

Imagem em movimento e movimento da imagem: vídeoarte na coleção de Regina Vater

Arethusa Almeida de Paula

Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da
Escola de Belas Artes da UFMG. Atuou como pesquisadora
convidada pela artista Regina Vater para auxiliar na
organização do acervo contemplado na 6ª edição Prêmio
de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, em 2013.

RESUMO

O estudo da produção em vídeoarte no Brasil e sua interface com projetos de instalação, *work in progress*, documentário e demais proposições poéticas demanda uma pesquisa acurada nos acervos dos artistas que produziram, principalmente, nas décadas de 1960 a 1980. Regina Vaterfoi pioneira no uso das novas tecnologias como linguagem artística no meio artístico latino americano; sua coleção particular se estabelece como uma grande fonte de pesquisa sobre esta produção e sobre como a arte se articulava dentro deste contexto histórico. Este artigo faz parte da tese de doutorado intitulada *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*.

Palavras-chave: vídeoarte; Regina Vater; coleção de artista

ABSTRACT

The history of video art in Brazil and its interface with installations projects, *work in progress*, documentary and other poetic propositions demands an accurate research of artist's collections whose had produced, mainly, in the decades of 1960 to 1980. Regina Vater was pioneer at the use of new technologies as an artistic language in Latin American; his private collection establishes itself as a major source of research on this kind of production and about how art was uttered within this historical context. This article is part of doctoral thesis *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*.

Keywords: video art; Regina Vater; artist's collection

Regina Vater foi uma das pioneiras no uso das novas tecnologias como linguagem artística e em especial a vídeoarte no Brasil. Teve contato com este universo e com uma câmera de vídeo quando estava em Paris, em 1974, através do convite da atriz Ruth Escobar (1935-2012) para documentar o dia a dia dos atores de sua companhia naquela cidade e nunca mais parou de trabalhar com esta linguagem.¹

Sua experimentação com imagem é muito extensa e continua em processo. A naturalidade com que ela passa pela fotografia, pelo audiovisual, pelo vídeo até a videoinstalação é de uma maestria espetacular. A artista se permite à experimentação “sem medo”, nas próprias palavras da artista, e vai desde a produção de uma imagem mais precária, em termos de equipamento técnico, até as mais sofisticadas.

Vater faz parte da primeira geração do vídeo no Brasil, dos quais participam, entre outros, os artistas Regina Silveira, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Antônio Dias, Arthur Barrio, Júlio Plaza, Paulo Herkenhof, Analivia Cordeiro e Paulo Bruscky, com quem Regina Vater produziu o vídeo *Olinda*, em 1980.

No exterior podemos citar Nan June Paik, Wolf Vostel, Bruce Nauman, Antoni Muntadas, Denis Oppnerheim, Bill Viola, Bill Lundberg, como pioneiros, entre outros², com os quais Regina teve contato pessoal de amizade e no que tange proposições artísticas comuns, desde trabalhos conjuntos ao compartilhamento de espaços de exposição.

A vídeoarte se apresenta como uma linguagem entre o cinema e a televisão. Não é comercial, não trabalha com o tempo do cinema e não pode ser considerado cinema de artista. Como então entender o movimento de imagens trazidas pela vídeoarte? E como tratar essas imagens quando elas ganham um corpo maior, ou seja, a junção de outros elementos no caso da videoinstalação?

Philippe Dubois, no catálogo da exposição “Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea”, realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2003, nos dá pistas de como proceder esta análise:

De fato será preciso esperar a chegada (a partir dos anos 70) do vídeo para ver se desenvolver um território intermediário e um primeiro deslocamento da imagem movimento para os lugares da arte. E muito laboriosamente, ainda que o cinema dito experimental, ou alguns filmes ditos de artistas já tivessem antes deixado pistas nesse sentido. O vídeo representou um papel central de intercessor. Entre cinema, televisão e artes plásticas, ele realizou a transição, teceu ligações que (re)modelaram a paisagem da arte (DUBOIS, 2003, p.7)

E essa remodelagem da paisagem da Arte Contemporânea irá inaugurar uma nova relação entre artista – meio de produção – público. O produto utilizado pelo artista será próximo da utilização diária do espectador. A imagem ganha independência do crivo da História da Arte, e produzirá significados sejam estes políticos, de referências históricas, de cotidianidade, de gênero, ou do que quer que o artista deseje.

Assim como a máquina fotográfica, a câmera de vídeo passa a ser não só registro, mas também linguagem artística. Esse recurso foi facilitado quando a empresa Sony lançou no mercado a primeira

câmera de vídeo doméstica, o Vídeo Tape Recorder - VTR -, composto de câmera eletrônica, magnetoscópio e monitor, em 1965 (MACHADO, 2007, p. 52), também conhecida como Portapack.

A inserção do vídeo como linguagem se dá num momento em que arte se desmaterializa, dando lugar a ideias, às ações, não se preocupando em entregar um produto ao final do processo. O tempo também é outro fator importante na linguagem do vídeo. Seja na transmissão direta para o público ou numa mostra posterior, a presença do artista estará registrada no momento mesmo de sua ação.

Um dos primeiros a utilizar esse equipamento foi o coreano Nan June Paik, músico e um dos integrantes do Grupo *Fluxus*. Este artista já fazia experimentações com vídeo, mas através de ajuda de algumas universidades e também canais de televisão. A liberdade que uma câmera portátil proporcionava a essas experiências dava outro patamar poético. Seu trabalho permeava aparelho de televisão, o vídeo e o som. Um exemplo é a *performance* conjunta com a violoncelista Charlotte Moorman em *TV Cello*, em 1964.

Outro exemplo interessante é a obra de Dan Graham, *Passado(s) presente (s) contínuo (s)*, de 1974, que consistia na reprodução do tempo atrasado entre uma sala e outra. O espectador entrava numa sala espelhada em que era gravado; e em outra sala da mesma forma ele via a exibição do que foi gravado na sala anterior. Graham brinca então com o deslocamento do tempo e do espaço com o seu espectador.

Este primeiro momento da vídeoarte mundial encontra um terreno mais propício entre EUA e Canadá por conta da facilidade em adquirir uma câmera de vídeo portátil. Nestes países, as pesquisas em laboratórios de vídeos em universidades e também nos canais de televisão eram mais frequentes. Nos países da Europa, houve certa resistência à linguagem, associando-a a televisão e à produção de imagem para as massas. Na América Latina, por conta da situação política de vários de seus países, o vídeo era uma linguagem muito cara, pois não se tinha acesso fácil ao equipamento que deveria ser importado.

O vídeo será então uma forma dos artistas continuarem trabalhando seus temas, já elaborados em processos anteriores, numa nova linguagem, fazendo contraponto com a estrutura pintura/escultura. Assim como a fotografia, ele passa de registro à linguagem artística. De acordo com Walter Zanini (PECININI, 2010, p.88):

A televisão, entretanto, desde sua primeira hora, não explorou todas as suas condições genéticas. Utilizada comercialmente, converteu-se em elemento de massificação e em arma incomparável a serviço do poder político e econômico, pouco importando a ideologia do sistema implantado. A videoarte alternativa, embora o quadro delimitado em que se desenvolve a sua pesquisa e a sua influência, coloca-se no plano revolucionário da multimídia, beneficiária da “dialética impecável” dissidente de Marcel Duchamp diante do fenômeno expressivo/comunicativo da arte tradicional. O campo especulativo do vídeo mistura-se à substancialidade da TV na exploração da realidade. Mas sua problemática inverte o que passou a ser a necessidade de consumo do telespectador, descerra campos insuspeitados e imprevistos. Suas origens estão sensivelmente na compreensão da arte na qualidade de um fenômeno acoplado à existência, como um processo de atividade, colocando-se na perspectiva dos meios mais válidos da comunicação do presente. Contraposta ao consagrado objeto da arte.

O vídeo também se junta a outras linguagens, como a *performance*, a instalação e até mesmo a escultura. Se para *performance* ele serve como registro, tanto para a instalação quanto para escultura ele será elemento primordial da totalidade da obra.

Dessa forma, as novas tecnologias, desde o surgimento da fotografia no séc. XIX, passando pelo cinema e pelo surgimento da televisão, transformaram os meios de produção de imagens. Os artistas, tendo esse campo expandido de possibilidades em mãos, se viram livres também para fazer uso dessas tecnologias em suas poéticas, num exercício de experimentação inaugurando assim um novo estilo de trabalho que perdura até hoje.

O vídeo na experimentação brasileira.

Os artistas brasileiros tiveram contato com essa linguagem a partir da década de 1970, na maioria das vezes através de câmeras emprestadas já que a importação deste equipamento era muito cara. Se utilizava a câmera Super-8 ou a Portapack da Sony, que era um equipamento pesado e por isso mesmo mais difícil de trazer do exterior.

A história da videoarte brasileira ainda possui uma memória frágil, de modo a não se saber exatamente onde e quando começa. De acordo com o pesquisador Arlindo Machado (2007, p.15), existem vários episódios de quando um artista brasileiro empunhou a primeira câmera. Não existe um evento inicial em que os pesquisadores de arte brasileira concordem em citar como sendo a primeira produção de videoarte no país. Dessa forma, ele cita desde as aparições de Flávio de Carvalho em canais de televisão nos anos 1950, às instalações utilizando aparelhos de TV de Artur Barrio e Wesley Duke Lee nas décadas de 1960 e 1970, além do artista Antônio Dias, em 1971, na Itália, com a exposição de um vídeo neste país e no Brasil. Para esse autor:

A verdade é que, até a prova ou interpretação em contrário, o mais antigo tape admitido como pertencente à história do nosso vídeo, conservado e acessível para exibição até hoje, é o M3x3, na verdade uma coreografia para vídeo, concebida pela bailarina Analívia. Cordeiro para um festival em Edimburgo e gravada pela TV Cultura de São Paulo em 1973 (MACHADO, 2007, p 15).

Os primeiros artistas a utilizarem esta linguagem foram os do eixo Rio – São Paulo. O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP) e o Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro (MAM/RJ) foram os primeiros a dar ênfase a essa linguagem em suas mostras.

O MAC/USP, dirigido pelo professor Walter Zanini, foi uma das primeiras instituições a comprar um equipamento de vídeo, em 1976, constituindo seu setor de VT, aos cuidados de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya, destinado à experimentação da linguagem pelos artistas do país. Outro personagem que possibilitou que artistas trabalhassem a linguagem do vídeo na época foi o diplomata Jom Tob Azulay (1942-), no Rio de Janeiro, que possuía uma Sony Portapack e emprestava a alguns artistas da cidade.

Pelas mãos desses dois incentivadores, especialmente do professor Walter Zanini e suas iniciativas experimentais no MAC, é que o Brasil pode juntar seu primeiro grupo de artistas em vídeo. No Rio de Janeiro têm-se entre os pioneiros que produziram diretamente no país os artistas Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Antônio Dias, Letícia Parente, Paulo Hekenhoff e Miriam Danowski. Em São Paulo tem-se Julio Plaza, Regina Silveira, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche, Geraldo Anhaia Mello, Gastão Magalhães, Andrea Tonacci e José Roberto Aguilar (que possuía seu próprio equipamento).

Hélio Oiticica, em 1964, já havia colocado um aparelho de televisão na sua instalação *Tropicália*. Nesta obra, ele construiu um ambiente em que conjugava diversos elementos proclamando uma identidade brasileira, como plantas tropicais, areia, poemas, imagens. Ao final do percurso que o espectador fazia por este labirinto de *Penetráveis*, ele encontrava uma televisão ligada, em que passava a programação normal. Foi a primeira vez que o artista utilizou um aparelho tecnológico diretamente ligado à sua obra.

Sua experimentação com imagens obtidas através de meios cinematográficos deve ser citada. Hélio Oiticica foi um dos primeiros artistas brasileiros a trabalhar com os meios audiovisuais e o vídeo propriamente dito no que ele vai denominar de *quase-cinema*, produção feita na década de 1970, em que ele trabalha com slides, fotografias, stills de filmes. O acesso a esses equipamentos era bem mais fácil já que o artista residia em Nova Iorque. São filmes bastante experimentais e que mostram suas impressões da cidade e que podem ser vistos em trabalhos como a *Série South Bronx com Martine Barrat e amigos*, de 1976, e *Agripina é Roma-Manhattan, Wall Street, New York*, de 1972.

Podemos indicar o ano de 1974 como um marco para o início dos trabalhos com essa linguagem no país, de acordo com os textos “Videoarte: uma poética aberta”, de 1978, de autoria de Walter Zanini, e “Primórdios da videoarte no Brasil”, de 2002, de Fernando Cocchiarale. Os dois teóricos citam o convite feito por Suzanne Delehanty, do Institute of Contemporary Arts da Universidade da Pensilvânia, Filadélfia, para Walter Zanini, indicando artistas brasileiros para participar da exposição *Video Art* que aconteceria no ano seguinte naquela cidade. Os artistas escolhidos em São Paulo infelizmente tiveram problemas para conseguir equipamentos para produzirem seus vídeos. Coube, então, aos artistas do Rio de Janeiro, com a ajuda de Jom Azulay que possuía uma câmera Sony Portapack, enviar seus trabalhos à mostra. De acordo com Zanini (PECININI, 2010, p.90):

Os vídeos *Declaração em Retrato*, de Anna Bella Geiger, *Documentação da Ação em Condição Limite*, de Sônia Andrade, *Versus*, de Ivens Olinto Machado, *Você É Tempo*, de Fernando Cocchiarale, e *Exercícios sobre Mim Mesmo*, de Ângelo de Aquino, entre outros foram exibidos na 8ª Jovem Arte Contemporânea, JAC, do MAC/USP (outubro de 1974). As peças dos quatro primeiros estiveram a seguir presentes na *VideoArt*, de Filadélfia, mostra organizada por Suzanne Dellehanty (inaugurada em janeiro de 1975), que se estendeu ao *Museum of Contemporary Art* de Chicago e ao *Wadsworth Atheneum* de Hartford (Connecticut). De sua parte, Lúcia Pape realizou um vídeo que expôs no Centro de Arte y Comunicación, Cayc, de Buenos Aires, em 1974. Em 1975, os Estados Unidos trouxeram a *VideoArt USA*, montando um autêntico museu cibernético na XVIII Bienal.

A série de exposições Jovem Arte Contemporânea (JACs), iniciadas em 1967, no MAC/USP deve ser lembrada como pioneira na promoção de jovens artistas brasileiros e, especialmente, em dar liberdade para a exploração das novas linguagens artísticas surgidas a partir da década de 1950. Para a videoarte brasileira, a 8ª e última edição das JACs, em 1974, foi a mais importante, pois abriu espaço para a mostrada recente produção brasileira em vídeo.

Depois da 8ª JAC, as exposições promoveram o trabalho em vídeo de artistas brasileiros, tanto no país quanto no exterior, além da *VideoArt*, na Filadélfia, em 1975. Como exemplo tem-se: *8 Jours Video au Musée des Arts Décoratifs*, no ano 1974, em Paris, com participação de Antônio Dias; *Rencontre Internationale Ouverte de Video*, CAYC, em Paris, ano de 1975, participação de Ângelo de Aquino; *Third International Open Encouter on Video*, na Itália, em 1975; *Modern Art in Brazil*, em 1976, participação brasileira organizada por Walter Zanini, participaram Regina Silveira, Gabriel Borba, Cildo Meireles, entre outros; *Década de 70*, em 1976, organizada por Jorge Glusberg, intercâmbio entre o CAYC (Argentina) e o MAC/USP, com participação de Julio Plaza, Ângelo de Aquino, Regina Vater, entre outros; *7 Artistas de Video*, em 1977, MAC/USP, com participação de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, entre outros; *8ª International de Video Art Festival*, em Lima, 1977, com participação de Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Regina Vater, entre outros; *I Encontro Internacional de Videoarte*, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1978, com participação

de Regina Vater, Julio Plaza, Anna Bella Gieger, Regina Silveira, entre outros; Quase Cinema (Videotapes e Films d'Artisti in Brasile 70/80), em Milão, ano de 1980, com participação de José Roberto Aguilar, Iole de Freitas, Antônio Dias, Rubens Guerchman, entre outros; I Vídeo Rio, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, ano de 1983, participação de Regina Vater, Arthur Matuck, José Roberto Aguilar, entre outros³.

Não só a experimentação de uma nova linguagem tecnológica interessará aos pioneiros da vídeoarte no Brasil. A temática era de crítica ao regime ditatorial vigente de meados da década de 1960 até meados da década de 1980. O conceitualismo e suas possibilidades de expressão foram muito explorados pelos artistas da época, que precisavam burlar a censura aqui instaurada. Como bem lembra Heloísa Buarque de Holanda: "Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da resistência." (HOLLANDA, 1981, p. 92)

Regina Vater e o olho mecânico.

Para Regina Vater, a tecnologia da imagem produzida pelo vídeo é apenas uma maneira de expressar sua mensagem. Ela não utiliza esse meio como subterfúgio para deixar seu trabalho mais interessante, pelo contrário, ela apenas o utiliza se isto fizer com que sua ideia atinja de maneira mais direta seu público:

Para mim, experimentar com arte não significa produzir meros truques tecnológicos, os quais agem, na minha opinião, apenas como distração para a cabeça e como neutralizadores da sensibilidade. O que é importante não é o aspecto formal que posso alcançar com a técnica. Mas o que o processo de criar (com esta ou aquela tecnologia) possa colaborar para o meu crescimento. Crescimento como pessoa e, em certos termos, para o crescimento humanístico e cultural do ambiente social ao alcance da minha arte.⁴

Dessa forma, produção artística de Regina Vater com base nas novas tecnologias se dá pela experimentação, utilizando vários meios para falar de um mesmo tema. Aqui, iremos destacar os trabalhos que utilizam o audiovisual, o vídeo e o *cinematic still*, como meios poéticos.

Assim como a fotografia, o vídeo enquadra uma realidade, impõe um limite para a imagem, focaliza algo que se queira transmitir. Por isso, o olho mecânico é a prótese, que vai fazer com que o artista indique ao espectador o que deve ser olhado, o que deve ser experimentado e sentido.

Se na pintura, como menciona Merleau-Ponty em sua obra "O olho e o espírito"⁵, o pincel prolonga o corpo do artista, a tela será a imagem captada pelo olho e colocada ali pelo seu próprio corpo. O mesmo se dá na fotografia e no vídeo: esses instrumentos serão o prolongamento do corpo do artista e através de seu movimento, ele indicará o que deve ser olhado.

Regina Vater nos indica o que deve ser olhado em suas imagens. Às vezes mais abstratas, às vezes extremamente diretas, suas imagens buscam questionar o tempo todo o espectador, abordando questões políticas, metafísicas, de gênero, e também ecológicas. Sendo integrante da primeira

geração de videoartistas brasileiros, num primeiro momento o trabalho da artista irá explorar a temática do corpo em *performance*, o registro da arte desmaterializada. Sua primeira experiência com o vídeo se dá em Paris, em 1974, quando morou nesta cidade por conta do prêmio de viagem do 21º Salão Nacional de Arte Moderna, em 1972. Este primeiro vídeo foi produzido a partir de um convite da atriz Ruth Escobar, que queria o registro do dia-dia de sua companhia de teatro em passagem pela Europa e, para tanto, pagaria à artista um determinado valor em dinheiro. O contato com a atriz se deu através de Antônio Pitanga, ator pertencente à mesma companhia. Estavam na cidade para a apresentação da peça “Os autos sacramentais”, de Calderon de la Barca.

Ruth Escobar alugou uma Sony Portapack e entregou à Regina Vater para que fizesse as gravações. Porém, como a própria Vater menciona, o vídeo era mais sobre a própria Escobar do que sobre a companhia teatro. As gravações acabaram quando, em viagem do grupo de atrizes e atores à Veneza, Vater foi demitida por cobrar seu salário, que fora prometido pela atriz.

Em 1995 o vídeo saiu, produzido pelo artista Andrea Tonacci e com o título “Jouez encore, payez encore” (em português: Interprete mais, pague mais). Utilizando as imagens feitas por ele, por Regina Vater, FarroukMaydi e TV Lausanne, Tonacci montou este documentário que conta a passagem da trupe de Ruth Escobar pela França e Irã. A demora em apresentar gravações ao público se deve à própria Ruth Escobar que não permitiu por mais de 10 anos sua exibição.⁶

Mas esse episódio não desanimou Regina Vater, pelo contrário, alimentou seu interesse pela linguagem. Antes de retornar ao Brasil, a artista passou por alguns países da América Latina, entre eles a Argentina. Neste país, estreita laços com Jorge Glusberge e Antoni Muntadas, e diz que este último a incentivou a explorar mais o vídeo. O artista recomenda Vater para uma exposição no CAYC, em Buenos Aires. Assim, a primeira videoarte produzida pela artista foi *Miedo*, de 1975. Sobre suas motivações para o vídeo, a artista declara:

Aí então eu entrei em contato com o vídeo através foi Muntadas...eu sempre tive, assim, muita fissura, vontade...e eu fiz meu primeiro vídeo em Paris, por causa da Ruth Escobar, daquela célebre história...da Ruth...Aí, mas eu nunca tive uma câmera de vídeo, nem nada...aí eu comprei uma camerazinha até de Super-8, nessa viagem e comecei a filmar, na verdade, na Argentina e o...o Glusberg era o rei do vídeo e tal, e ele tinha uma câmera de vídeo, aí quando eu cheguei na Argentina, tava assim um clima muito balançante, a Isabelis, a Isabelita, tava por cair e eu comecei, comecei a sentir aquela coisa, aquela paranoia, aquela coisa que eu já conhecia do Brasi, né, aquela coisa da revolução...aí...e eu fiquei morrendo de medo de voltar pra casa e encontrar o mesmo clima, porque eu sai na época do Médici, que foi uma época trágica pro Brasil...não né...foi inclusive na época que eu tinha feito o Calabar, a capa do Calabar, que foi censurado, aí então, eu...me deu essa coisa de fazer um vídeo sobre o medo...e aí...e aí eu disse... eu quero saber como é que essas pessoas aqui acham, pensam sobre o medo⁷.



Figura 1 - Regina Vater, *Miedo*, 1975. Vídeo em Super-8. Fotografia: Regina Vater. Acervo da Artista.

Vater conta que foi para a Praça San Martin, acompanhada de um colega uruguaio, e com um pequeno gravador foi perguntando às pessoas o que elas achavam do medo e o que causava esse sentimento nelas. Para a realização do vídeo, a artista mandou uma carta para a embaixada do Brasil pedindo dinheiro para arcar com as despesas da edição dessa gravação, a qual deixou apenas as vozes das pessoas falando sobre o medo.

Usando uma câmera Super-8, a artista gravou de uma só vez 13 minutos de vídeo em que ela fazia caras de medo de acordo com a gravação dos depoimentos das pessoas. Por sugestão de Alfredo Portillos, com quem tinha um relacionamento na época, ensaiou antes para que tudo corresse bem, já que naquela época a edição do vídeo era feita na própria câmera. Jorge Glusberg foi quem empunhou a câmera na ocasião e fez a edição. Sobre o processo de produção, Regina Vater explica:

Então, foram 13 minutos de eu ãh...caras de medo assim né, sem parar né, até a fita acabar, porque eu fazia aquilo escutando o som, tá entendendo...da fita....a fita tocando, aquele som tava sendo gravado ao mesmo tempo que eu e minha cara tava dando, fazendo a performance...E aí eu dep...é...foi muito engraçado porque o Glusberg tinha que fazer assim, a edição dentro da câmera né, então ele primeiro tinha o mapa da...de Buenos Aires...e...botando o lugar da praça, e aí nessa ocasião...e como o... Miedo, né, Fear, tava escrito em inglês...(...) Aí o Glusberg filmava aquilo, e eu tinha colocado a música do Gilberto Gil...assim "A ema gemeu"...que é o que ele fala sobre o medo nessa música né...aí então...que é o medos dos bichos...que acho...não sei se é, agora não me lembro bem da música...mas eu...mas na minha cabeça agora parece que o mesmo que, a ema dá o grito né por causa, avisando que o bicho homem tá chegando, não sei se é isso, mas na minha cabeça agora no momento...me parece..."a ema gemeu"...(inaudível)...ela é mais ou menos assim a música...E depois entra né, essa parte toda da fita do pessoal falando e eu vou até o final fazendo essas caras de medo.

Infelizmente o vídeo se perdeu. Por desconhecimento de técnicas de conservação, a película sofreu degradações por descolamento e colagem da gelatina, além da "doença do vinagre", sendo jogada fora. Sobraram apenas fotografias como registro do trabalho.

Um dos trabalhos destacado pela artista é o *OlhoTato*. Ele começou a ser elaborado quando a artista visitou a Grécia em 1974, sendo realizado uma série de fotografias pensadas para uma instalação. Essas imagens trazem a textura da natureza de uma forma ampliada, quase tocável, por isso o olho-táctil.



Figura 2 – Regina Vater, *OlhoTato-Céu*, 1974. Acervo da artista.

A importância do acervo pessoal da artista relacionado ao seu processo de criação e proposição artística pode ser dimensionada ao encontrarmos os registros documentais com as diretrizes para a montagem da obra *OlhoTato*, que datam de 1974. Ressalta-se que apenas no ano de 2003 foi possível a execução da instalação no Instituto Gaia em Fortaleza.

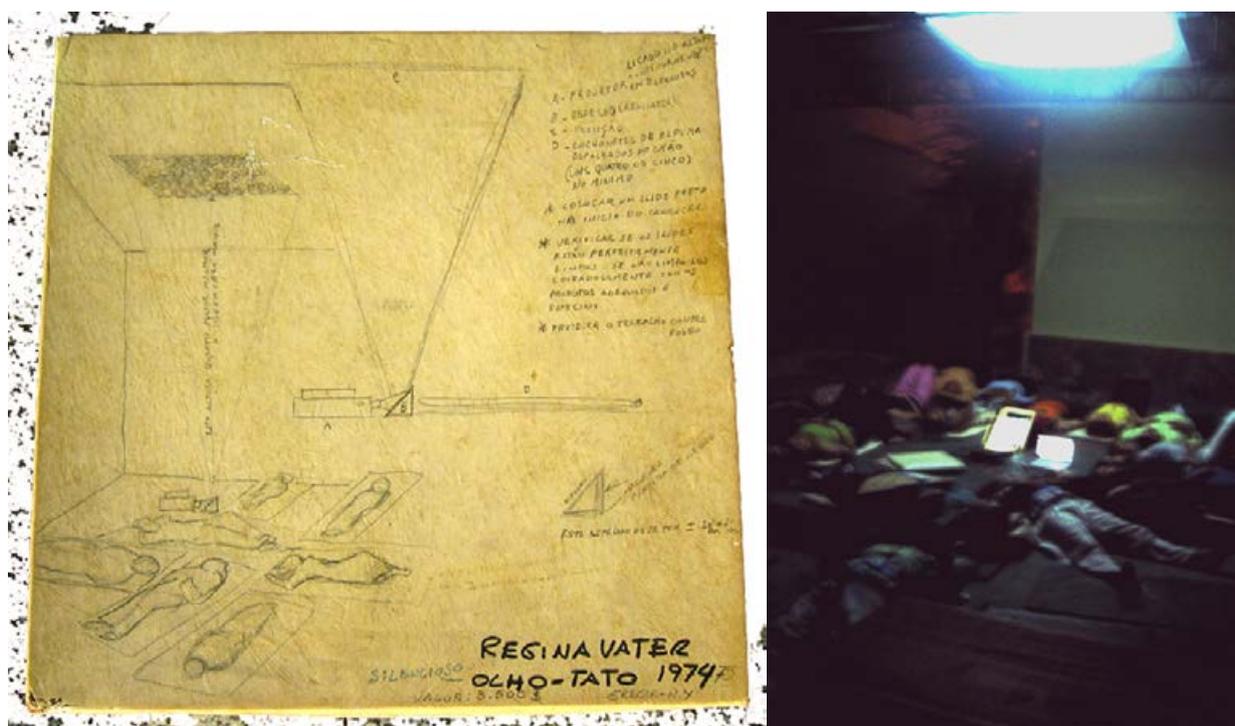


Figura 3 - Regina Vater – (a) Documento de montagem *OlhoTato*; (b) Imagem da instalação *OlhoTato*. Acervo da artista.

Outro trabalho de relevância e que possui inúmeros registros na coleção pessoal de Regina Vater é a série *Cinematic Stills*, que se inicia na década de 1970 e continua em processo até os dias atuais (*work in progress*).

A técnica de *film stills* consiste em tirar várias fotos de um mesmo tema, explorando o tempo das ações; faz referência ao rolo de filme de uma câmera de vídeo analógica, gerando uma dobra entre signifiante e significado da técnica e da criação. Outro trabalho que traz referência ao processo de produção do vídeo é a série *Electronic Nature* (1987-1993), em que a artista fotografa a própria imagem televisiva de animais selvagens, ampliando e estourando a fotografia.

Figura 4 – Regina Vater, (a) *Cinematic Stills – Viga*; (b) *Cinematic Stills – Arriving from the past NY/1980*. Acervo da artista.



A produção fílmica da artista não ocorre apenas em relação à vídeoarte, mas também tangencia seus questionamentos acerca do universo da arte a partir de entrevistas com artistas, curadores e teóricos da arte. Uma dessas entrevistas foi com o músico John Cage, gravada em 1979, com uma câmera Super-8, e editada em vídeo no ano de 2005.



Figura 5- Regina Vater, *My companion Cage*, s/data. Acervo da artista.

Questões em processo...

Durante minha pesquisa, pude encontrar em sua coleção pessoal, compartilhada com o acervo pessoal de seu companheiro e também vídeoartista Bill Lundberg, um respeitável, extraordinário e emblemático acervo que testemunha não apenas a poética do processo, os registros das instruções de montagens, a memória da produção das imagens e o produto artístico final. Há depoimentos, documentários e inúmeros documentos que testemunham um precioso fragmento da história contemporânea da vídeoarte.

Cabe pontuar que a análise exposta no estudo, resultante do contato com o acervo pessoal da artista, não apresenta a totalidade dos inúmeros vídeos e fotografias que fazem parte de seu acervo. A organização e sistematização de uma base de dados e a organização física da coleção, visando seu estudo e preservação, ainda está por vir. A crise da memória recente, com a perda de inúmeras obras significativa – como o vídeo *Miedo* apresentado neste artigo – demonstra a fragilidade de toda uma produção feita a partir da década de 1960.

NOTAS

¹Oral history interview with Regina Vater, 2004 Feb.23-25.Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-regina-vater-12290>. Acesso em: 10/05/2014.

²O professor Walter Zanini apresenta uma lista bem vasta dos artistas estrangeiros que trabalhavam com vídeo-arte: “Entre os numerosos artistas de diversos países, desde a geração clássica de Paik e Vostell, que se empenham em diferentes graus de interesse na comunicação pelo vídeo, podem ser citados Joan Jonas, William Wegman, Peter Campus, Douglas Davis, Bruce Nauman, Terry Fox, Frank Gillette, Denis Oppenheim, Vito Acconci, Bill Viola, Richard Serra, John Baldessari, Beryl Corot, Ingrid Wiegand, Otto Piene, Aldo Tambellini, Bill Vazan, David Lamellas, Jochen Hiltmann, Harold Ortilieb, Reiner Ruthenbeck, Jean Clareboudt, Gerald Minkoff, Jean Otth, Fred Forest, Lisa Steele, Les Levine, Cerverus, Antoni Muntadas, Katsuhiko Yamaguchi, Masaaki Nakauchi, Shigeto Kubota, Giuliano Gimani, Eric Cameron, Graciela Cuneo, Marty Dunn, Robert Walker, Ukyses Carrión, Rodney Werden, Terry Mac Glade, Jonier Marin e Felipe Ehrenberg. A lista é informal e muito incompleta”. ZANINI, Walter. *Videoarte: uma poética aberta*. In: PECININI, 2010, p.88.

³Exposições retiradas da seção “Cronologia” do livro *Arte: novos meios/multimeios*, da professora doutora Daisy V.M. Peccinini.

⁴Entrevista Regina Vater realizada para a tese *Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater*, PPGA-EBA-UFMG, 2014, em janeiro de 2013, em Itapuaçu e no Rio de Janeiro.

⁵MERLEAU-PONTY. 2004, p.18.

⁶Os dados desse vídeo estão no site da Cinemateca Brasileira: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024835&format=detailed.pft>

⁷Entrevista Regina Vater realizada para a tese *Comigo ninguém pode: a voz de Regina Vater*, PPGA-EBA-UFMG, 2014, em janeiro de 2013, em Itapuaçu e no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. 167 p. Catálogo de Exposição.

HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naif, 2013.

PECCININI, Daisy V. M. (coord). *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.