ter-se apropriado plenamente do objeto ou da ideia "cinema", inserindo-a no centro de sua prática artística, como se fosse preciso (re)animar o mundo da arte contemporânea para lhe restituir a vida e o imaginário de forma, senão inédita, ao menos rica, dos pontos de vista histórico, cultural e estético. Trata-se de um fato objetivo ou, ao menos, quantitativo. E se isso não é uma "escola" propriamente dita, é ao menos um movimento que se pode dizer quase geracional. (DUBOIS, 2009: 185)

O reconhecimento dado marcadamente a partir dos anos 1990, ainda conforme Uroskie (2014: 6), só se tornou possível a partir de um processo que tem início com a crítica de arte no pós-guerra, quando tal, enraizada no minimalismo dos anos 1960 e na fenomenologia de Merleau-Ponty, articula uma preocupação com o sítio e lança atenção ao ambiente no qual qualquer encontro artístico ocorre, para além do objeto de arte em seu isolamento. Tal perspectiva situacional ganha, na década de 1990, uma concepção renovada na literatura que se esforça para pensar as instalações com imagens em movimento na arte contemporânea, com teorizações sobre o lugar, a situação e o sítio nesse entremeio de arte e cinema.

Através das experiências com múltiplas projeções no espaço do museu e da galeria a partir dos anos 1990, Connolly (2009: 11) crê que se articula um repensar sobre o que é lugar tanto no campo das artes quanto no campo da geografia social. Emerge

<sup>3</sup> "Yet since the 1990s, artists and arts institutions around the world have embraced the idea of moving-image installation to such an extent that it has already become the norm rather than the exception within contemporary art galleries and museums."



daí uma definição de lugar que o pensa como um conceito mutável, relacionado ao próprio “sentir-se fora de lugar”, um sintoma cultural, pensando com Massey (2005), da realidade política e social do capitalismo tardio. O que certa geografia social tem apontado através de conceitos sobre a experiência espacial pós-1990, certos artistas também apontam corporificadamente em suas poéticas, conseqüentemente afetando a experiência da imagem em movimento no espaço do museu.

Mesmo que os artistas com experimentos no campo da videoarte com múltiplas telas ainda se aproximem das tendências e tecnologias experimentadas nos anos 1960, Weibel (2002: 46) afirma que eles terão um interesse mais voltado para o desenvolvimento de novas abordagens narrativas para a imagem em movimento.

Para ele, essa geração (com artistas como Doug Aitken, Isaac Julien, Pipilotti Rist, Tacita Dean, Douglas Gordon etc.), se interessa pelas múltiplas projeções e telas a partir da vontade de pensar uma narrativa com múltiplas perspectivas, trabalhando com uma desconstrução do aparato técnico. O universo narrativo ganha, para Weibel (2002: 47), uma forma de “reversibilidade rizomática” que não mais reflete a psicologia da causa e efeito. A linearidade e a sincronia se suspendem e a repetição se torna recurso, estabelecendo trajetórias de narração que são marcadas por uma força centrífuga com múltiplas perspectivas.

Verheul (2011: 2), por vez, analisa trabalhos com múltiplas projeções e telas não somente pelas qualidades narrativas, tampouco apenas por suas questões formais, mas por uma combinação de tais através das qualidades de *mise-en-scène*, cinematografia, montagem, multiplicidade de projeções, edição espacial (a interação entre as múltiplas projeções) e a instalação espacial das projeções. Ela argumenta, por exemplo, que as instalações com múltiplas telas, através de suas características espaciais, ensejam um senso de desorientação tanto nos espectadores quanto na experiência dos protagonistas dos filmes instalativos.

A edição espacial, que ocorre por vezes através da conexão ou disjunção espacial entre as projeções, produz uma forma de expectativa marcada pela navegação, na qual o espectador deve explorar e entrar em contato físico com as imagens que o envolvem em expressões desorientadoras de tempo e espaço, por vezes relacionadas à desorientação espacial e temporal causada pelo contexto de globalização que se deu intensamente a partir de 1990. Espectador e protagonistas experienciam instabilidades na fronteira entre casa e mundo e entre eu e mundo por meio de locações “entremeio”, que expressam cinematograficamente o encontro intercultural e, especialmente, a experiência do deslocamento como um senso tátil de desorientação.

Através da multiplicação de imagens no espaço, múltiplas camadas de tempo são apresentadas simultaneamente, levando a uma confusão da cronologia e da



linearidade. Por meio das qualidades táteis, experiências desorientadoras de viagem e de deslocamento das protagonistas são expressas diretamente para o espectador corporificado.

### Visualidade háptica

Pensar as relações táteis na experiência da audiovisualidade cinematográfica marca um movimento de não se pensar o filme como um exterior distanciado, e sim como um contato somático direto, não em um sentido de progressão linear da teoria fílmica, mas de produção de ambivalência. Não se trata, de acordo com Elsaesser (2015: 140), de complementar o visual com o háptico dos sentidos para uma *Gesamtkunstwerk*<sup>4</sup>, um trabalho total de arte, mas de ensejar uma configuração alternativa de agendas para a imagem em movimento, a percepção e a experiência perceptiva.

Nessa abordagem, a comunicação acontece a partir do contato corporal entre o filme e o espectador, através da experiência corporificada em estruturas que são compartilhadas audiovisualmente, uma situação na qual a consciência da corporificação de si é a condição radicalmente irreduzível de empatia com o Outro ou com uma situação que não é a sua (ELSAESSER, 2015: 129). Difere, nesse sentido, das abordagens teóricas sobre o cinema, que Elsaesser chama de “neoforalistas”, que buscam por pistas para sugerir um certo alinhamento cognitivo ou emocional da personagem no filme com o espectador de cinema.

A visualidade háptica ou tátil se delinea, de acordo com Marks (2000: 160), reduzindo os fossos que separam o que é percebido de quem percebe, aproximando do corpo as sensações e a experiência, posicionando os olhos como órgãos do toque, pensando o tocar como um sentido localizado na superfície do corpo, forçando o visualizador a contemplar a imagem em si mesmo em vez de apenas ser empurrado para uma narrativa. A visualidade háptica não existe em exclusão da visualidade óptica, ou, em termos práticos: “é difícil olhar de perto a pele de um amante com uma visão óptica; é difícil conduzir um carro com uma visão háptica”. (MARKS, 2000: 163, tradução nossa)<sup>5</sup>

O termo “háptico” tem seus precedentes na história da arte a partir do crítico e teórico de arte do século XIX Alois Riegl, que tomou o termo emprestado de estudos da fisiologia para apontar a existência de imagens ópticas e de imagens hápticas, sendo a

<sup>4</sup> *Gesamtkunstwerk* poderia ser traduzido como obra de arte total, sendo um conceito estético que se refere à conjugação de diferentes modalidades de arte e que está relacionado ao romantismo alemão do século XIX e ao compositor Richard Wagner.

<sup>5</sup> “It is hard to look closely at a lover’s skin with optical vision; it is hard to drive a car with haptic vision.”





primeira marcada pelo distanciamento. Marks nos aponta como Riegl e Adolf von Hildebrand, no período em que a imagem em movimento começava a impressionar suas audiências, foram os primeiros historiadores da arte a teorizarem espacialmente, observando as variações culturais da representação do espaço em imagens.

Riegl, conforme Marks (2000: 168), observou um desenvolvimento desde o estilo háptico da antiga arte egípcia, que mantinha a aparência isolada dos objetos em justaposição e com aderência ao plano, em direção ao estilo óptico da arte romana tardia, em que falta uma conexão tátil entre os objetos e o plano. Ele apontou que a arte ocidental, de maneira evoluída, buscou a similaridade com os objetos através da representação, em vez de através do contato, no que se colocou, para o historiador, uma crescente abstração e participação do simbólico. Marks se contrapõe a esta abordagem, tratando o tema a partir do contexto da contemporaneidade:

O atual engajamento intelectual com a questão da corporificação e o interesse crescente entre os artistas por obras sensuais e hápticas repudiam a teleologia de Riegl da subjetividade singular e descorporificada (ou, se se quiser interpretar Riegl mais generosamente, elas demonstram uma mudança em sua proposta dialética). Essas mudanças recentes refletem a reavaliação das tradições não Ocidentais e Ocidentais 'menores' de arte material e sensual que Riegl via como inferiores. (MARKS, 2000: 168, tradução nossa)<sup>6</sup>

Para Marks, a imagem háptica tem seu foco em texturas, *close-ups* de corpos, expressões táteis como arrepios e objetos que podem trazer, em sua materialidade, memórias que possam estar virtualmente presentes para o espectador. Essas memórias são atualizadas através do filme, ensejando uma compreensão da memória como processos que envolvem o aparato perceptivo por inteiro e não só processos mentais.

Os anos 1990 se estabeleceram na memória bastante relacionados ao contexto da globalização e do capitalismo global, com a formação de blocos econômicos, a crescente popularização de tecnologias de comunicação em rede e o uso mercadológico do conceito de aldeia global, ao mesmo tempo que das novas ondas diaspóricas prófugas da pobreza e de guerras. As concepções de lugar e espaço foram profundamente afetadas por esse contexto e o cinema no espaço do museu proporcionou o contato com imagens táteis vinculadas com essa renovação conceitual. Para, ao fim do artigo, compreender melhor a afirmação sobre o potencial epistemológico embutido em tal forma de audiovisualidade cinematográfica,

<sup>6</sup> "The current intellectual embrace of embodiment, and the increased interest among artists in haptic and sensuous work, repudiate Riegl's teleology of disembodied and singular subjectivity (or, if one interprets Riegl more generously, they demonstrate a shift in his proposed dialectic). These recent changes reflect a reevaluation of the non-Western and 'minor' Western cultural traditions of material and sensuous art that Riegl saw as inferior."



pensaremos brevemente sobre os conceitos de lugar e de espaço a partir de campos como a geografia e a etnografia sensorial.

### **Espaço, lugar e suas concepções**

Questões que envolvem lugar e deslocamento e que estão entrelaçadas por políticas de mobilidade são recorrentes e caracterizam parte da abordagem das instalações cinematográficas com múltiplas telas, de acordo com Connolly (2009), autora que investiga a presença do cinema na arte contemporânea com ênfases transversais. Em um capítulo de seu livro *The place of artists cinema*, a autora dedica-se à análise de oito cineinstalações com múltiplas telas que trazem engajamentos em lugares específicos (e que ao mesmo tempo transitam para algo genérico no fluxo entre ficção e documentário), sejam esses lugares uma cidade, um prédio, uma especificidade geográfica ou uma marca na paisagem.

Em outro capítulo do livro, Connolly (2009) trata de trabalhos cinematográficos nas artes visuais, e não apenas os com múltiplas telas e projeções, para examinar relações entre sítio, documento e locação que operam, conforme a autora, entre contextos de origem e deslocamento. Lugar e deslocamento são, portanto, questões recorrentes na experiência com a forma múltiplas telas e com o emprego da linguagem cinematográfica na arte contemporânea.

Doreen Massey é uma influente geógrafa britânica que propõe uma compreensão de espaço que enfatiza seu caráter heterogêneo, relacional e múltiplo (MASSEY, 2005: 13), afirmando que ele deve ser compreendido primeiro como “o produto de inter-relações”; segundo como “a esfera de possibilidade de multiplicidade no senso de pluralidade contemporânea” e terceiro como “[algo] sempre em construção”, sendo os lugares coleções de trajetórias que se dão no espaço, como eventos espaçotemporais.

De fato, para Massey, o evento do lugar envolve não uma coisa, mas o chegar junto de uma constelação de processos previamente não relacionados, algo que ela conceituou através da ideia da *throwtogetherness* do lugar. (PINK, 2009, n.p, tradução nossa)<sup>7</sup>

Ao se discutir tais conceitos, muito se tem focado nas complexidades que existem nas relações entre fluxos globais e locais. As teorias de espaço e lugar são um enquadramento potente para se compreender uma fenomenologia dos encontros cotidianos com a complexidade dos processos globais.

---

<sup>7</sup> “Indeed, for Massey, the event of place involves the coming together of previously unrelated, a constellation of processes rather than a thing’ which she conceptualizes through the idea of throwtogetherness of place.”



Focar na questão do lugar serve como um constructo analítico para se conceituar aspectos fundamentais em torno do fato de que artistas e pesquisadores estão situados social, sensorial e materialmente em lugares que produzem e são caracterizados por configurações particulares de poder que se experienciam através do corpo inteiro e que estão em constante mutação.

Aproximando-se de compreensões em torno de espaço, lugar e deslocamento, assim como levando em consideração as abordagens fílmicas sobre visualidade háptica, cremos que se pode ter uma base para se pensar como as instalações cinematográficas com múltiplas projeções apareceram interligando (por meio da experiência) filme e cinema com museu, sendo postuladas como uma forma de conhecimento que potencializa a compreensão de um tempo de fragmentações e fluxos contraditórios. No tópico seguinte, alguns trabalhos mencionados trazem essas características de forma bastante clara.

### Cineinstalações comentadas

A instalação de Isaac Julien, *WESTERN UNION: small boats* (2007), analisada na exposição *Uncertain States* (ocorrida na *Akademie der Künste*, em Berlim, em 2016) para o propósito da presente pesquisa, é uma referência recorrente em trabalhos sobre essa forma de audiovisualidade, trazendo em seus elementos tanto as questões de deslocamento e espaço quanto uma visualidade háptica.

Apresentado em três projeções, o filme tem como tema a travessia do mediterrâneo por imigrantes africanos que buscam refúgio na Europa, e cuidadosamente estetiza a morte e a violência que, desde 2007, se tornaram cada vez mais recorrentes, deprimentes e horrorosas. A escolha de abordar um tema tão lamentável de maneira tão estética é explicada pelo artista com o interesse pela aproximação das imagens com a vida, reduzindo um possível distanciamento que geralmente pauta a abordagem documental. Nas palavras do artista, em entrevista:

As questões envolvidas com migração são bastante, bastante sérias, e o método comum de explorar elas no cinema é através do documentário, um gênero que convenientemente nos ajuda a manter as questões separadas da vida. A questão se torna: por qual motivo queremos essas imagens separadas de nós? Por qual motivo nos sentimos mais confortáveis quando elas estão à distância? (CHUBB, 2016, n.p., tradução nossa)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> "The questions involved [with migration] are very, very serious, and the usual method of exploring them in film is through documentary, a genre that conveniently helps us to keep them separate from life. The question becomes: why is it we want these images separated from us? Why do we feel more comfortable when they're at a distance?"



As telas se apresentam horizontalmente no espaço do museu, suspensas e formando um arco. Durante o filme, elas irão ora alternar, ora sincronizar imagens do mar, *close-ups* em corpos negros navegando em pequenos barcos, cenas em bairros na África, *close-ups* em mãos e pés na areia e planos abertos de corpos brancos turísticos a se divertir em uma praia na Itália próximos a corpos negros mortos e cobertos na beira-mar. Também irão nos apresentar uma mulher negra que caminha pela paisagem da praia, por entre os corpos brancos que se divertem e os corpos negros que padecem, e por entre um palácio aristocrático de uma mulher branca italiana.

Enseja-se todo um senso de desorientação e tensão espacial e de multiplicação de temporalidades, seja através de movimentos de câmera, seja posicionando a câmera de cabeça para baixo; apresentando uma mesma locação através de múltiplos planos e estabelecendo diversos pontos de vista; sincronizando e dessincronizando cortes; dividindo uma mesma imagem nas três telas; estabelecendo relação e contraste entre ações e locações simultâneas, repetidas ou ausentes pelo apagar das telas, assim como relações de continuidade e descontinuidade direcional entre os planos e as telas.

De maneira semelhante, também provocando a multiplicação de temporalidades e a desorientação espacial, apresenta-se a obra *k364* (2010), de Douglas Gordon, aqui analisada a partir de sua instalação em 2016 no *National Holocaust Museum* da Holanda. É um filme apresentado em duas projeções, em uma sala com espelhos, que mostra a viagem de dois violinistas de Berlim para Varsóvia via Poznan. Em seu destino final, os músicos realizarão a performance da composição *k364*, de Mozart.

Os planos mostram estações de trem e trilhos pelos quais viajam os violinistas (e pelos quais eram transportados judeus para campos de concentração); *close-ups* em mãos e olhos; *closes* na água; corpos se banhando em uma antiga sinagoga de Poznan, que em 1939 foi transformada em uma piscina pública; assim como a performance de *k364* em *closes* na relação entre as mãos dos músicos e os instrumentos e suas expressões.

Assim como essas duas obras que pudemos experienciar fisicamente, vários outros trabalhos podem ser agrupados a partir de algumas características gerais, ainda que sejam distintos em diversos aspectos, detalhes, interesses, temas e abordagens. Enquanto no trabalho de Isaac Julien se estabelece uma relação entre o sofrimento nos navios negreiros de outrora e os barcos de refugiados na contemporaneidade, no trabalho de Douglas Gordon os trilhos e a piscina de Poznan conectam os protagonistas com os traumas de suas ancestralidades.

A instalação em múltiplas telas *Where is Where?*(2008), de Eija-Liisa-Ahtila, por exemplo, envolve múltiplos deslocamentos físicos e psicológicos, consistindo sua



narrativa na experiência de uma poeta finlandesa que reconta uma história dos anos 1950, quando a Argélia estava sob domínio da França, e dois garotos argelinos assassinam um colega de classe francês.

A poeta narra a história, revivendo-a ao escrevê-la, numa experiência de memória que abole distinções temporais e espaciais entre si e a história que conta. Verheul (2011), ao analisar a instalação, contextualiza-nos na experiência de linguagem com esse viés:

As seis projeções de *Where is Where?* estão instaladas em uma estrutura labiríntica, ativando o espectador, que está posicionado no meio mas continuamente precisa mudar sua perspectiva em direção às telas. Além disso, a edição especial apresenta personagens se movendo de uma tela para outra, continuamente desestabilizando um foco central. Por exemplo, em uma das primeiras cenas de *Where is Where?* a poeta é apresentada em sua sala de estar enquanto lê um texto. Ela primeiro é apresentada na projeção B, depois nas projeções C e D e, finalmente, ela se move para a projeção E. Devido à apresentação espacial dessas múltiplas projeções, o espectador precisa reestabelecer e alterar sua posição em direção às projeções para seguir os movimentos dos protagonistas. (VERHEUL, 2011: 64, tradução nossa)<sup>9</sup>

Tais características gerais dessas obras (no que concerne às múltiplas temporalidades, à espacialidade desorientadora, assim como às possibilidades de articulações de linguagem cinematográfica expostas), indicam proposições de um cinema tátil, de uma abordagem fenomenológica (percebida por Laura Marks e Vivian Sobchack) mais feminista e baseada em cinema, explorada em configurações espaciais que são relacionadas à instalação nas artes. Modulam, dessa forma, uma poética do deslocamento, através de experimentações formais com narrativas que refletem a globalização e seus efeitos no campo da vida social, da arte e da artista, assim como das concepções de lugar e espaço.

### Conclusão

A pesquisa apresentada no presente artigo, em torno das relações entre cineinstalação em múltiplas telas com visualidade háptica e teorias de lugar, espaço e deslocamento, está em desenvolvimento a partir uma perspectiva pessoal de artista-

<sup>9</sup> "The six projections of *Where is Where?* are installed in a labyrinth-structure, activating the spectator who is positioned in the middle but continuously needs to change perspectives towards the screens. Additionally, the spatial editing presents characters moving from one screen to the other, continuously destabilizing a central focus. For instance, in one of the first scenes in *Where is Where?*, the poet is shown in her living room while reading a text. She is first presented in projection B, then in projections C and D and finally she moves to projection E. Because of the spatial presentation of these multiple projections, the spectator needs to reestablish and alter his/her position towards the projections to follow the protagonists' movements."



pesquisador, o que justifica em termos conclusivos a adoção da primeira pessoa, reverberando a discussão acima sobre a importância de que o conhecimento sobre espaço seja situado também a partir da experiência espacial de quem pesquisa ou faz arte.

O conhecimento gerado, em um nível individual, tem repercutido diretamente no meu processo de criação enquanto artista. Ao pensar em uma conclusão para as ideias apresentadas, portanto, penso diretamente em seus efeitos na minha própria poética e experiência enquanto artista. Passei a lidar com essas questões a partir do processo de criação da cineinstalação-performance *Carvão Para Seus Olhos Tocarem*, que se desdobra em ações e múltiplas projeções audiovisuais relacionadas ao meu engajamento em uma dinâmica de materialidades, sensorialidades, pessoas e lugares caracterizados por uma multiplicidade de eventos de deslocamento, com um interesse e um direcionamento específico à materialidade do carvão mineral com a qual passei a me relacionar conforme fui me envolvendo com a presença de tal matéria no Pecém, anteriormente um distrito de pescadores e casas de veraneio a 50km de Fortaleza, no Ceará, e atualmente um complexo industrial, palco importante da política de desenvolvimento econômico do estado no começo do século XXI. O carvão mineral do Pecém me colocou em contato com a paisagem do lugar, com pessoas que vivem na região e compartilharam comoventes dramas, narrativas de deslocamento, reassentamento e de poluição ambiental para o projeto, consistindo a performance cineinstalativa em um modo de compartilhamento desse contato. Também me levou ao estado de La Guajira, na Colômbia, onde o carvão que chega ao Pecém é extraído, afetando e deslocando as comunidades da etnia Wayuu, dentre outras.

Testemunho, enquanto artista-pesquisador, que através do uso das múltiplas projeções, configura-se um espectro de possibilidades revigorantes da experiência da imagem em movimento no campo epistemológico da produção artístico-acadêmica. As imagens envolvem o espaço dos museus e da galeria com suas narrativas que trazem um senso de desorientação espacial e uma intensidade que demandam um tipo de engajamento da atenção voltado para a multiplicidade, no qual o diretor não tem como intenção direcionar e controlar o olhar e o corpo do espectador em relação à tela, mas promover um contato corporal e somático em que o espectador se depara com uma versatilidade de opções para a experiência.

Através de teorias relacionadas a questões de lugar, espaço e deslocamento, creio que os artistas-pesquisadores da área podem levantar um conhecimento diverso sobre as relações entre as narrativas contemporâneas e a própria dinâmica global da contemporaneidade, em que através da materialidade encontrada em um ponto específico, que afeta uma comunidade isolada (como no meu caso, o carvão),



encontram-se relações e uma lógica de capitalismo globais e de desenvolvimento traumático.

Ao se pensar na produção e análise dessas imagens a partir de uma ênfase fenomenológica e háptica, abre-se a possibilidade de se articular a imagem em um nível da experiência somática. Conforme a imagem em movimento circula sem tantas restrições no espaço do museu e da galeria, as possibilidades de criação com ela podem se espalhar nas experiências que envolveram performance e cinema expandido, um campo ainda pouco explorado por pesquisadores e cuja diversidade de experiências já existentes ainda foram pouco exploradas tanto no campo das artes como da academia.

#### Referências bibliográficas

BRUNO, Giuliana. **Surface: matters of aesthetics, materiality and media**. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CHUBB, Emma. Small Boats, slave ship; or, Isaac Julien and the beauty of implied catastrophe. **Art Journal Open**, 2016. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/?p=7197>. Acesso em: 03 jul. 2017.

CONNOLLY, Meave. **The place of artists cinema: space, site and screen**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: DA COSTA, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. 1 ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Film theory: an introduction through the senses**. Nova York: Routledge, 2015.

K.364: a journey by train. Direção: Douglas Gordon. Produção: Zeynep Yücel para Lost but Found. Produção executiva: Douglas Gordon para Lost but Found, Philippe Parreno. Co-produção: Love Streams Productions agnes b. Fotografia: George Geddes. England: Lost but found, 2010. Video (67 min), color. Línguas faladas: inglês, hebraico.

MARKS, Laura U. **The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MASSEY, Doreen. **For space**. Londres: Sage, 2005.

NAFICY, Hafid. **An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press. 2004.

STEMMRICH, Gregor. White cube, black box and grey areas: venues and values. In: LEIGHTON, Tania (ed.). **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Publishing, 2008.



UROSKIE, Andrew. **Between the black box and the white cube**: expanded cinema and postwar art. Chicago and London: University of Chicago Press, 2014.

VERHEUL, Tessa. **Between screens, between identities**: multi-screen installations and interculturality. 2011. Dissertação (Master Media Studies) – Amsterdam, University of Amsterdam, 2011.

WEIBEL, Peter. "Narrated theory: multiple projection and multiple narration." *In*: ZAPP, Andrea; RIESER, Martin (ed.). **New screen media**: cinema/art/narrative. London: SFI Publishing, 2002.

WESTERN Union: small boats. Isaac Julien. New York: Metro Pictures, 2007. Projeção em 3 telas, filme colorido em 35mm com transfer em alta definição para DVD (18 min).

WHERE is where? De: Eija-Liisa Ahtila. 2008. Instalação com projeção em alta definição em 4 canais, com som em 8 canais (53 min).

Submetido em 23 de junho de 2019 / Aceito em 16 de setembro de 2019