

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

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

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:  
contextos,  
migrações,  
contaminações**

## Arthur Omar e as pulsações da imagem: a experiência do cinema na arte contemporânea

Wagner Jonasson da Costa Lima  
Mestrando/ UDESC

### Resumo

O presente texto visa analisar a convergência entre o cinema e arte contemporânea na produção de Arthur Omar, abordando a sua atuação no campo do cinema experimental, em instalações de vídeo e na exposição *Zooprismas*. Realizada em 2006, a exposição promove um deslocamento das funções do dispositivo-cinema assim como uma transformação do espaço arquitetônico do ambiente expositivo, determinando formas particulares de convergência entre o cinema e as artes visuais.

### Palavras chave

Cinema; Arte contemporânea; Arthur Omar.

### Abstract

This present text aims to analyze the convergence between cinema and contemporary art in the production of Arthur Omar, addressing his performance in the field of experimental cinema from video installations and in the exhibition *Zooprismas*. Held in 2006, the exhibition promotes a shift of the cinema apparatus and a transformation in the architectural space of the exhibition setting, determining particular forms of convergence between cinema and visual arts.

### Keywords

Cinema; Contemporary art; Arthur Omar.

Desde o seu surgimento o cinema deslocaria as fronteiras da arte, rompendo com modelos de representação e instaurando novas formas de percepção. O advento do vídeo e a conseqüente introdução do computador permitiram uma entrada mais insistente da imagem em movimento no ambiente de galerias e museus de arte. Na arte contemporânea, o crescente uso de dispositivos audiovisuais inspirados pelos efeitos e formas cinematográficas, vem colocando em questão algumas premissas fundamentais tanto da produção artística quanto do campo do audiovisual.

O presente texto tem por objetivo analisar a relação entre cinema e arte contemporânea a partir da produção artística de Arthur Omar (1948). Aborda a sua atuação - caracterizada pelo constante diálogo entre linguagens e suportes - no campo do cinema experimental e da instalação de vídeo. Em 2006, o artista realiza a exposição *Zooprismas - Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos*, que se vincula a experiências de transposição da linguagem cinematográfica para galerias e museus, determinando formas particulares de convergência entre o cinema e as artes visuais.

### **Do Antidocumentário à Instalação Cinematográfica**

O início da trajetória artística de Arthur Omar e a construção de sua obra fílmica são marcados pelo movimento de ruptura com o cinema documentário tradicional. Em seu ensaio *O antidocumentário, provisoriamente* (1972), Omar considera que este modelo de cinema não tem a capacidade para realizar a sua proposta, pois o mecanismo de apresentação do objeto “é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção”. Alega que o documentário não existe como “linguagem autônoma”, dividindo com o filme narrativo de ficção a mesma “mística” de “um *continuum* fotografável que pode ser dado à visão, uma verdade que se apreende imediatamente”.<sup>1</sup>

O ensaio de Omar é fruto da realização de seu filme experimental *Congo* (1972, 35 mm, 11min.), “quase todo construído com letreiros que ocupam o lugar das imagens”<sup>2</sup>. Segundo Bernardet<sup>3</sup>, o filme sonega radicalmente o referente, investindo em uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição, deixando assim de acreditar no documentário como reprodução do real. Não há nenhuma imagem sobre o tema do filme, a congada, e alguns planos são constituídos por fotografias fixas, páginas de livros e fotogramas pretos ou brancos. O documentarista assume aqui o caráter de discurso do filme, problematizando a sua realização.

Para Guiomar Ramos, a base inicial da inventividade do cinema de Omar é construída a partir da assimilação do documentário tradicional. Nesta absorção toda a ordem e subordinação se desfazem. Elementos como voz *off*, voz *over*, imagens de fundo e de frente, música e ruídos passam a ter o mesmo espaço dentro da construção fílmica. Em *Congo*, por exemplo, “textos que seriam uma

1 OMAR, A. *O antidocumentário, provisoriamente*. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro, ano 72, n.6, ago. 1978. p.6

2 Id. *A lógica do êxtase: filmes & vídeos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

3 BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo: uma aventura documentária no Brasil, 1960-1980*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

fonte de pesquisa e, portanto, estariam invisíveis dentro do filme, tomam conta da tela<sup>4F</sup>. Assim o cineasta experimenta as mais diversas inversões e criações, seguindo a direção contida no manifesto “Montagem de atrações” (1923), redigido por Sergei Eisenstein no período de suas atividades no teatro político.

Em oposição ao teatro naturalista, o novo espetáculo defendido por Eisenstein, está baseado na combinação de elementos heterogêneos livremente associados. O programa de Eisenstein<sup>4</sup> consiste “na própria abolição da instituição teatro enquanto tal”, substituindo-a por um local de apresentação de “experiências”. O espectador passa a constituir “o material básico do teatro”. Como no Construtivismo, principal interlocutor de Eisenstein no período<sup>5</sup>, predominam diretivas que dissolvem as distinções tradicionais entre arte e vida, assim como entre contemplação e produção, culminando na atribuição para os artistas da tarefa de revolucionar a percepção e a consciência da maioria.

De forma semelhante Arthur Omar argumenta em seu ensaio que, “a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real<sup>6</sup>”. A partir da necessidade de trabalhar na desarticulação da linguagem do documentário, o artista anuncia o surgimento de “espécies de antidocumentários, que se relacionariam com seu tema de modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir<sup>7F</sup>”. Propõe-se, deste modo, o filme não como objeto estético acabado, mas como “experimento”, aproximando o cineasta do ideário contido no projeto da “Nova objetividade” de Hélio Oiticica<sup>8F</sup>.

De acordo com Favaretto<sup>7</sup>, o imaginário da revolução mobiliza o sentido político da vanguarda nos anos de 1960. Enquanto pretendem liberar suas atividades do ilusionismo, os artistas intervêm nos debates do tempo, fazendo das propostas estéticas propostas de intervenção cultural. Hélio Oiticica radicalizaria a situação com a proposta da “antiarte”, apontando outra inscrição do estético. O essencial das manifestações antiartísticas é a confrontação dos participantes com as situações. Essas manifestações seriam “desnormalizantes”, pois questionam as significações correntes e interferem nas expectativas dos protagonistas.

Em conformidade com as pesquisas das artes visuais, que redimensiona suas ações estéticas e se expande do plano da tela para o plano ambiental, Omar sustenta que “o cinema é a arte de gerar posições no corpo do espectador” e que a sua informação “não é gerada exclusivamente dentro da tela<sup>8</sup>”. Um exemplo é o seu curta-metragem *Vocês* (1979, 35 mm, 6 min.), criado com o objetivo de “provocar uma espécie de comoção sensorial no público das salas de cinema<sup>9</sup>”. No

4 EISENSTEIN, S. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008. p.187-198.

5 ALBERA, F. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

6 OMAR, op. cit., 1978, p. 18.

7 FAVARETTO, C. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, P. (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.15-22.

8 OMAR, A. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta - entrevista a Revista Cinemais. Disponível em: [www.museuvirtual.com.br](http://www.museuvirtual.com.br). Acesso em: 25 de mar. 2009.

9 OMAR, op.cit., 2000.

curta um personagem dispara sua metralhadora de madeira em todas as direções enquanto uma sucessão de claros e escuros acompanha os tiros fictícios.

Assim, descreve Omar, “as imagens passavam violentamente do branco para o negro, as paredes do cinema pareciam se comprimir e se dilatar ao sabor dos tiros, o olho perdia a sensação de estabilidade e mergulhava no jorro de luz intermitente”. Para Omar *Vocês é* “muito mais do que um filme, é uma espécie de instalação cinematográfica a ser montada no recinto dos próprios cinemas”<sup>10</sup>. Seus efeitos acabam por romper com um dos aspectos que caracteriza a situação cinematográfica - a separação do espaço percebido na tela do espectador – ao interferir na própria arquitetura do cinema onde está sendo exibido.

### **A Situação vídeo e o Cinema de atrações**

Na passagem de Arthur Omar do cinema para o vídeo, a desconstrução mais radical de seus filmes cede ao fluxo audiovisual e a idéia de êxtase, baseada na vertiginosidade e na inconsciência. Sua obra videográfica fundamenta-se na tentativa de gerar “conceitos não-verbalizáveis”, produzidos “através da fusão de imagens, ou de uma sucessão rápida e paradoxal delas” e por meio do “ralentamento do movimento”<sup>11</sup>. Em vídeos como *O Nervo de Prata* (1987), *As férias do Investigador* (1994) e *Derrapagem no Éden* (1997), o espectador participaria de “um turbilhão sensorial” e de “uma narração sem história”. A partir dos recursos da linguagem videográfica Omar visa desencadear no outro “uma emoção forte e violenta”.

Segundo Ivana Bentes<sup>12</sup>, o vídeo aparece como potencializador do cinema e a videoarte recriaria procedimentos de linguagem que remontam às vanguardas históricas e ao cinema experimental dos anos 1960 e 1970. Já Flávia Cesarino Costa<sup>13</sup> estabelece paralelos entre as mídias contemporâneas que nasceram a partir dos meios audiovisuais eletrônicos e o período inicial do cinema, o chamado “primeiro cinema”, que aparece misturado a outras formas de diversão populares, como feiras, circo, espetáculos de magia e de aberrações, ou integrado aos círculos científicos. Para a autora, algumas características apontadas como sendo típicas do vídeo, como as formas alternativas de recepção, lembram imediatamente o primeiro cinema.

O historiador Tom Gunning denomina o cinema anterior a 1906 de “cinema de atrações”. O cinema de atrações é um cinema que se baseia na sua habilidade de mostrar alguma coisa, em contraste com o aspecto *voyeurista* do cinema narrativo. É um cinema exibicionista, disposto a romper o mundo ficcional autosuficiente. O autor utiliza o termo “atração” para sublinhar a relação que o primeiro cinema estabelecia com o espectador e que seria posteriormente retomado por Sergei Eisenstein e as vanguardas históricas. O Futurismo de Marinetti valorizava a estética do espanto e da estimulação, assim como o fato de que ela

<sup>10</sup> Ibid., s/p

<sup>11</sup> OMAR, op. cit., 2009.

<sup>12</sup> BENTES, I. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p.111-128.

<sup>13</sup> COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

cria um novo espectador, que contrasta com o *voyeur* estático do teatro tradicional. “Atração”, portanto, são *performances* cujo objetivo é espantar o espectador e cuja aparição é, em si, um acontecimento<sup>14</sup>.

Para Omar, o espectador “é a meta fundamental”<sup>14</sup>. O artista declara que o seu objetivo é “criar atrações que coloquem esse espectador num permanente turbilhão sensorial e emocional”. Um exemplo é a sua instalação de vídeo *Inferno* (1994), apresentada no Matadouro Municipal de São Paulo, durante o projeto Arte/Cidade. A instalação era composta por uma linha horizontal com 17 monitores e por 4 monitores dispostos em formato de cruz, onde surgiam imagens de chamas superpostas a cenas de bois em um abatedouro, cenas do carnaval e filmes de família. Aqui interessa ao artista “esse elemento siderante do cinema que na instalação *Inferno* estava representado pela pulsação do fogo”, assim como era fundamental o “elemento da sala obscura pulsando sobre o espectador”.

Segundo Anne-Marie Duguet<sup>15</sup>, foi por meio das experimentações relativas aos dispositivos que o vídeo contribui de maneira mais viva para o desenvolvimento de novas concepções da obra de arte contemporânea, onde a percepção da obra e sua experiência pelo espectador constituem a questão dominante. O dispositivo eletrônico oferecia aos artistas grande liberdade no agenciamento dos diferentes elementos que o constituem (autonomia da câmara e do monitor, objeto-imagem que pode ser deslocado e colocado em qualquer lugar) e uma gama mais ampla de modalidades de difusão (vídeo projetores que reproduziam as condições do cinema e monitores cuja imagem era independente da luz ambiente).

Para a autora, “o vídeo opera principalmente pela *mise-en-scène*. (...) Ao dramatizar o dispositivo, ao considerá-lo por meio de diversos papéis, constitui o teatro do ver/perceber”<sup>16</sup>. A instalação é o meio privilegiado dessa reflexão porque pode “expor” o próprio processo de produção da imagem, ou seja, porque trabalha sua ficção num espaço real. Como no objeto minimalista, a imagem é posta em situação. A arquitetura desempenha um papel essencial na concepção de cada obra, que exige a elaboração de um espaço específico, engajando determinada experiência de imagem. O desafio consiste em produzir certos efeitos sobre o comportamento do visitante.

---

14 OMAR, op. cit., 2009.

15 DUGUET, A. M. Dispositivos. In: MACIEL, K. (org.). *Transcineemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p.49-70.

16 *Ibid.*, p.51-56.

### **A Exposição Zooprismas e o Efeito Cinema na Arte Contemporânea**

É cada vez mais freqüente no contexto da arte contemporânea a presença de instalações audiovisuais que remetem ao dispositivo cinematográfico. De acordo com Philippe Dubois<sup>17</sup>, o espaço expositivo encontra-se marcado pelo *efeito cinema*. Este efeito pode ser entendido através de um conjunto de propostas de artistas que procuram, através da apropriação ou da citação, utilizar filmes específicos em sua obra. Em um plano mais técnico e teórico, trata-se de pensar as obras e sua produção em correspondência com o dispositivo do cinema, principalmente instalações que privilegiam questões relacionadas à projeção e a imagem em movimento.

A exposição *Zooprismas - Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos*, de Arthur Omar, é um exemplo desta relação. Realizada entre os dias 19 de setembro e 29 de outubro de 2006, ocupou três andares e a fachada do prédio do Centro Cultural Telemar, hoje Oi Futuro, no Rio de Janeiro. Foi constituída por 14 obras que articulavam figuras de linguagem videográfica, projeções e músicas compostas pelo próprio artista; além de séries fotográficas expostas em caixas de luz. A exposição foi pensada como “um conceito móvel, que unifica diferentes instalações, distribuídas em espaços contíguos” e “a cada nova apresentação, a combinação dos elementos se transforma e o percurso do espectador se torna mais complexo”<sup>18</sup>.

Para Pimentel<sup>18</sup>, a exposição promovia uma articulação temporal entre as obras, compondo uma narrativa que se desdobraria através de seus três andares ou níveis. Isso acabava por transformar o espaço expositivo numa espécie de equivalente espacial das formas temporais do cinema. Podemos observar que, em determinadas exposições, as relações entre as imagens são descritas em termos de montagem, de seqüência. Porém, enquanto na sala tradicional de exibição o espectador está submetido a um discurso fílmico linear, em *Zooprismas* o corpo e o olhar do espectador transitavam livremente, permitindo escolhas que determinam experiências cognitivas distintas.

Segundo memorial descritivo<sup>19</sup>, a exposição apresenta-se como “uma homenagem aos dez mil anos do cinema” e tem como ponto de partida “a idéia do movimento, da transformação da energia cinética, o ritmo, a intensidade, a aceleração e desaceleração dos corpos”, produzindo “alterações na percepção”. Com este objetivo foram exploradas pelo artista diversas figuras de linguagem videográfica, como a pulsação das imagens, a aceleração e a câmera lentíssima. Na videoinstalação *Esferas em fuga*, exposta no primeiro andar, bolas de metal compacto perdiam sua densidade através do efeito de aceleração vertiginosa da imagem.

17 DUBOIS, P. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, K. (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.

18 PIMENTEL, M. *Zooprismas*: por uma cosmogonia imagética. Disponível em: [www.arthuromar.com.br/textos.html](http://www.arthuromar.com.br/textos.html); Acesso em: 15 de dez. 2009.

19 ZOOPRISMAS, op. cit., 2009.

Para Dubois<sup>20</sup>, o movimento é o operador mais revelador de todo o processo de colocar em dúvida a experiência do olhar, freqüentemente concebido como uma evidência ou uma certeza. Neste sentido, o cinema representou um papel primordial tanto histórica como esteticamente. Com a chegada do vídeo e, posteriormente, dos videoprojetores, vemos o deslocamento da imagem em movimento e a sua projeção nas paredes do museu e da galeria. Ao introduzir a imagem em movimento nos lugares da arte, o vídeo levaria o cinema com ele; como linguagem, como potência e como dispositivo, ou seja, o movimento, a luz, a projeção e a imaterialidade.

Encontramos todos esses elementos na videoinstalação *Zootrópio*, composta por projeções de grandes dimensões onde “a idéia de Cinema e Guerra se confundem formando um grande caleidoscópio”<sup>20F</sup>. Segundo Pimentel, a obra funcionava como espinha dorsal da exposição, sendo constituída por imagens que piscavam incessantemente, produzindo um incômodo no olhar. Para a autora, “a instalação é pura potência luminosa”, onde “a percepção enquadrante é suspensa, obrigando o espectador a imergir nesse universo luminoso”<sup>21</sup>. Como no curta *Vocês*, rompe-se com a idéia de um observador distanciado, agora incorporado fisicamente no espaço da imagem.

Arthur Omar também experimenta, nas instalações fotográficas *La Vérité* e *Balada para os Sete Sims*, um dispositivo da imagem em seqüência: caixas de luz onde são dispostas fotografias serializadas. Para Bentes<sup>22</sup>, explora-se aqui “a vibração da matéria fotográfica” e “suas qualidades cinéticas”. As imagens, em seqüência, formam a narrativa virtual de um instante. Com pequenas variações (mudança de ângulo, enquadramento, aproximação e afastamento) de um mesmo motivo, a captação de um instante ganha a “qualidade paradoxal de fotograma”. A instalação, portanto, faz da aparente oposição entre imobilidade e movimento o centro de seu dispositivo.

Desde o fim dos anos 1920, tentou-se imaginar formas de apresentar os filmes que não fossem a da projeção temporal em sala escura, como na célebre exposição *Film und Foto*, realizada em Stuttgart em 1929. O espaço exibia fotogramas ampliados de filmes de cineastas como Eisenstein, Pudovkin e Vertov e caixas fechadas contendo projetores de cinema que possibilitavam a visão de trechos de filmes sobre um vidro polido. Dubois reconhece que, atualmente, as obras tentam ser cada vez mais “conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo”<sup>23</sup>. Observamos também a mescla entre diversas formas e matérias, assim como o trânsito entre dispositivos.

20 DUBOIS, P. **Movimentos improváveis**: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

21 PIMENTEL, op. cit., 2009.

22 BENTES, I. **Frações de luz**. Disponível em: [www.arthuromar.com.br/textos-txt7.html](http://www.arthuromar.com.br/textos-txt7.html); Acesso em: 15 de dez. 2009.

23 DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.

### **Considerações Finais**

Ao propor a noção de *antidocumentário*, Arthur Omar visa, através de um ato crítico, a anulação de um modelo. Trata-se de um saber que se constrói mediante a destruição da organicidade interna do documentário padrão. O cineasta realiza esta desmontagem em função de uma nova montagem, levando em consideração aspectos ligados tanto à produção quanto ao efeito da obra. Neste sentido, acaba por romper com a situação cinematográfica convencional, que coloca o espectador à margem do acontecimento fílmico, em um movimento destinado a fazer coincidir o político, a renovação da sensibilidade e o deslocamento da arte.

Posteriormente, operando com o meio videográfico, Omar radicaliza o seu trabalho sobre os limites e as passagens de fronteiras. A exposição *Zooprismas* realiza o confronto e combinação do cinema e das artes, elaborando formas de apresentação que misturam projeções, fotogramas e imagem em movimento. Trata-se igualmente de uma reflexão sobre o lugar do espectador de arte. Na exposição de Omar ocorre um deslocamento das funções do dispositivo-cinema assim como uma transformação do espaço arquitetônico do ambiente expositivo, influenciando na relação entre o espaço do espectador e o espaço plástico da imagem.