



## **As novas possibilidades da arte na contemporaneidade: O vídeo como troca de afetos entre o artista e o espectador<sup>1</sup>**

Paula Roberta Fernandes MEMÓRIA<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **Resumo**

Após a Revolução Industrial a sociedade sofreu as transformações do sistema capitalista, em que a emancipação social vislumbrada por Kant e Hegel transformou-se em uma razão instrumental. Em meio aos conflitos que permeiam a sociedade contemporânea, a arte parece reconfigurar o papel do espectador diante da obra e se torna um espaço para troca de afetos e comunicação entre os indivíduos. É nesse cenário que o vídeo emerge agregando novas possibilidades à arte. Para compreender a relação entre a arte e os espectadores na contemporaneidade, pretende-se analisar os conceitos de arte relacional de Bourriaud (2009) e de partilha do sensível de Rancière (2005), e outros autores como Dubois (2004), Contrera (2007), Didi-Huberman (2003), ajudarão a fundamentar a pesquisa.

### **Palavras-chave**

Arte contemporânea; Comunicação; Vídeo.

### **Introdução**

A sociedade contemporânea permanece imersa em um sistema que transformou o ideal iluminista da razão que conduziria à emancipação em razão instrumental. O individualismo permeia as relações, que parecem paulatinamente mais fragmentadas. Bárbara Freitag (1998) ajudará a fomentar a discussão quando argumenta sobre as transformações geradas pela razão instrumental na sociedade contemporânea. Em decorrência a essa razão instrumental, Malena Contrera (2007) estabelece uma reflexão fundamentada em Weber, argumentando que vivenciamos hoje uma sociedade marcada pelo “desencanto” das relações e da comunicação entre os indivíduos. A arte poderia ser uma saída para essa situação caótica? A arte poderia surgir como uma possibilidade de reencanto em meio ao desencanto social?

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará e bolsista da FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico), e-mail: paula\_rfm@hotmail.com.



O vídeo surge na contemporaneidade agregando novas possibilidades aos artistas, que agora dispõem de novas formas de conceber e manipular as imagens, como pode ser visto nas obras de Jean-Luc Godard, Nam Paik June, Vito Acconci, entre outros. O cinema de exposição reconfigura a cada dia a noção de cinema, libertando-o das salas e proporcionando novos espaços como as galerias, salões, museus, entre outros lugares onde a imagem pode ser projetada. Jacques Rancière (2005) nos mostra que a arte parece reconfigurar o papel do espectador diante da obra, fazendo com que os espectadores compartilhem os afetos através do sensível. Essa pesquisa mantém um fio condutor que interliga a realidade sócio-histórica vivenciada a partir do advento do capitalismo à ascendência de um novo pensamento nas artes: o da arte relacional como espaço de convivência, comunicação e troca de afetos no plano sensível, como é levantado por Nicolas Bourriaud (2009).

Esse trabalho segue dividido em dois instantes. O primeiro momento se concentra em analisar as consequências desencadeadas na sociedade pela razão instrumental, que é fundamentada na lógica capitalista, em meio ao desencanto social evidenciado por Contrera (2007). Pretende-se analisar o conceito de arte relacional abordado por Nicolas Bourriaud (2009) como saída para tal situação, ao gerar espaços de “socialidades” entre os indivíduos. A arte poderia assim estar em busca de um reencanto social. No segundo momento serão analisadas as transições do vídeo, as novas possibilidades geradas dentro da arte, como o cinema de exposição, o universo da pós-produção e o seu uso pela performance. O vídeo *Barbed Hula* (2000) de Sigalit Landau será analisado em meio à troca de afetos entre a artista e o espectador, trazendo à tona a nova relação entre o espectador e o artista na contemporaneidade, sob a luz do conceito de partilha do sensível de Rancière (2005).

### **A arte como possibilidade de reencanto social**

O iluminismo proclamava uma razão que Kant e Hegel acreditavam que iria transformar a vida dos indivíduos para melhor. O ideal da emancipação que seria proporcionado pela ciência e pela tecnologia se transformou em razão instrumental, privilegiada pela sociedade burguesa. O homem desprende-se das metanarrativas, da fé, da religião e passou a crer cada vez mais em si, como o centro do universo. A razão instrumental proporcionou o avanço das técnicas, do conhecimento, das tecnologias, mas em contraste desencadeou um aumento do individualismo nas sociedades. Ao



analisar a crítica econômica e seus desdobramentos na sociedade, Max Weber concluiu que a contemporaneidade parece marcada por um “grande processo de desencantamento do mundo” (WEBER, 2004, p.96).<sup>3</sup>

Até o século XVI a visão de mundo do homem interligava veementemente o homem ao ambiente. Após a visão newtoniana/cartesiana, no século XVII, ocorreu uma separação no pensamento. Através da racionalidade, o homem destituiu a consciência participativa, interagindo somente com a racionalidade do ser humano, tendo o sujeito como centro da cadeia evolutiva. Após o século XVI, o paradigma mecanicista propiciou,

(...) o triunfo da quantidade em detrimento da qualidade (com a tirania dos medidores de impacto e índices de audiência), da funcionalidade em detrimento do significado, da eficiência em detrimento da criatividade e da livre experimentação (CONTRERA, 2007).

Contrera (2007) argumenta que ocorreu um deslocamento do pensamento, que antes estava voltado para a fé como centro do universo, agora se volta para o homem como o centro, imerso na lógica capitalista. Weber discorre que essa alteração do pensamento gerou o “desencantamento” do mundo. Assim como Weber, Horkheimer via que “o programa do iluminismo consistia no desencantamento do mundo”, destacando o caráter alienado da ciência e da técnica positivista. Assim a razão levantada por Kant e Hegel, se tornou alienada para Horkheimer e Adorno (FREITAG, 1988, p. 24).

Weber detinha seu trabalho nas transformações da fé, no plano religioso e Contrera (2007) aprofunda o conceito de desencantamento apontado por Weber para pensar a fragmentação das relações, ou seja, que a razão instrumental ocasionou o desencantamento das relações e da comunicação entre os indivíduos na contemporaneidade. As relações parecem regidas de uma forma pragmática, seguindo a lógica dos interesses políticos e econômicos em vigência. A esfera dos vínculos tem sido negligenciada e isso a ciência não pode controlar (CONTRERA, 2007).

No entanto, essa alteração do pensamento, em que a visão de mundo permanece fundamentada em um paradigma sócio-econômico, não afeta somente a comunicação, como discorre Contrera (2007), mas também atinge a ética, as religiões e muitas outras instâncias da sociedade. Um processo problemático, que induz à crise de sentido e

---

<sup>3</sup> “Aquele grande processo histórico-religioso do desencantamento do mundo que teve início com as profecias do judaísmo antigo e, em conjunto o pensamento científico helênico, repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios mágicos de busca da salvação, encontrou aqui sua conclusão” (WEBER, 2004, p.96).



significação na contemporaneidade. A lógica do consumo desenfreado e a constante valorização do capital instauraram fissuras nos ideais e nas relações humanas. Dessa forma, Nicolas Bourriaud (2009) argumenta que “o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia” (BOURRIAUD, 2009, p.16).

Em meio a esse cenário de fragmentação das relações, os artistas trabalham formas de modificar a relação entre os espectadores e as obras. A arte moderna surgiu como uma ruptura parcial, ainda regida pelo fio condutor da razão, onde se iniciou um processo de reconfiguração do espaço da arte junto à sociedade:

Assim, o século XX foi palco de uma luta entre três visões de mundo: uma concepção racionalista-modernista derivada do século XVIII, uma filosofia da espontaneidade e da liberação através do irracional (dadaísmo, surrealismo, situacionismo) e ambas se opondo às forças autoritárias ou utilitaristas que pretendiam moldar as relações humanas e submeter os indivíduos (BOURRIAUD, 2009, p. 16).

Bourriaud (2009) se refere aos antigos modelos de representação, que pretendiam moldar as obras, que deveriam necessariamente pertencer a um estilo. A noção de representação parece ter entrado em crise, juntamente com a ideia de uma representação fiel de algo. Essa transformação do pensamento permeia as artes, onde filósofos discorrem em torno da morte da representação. Jacques Rancière (2005) argumenta que anteriormente a arte estava relacionada à “poética clássica da representação”, instaurada na sociedade quando o homem descobriu na pintura e na palavra, uma forma de expressão de ações e significados para registro das coisas da vida. Havia uma estreita relação entre a “palavra e a pintura, entre o dizível e o visível uma relação de correspondência à distância, dando à ‘imitação’ o seu espaço específico” (RANCIÈRE, 2005, p. 22). A contemporaneidade é permeada por transformações nos discursos em torno das superfícies bidimensionais e tridimensionais. A própria superfície da página, até um período anterior, teria que estar enquadrada em um estilo, em um tipo de arte. Dessa forma, Rancière (2005) destaca que houve uma “revolução antirrepresentativa” da pintura.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Rancière (2005, p.22) discorre sobre a “revolução antirrepresentativa” na pintura, referindo-se como exemplo a pintura abstrata, que parece estar diretamente ligada ao médium que lhe é próprio, mas que marca o novo homem, que habita os novos prédios, e que enfim, evoluiu através de todas as mudanças na esfera social em que está inserido, mas que consegue atribuir á arte uma “pureza antirrepresentativa”, constituindo uma ligação entre a arte pura e a arte aplicada, mantendo sempre uma significação política em suas obras.



Portanto, compreende-se que esse questionamento dos antigos modelos de representação nas artes entra em voga, juntamente com a necessidade de rupturas com antigos modelos estabelecidos, libertando os artistas à livre fruição de suas obras.

O pensamento que envolve as artes entra em um processo de reconfiguração na idade moderna, consolidando-se na arte contemporânea, que surge como um para além da noção de modernidade. A arte agora seria um espaço que reverteria a situação de caos e vazio que permeia as relações humanas. Bourriaud (2009) destaca que a arte contemporânea surge para gerar uma condição de possibilidade às sociedades, de manter um contato entre si, despertar reflexões, interações, e acima de tudo, proporcionar “socialidades” aos indivíduos. É relevante definir o conceito de “socialidades” evocado por Bourriaud. O conceito de “socialidades” é definido por Lemos (2004) como um termo que se aplica à sociedade atual, que se encontra imersa nas novas tecnologias que possibilitam infinitas possibilidades de socialização pela rede. E ao pensar em novas tecnologias, pode-se remeter à sociedade contemporânea, que possui seu papel em constante reconfiguração atualmente.

As novas tecnologias não só estão presentes em todas as atividades práticas contemporâneas (da medicina à economia), como também tornam-se vetores de experiências estéticas, tanto no sentido de arte, do belo, como no sentido de co-munhão, de emoções compartilhadas. Embora esse fenômeno não seja novo, ele parece radicalizar-se nesse fim de século. Trata-se de uma sociedade que aproxima a técnica (o saber fazer) do prazer estético e comunitário (LEMOS, 2004, p.17).

Dessa forma, percebemos que “socialidade” é um conceito que remete às relações sociais na contemporaneidade, que estão imersas em processos de integração através das novas tecnologias, das redes. Bourriaud (2009) utiliza esse termo para pensar os espaços de “socialidades”, ou seja, os espaços que a arte contemporânea, assim como as novas tecnologias na rede proporcionam, de integrar os indivíduos, vencendo a problemática do espaço e tempo. O artista encontra nas circunstâncias do presente a forma para modificar seu contexto social e a sua relação com o mundo sensível ou conceitual, tornando-se um “locatário da cultura”<sup>5</sup>.

Rancière (2005) argumenta que a arte contemporânea é permeada por um regime estético das artes, que vem a contrapor os regimes anteriores, o regime ético e o representativo. O regime estético propicia uma infinidade de possibilidades aos artistas,

---

<sup>5</sup> Locatário da cultura é um termo de Michel de Certeau, *Manières de faire*, Paris, Idées Gallimard, apud BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.



uma arte mais democrática, em que não é preciso mais estar encaixada em um estilo, tendência ou regida por classificações. O regime estético inaugura uma nova relação com a arte, em que o que é fundamental é a partilha do sensível entre os que a fazem e os que a compartilham, trocando emoções, afetos, ou seja, trazendo o espectador para a partilha do sensível na obra. Dessa forma, é possível perceber a importância das relações, no plano sensível, entre o artista e o espectador.<sup>6</sup>

Rancière (2008) argumenta que o espectador teve seu papel reconfigurado dentro da arte contemporânea, em decorrência à constante busca pelos artistas em inseri-lo dentro da obra. Até mesmo o nome de "espectador" parece hoje antiquado, pois o que é relevante para a arte hoje é a partilha, a troca dos afetos no plano sensível, e para que essa troca exista, o espectador é fundamental. Então agora ele não se encontra mais na posição de observador passivo, mas de participante da obra. Bourriaud (2009) discorre que agora os espectadores são parte constituinte da obra de arte, que agora consiste em "(...) uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e o quadro, a elaboração coletiva do sentido" (BOURRIAUD, 2009, p.22). Dessa forma, a obra de arte representa um interstício social.<sup>7</sup>

A arte agora se encontra entrelaçada com a ideia de gerar espaços livres, que representam exatamente o oposto do que é vivenciado nos espaços urbanos, se constituindo em um espaço que desenvolve um projeto político que se pauta e problematiza em função das relações sociais (BOURRIAUD, 2009). E assim a comunicação é proporcionada de várias maneiras, tanto entre os artistas e as obras, como entre os outros participantes que estão compartilhando um momento na arte, como entre o artista e o espectador, e entre as obras e os espectadores.

A arte relacional surge como uma esfera social que procura a emancipação à razão instrumental, tanto através do regime estético em que ela encontra-se inserida, como através das suas formas e não-formas. Aliás, as formas representam outro tema em destaque, pois a arte hoje já não possui mais a materialidade. Pode ser um conjunto

---

<sup>6</sup> Rancière (2005) propõem três regimes de identificação na arte: O regime ético pode ser caracterizado pelo domínio da religião que dominou a sociedade durante séculos, em que as obras deveriam estar sempre de acordo com interesses da igreja, trazendo sempre à arte o divino em evidência. O regime representativo é o regime em que as artes deveriam se encaixar em estilos, tendências, uma arte que destinava a obra ao tipo do destinatário: Comédia para a plebe, tragédia para os nobres.

<sup>7</sup> “O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro de economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.” (BOURRIAUD, 2009, p.22).



de práticas realizadas pelos artistas, que pode se resumir em um instante. Essa forma tornou-se abstrata, como por exemplo, as performances. O desenvolvimento do vídeo proporcionou o desencadeamento de várias formas de arte, como o cinema de exposição. O vídeo também agregou novas possibilidades a outros movimentos, como às performances, superando a problemática do tempo e do espaço da performance do artista, que pode ter sido gravada no passado e em um lugar distante, e passa a ser exibida em um museu, como veremos adiante na obra *Barbed Hula* (2000) de Sigalit Landau.

### **O vídeo como troca de afetos**

O surgimento do vídeo veio a reconfigurar o universo do audiovisual nas artes. A imagem em movimento agora pode libertar-se para o livre uso de seu criador, que pôde adicionar os efeitos que bem entendia, manipulando-a e gerando novas possibilidades e espaços a essa arte. Surgiu um movimento que tem grande ascendência nos dias atuais, a vídeo-arte, quando os artistas passaram a manipular a imagem videográfica de forma a constituir suas obras de arte. O vídeo possibilita a troca de sentimentos, afetos com os espectadores, os levando a pensar que "O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam" (DUBOIS, 2004, p.116).

O vídeo agregou novas possibilidades à imagem em movimento, que até então estava restrita ao cinema. Os realizadores passaram a dispor de novas formas de lidar e manipular as imagens, revertendo a profundidade de planos proporcionada pelo cinema, colocando as imagens no mesmo plano, cortando-as e intercalando-as. Dubois (2004) argumenta que até os cineastas clássicos como Fritz Lang ou Jean Renoir e modernos como Nick Ray, Tati, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, procuraram pelos menos uma vez experimentar o vídeo em seus trabalhos com imagens, "Eles ensaiaram todas as posturas (confrontação, comparação, inserção, superposição, substituição, separação, metaficção, ensaio, documentação etc.) (...)" (DUBOIS, 2004, p. 25).

Alguns realizadores se destacaram no uso do vídeo em suas obras, ao criar efeitos e transformar suas imagens em obras de arte, como Jean-Luc Godard, que na concepção de Dubois (2004) foi o realizador que mais utilizou a imagem do vídeo e

gerou novas formas de diálogos com estas, assim como outros grandes nomes citados pelo autor são Nam June Paik e Vito Acconci.

O uso do vídeo também reconfigurou as relações com as projeções, como é o caso do cinema de exposição. Esse movimento já vem sendo vislumbrado desde os anos 20, em busca de uma renovação dos dispositivos, e do surgimento de novas formas de expor, utilizar e se apropriar das imagens.

O cinema de exposição designa, na verdade, um conjunto de propostas dos artistas que procuram utilizar diretamente o “material” filme em sua obra plástica, ou inventar formas de apresentação que se inspiram (ou fazem pensar) em efeitos ou formas cinematográficas (o “modelo cinema”), embora tendam a subverter o ritual tradicional de recepção do filme (sala escura, espectador sentado em sua poltrona, duração padrão imposta etc.) (DUBOIS, 2004, p. 28).

O cinema de exposição se trata da exposição do filme em outros ambientes, para além da sala escura, onde os artistas se apropriam da técnica cinematográfica e projetam seus filmes em galerias, em salas, em colunas, árvores, gerando uma infinidade de possibilidades às imagens em movimento dentro da arte contemporânea.



Imagem 1: Douglas Gordon, 24 Hour Psycho, 1997.<sup>8</sup>

Dubois (2004) argumenta que artistas como Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Mark Lewis, Sam Taylor, Stan Douglas, Steve McQueen, entre outros, utilizam o cinema de exposição para criar suas obras.

Nessas novas exposições, (re)inventa-se a tela múltipla (desdobrada, triplicada, em linha, oblíqua, em paralelo, em frente e verso), projeta-

<sup>8</sup> Disponível em: [http://www.glasgowinternational.org/index.php/press/view/press\\_images/](http://www.glasgowinternational.org/index.php/press/view/press_images/)



se na luz ou em objetos que não se reduzem a superfícies planas, põe-se o filme numa cadeia infinita (entramos e saímos ou, melhor, passamos na hora e no ritmo que quisermos), experimentam-se novas posturas dos espectadores (de pé, sentado, deitado, móvel), explora-se a duração da projeção (breve, muito breve, muito longa, infinita) (DUBOIS, 2004, p. 28).

Em meio a esse novo cenário gerado pelo vídeo na arte contemporânea, desencadearam-se também novos movimentos entre os artistas, como o da pós-produção ressaltada por Bourriaud (2009). A pós-produção consiste em uma forma de arte que usa um material já feito, apropriando-se e gerando intervenções nesse material, compondo novas obras. Através da pós-produção, podem-se incluir no mundo da arte formas anteriormente desprezadas, pois não se trabalha com materiais brutos, mas com formas que já circulam no mercado. O precursor da pós-produção foi Marcel Duchamp e seus “ready-mades”, quando o artista utilizou vários utensílios, dentre eles, um urinol na fotografia de Stieglitz.

Outro exemplo de pós-produção na contemporaneidade, mostrado na imagem anterior, consiste na obra *24 Hour Psycho* (1997), em que Douglas Gordon fez uma projeção em câmera lenta do filme “*Psicose*”, de Alfred Hitchcock, de forma a durar 24 horas em uma instalação. Ou seja, o artista apropriou-se de uma obra, criou intervenções e gerou uma nova obra, uma instalação com a projeção do filme.

São muitos os artistas que se apropriam de objetos de consumo, ou de outras obras, pra fazer suas criações, mas o importante é perceber nessa forma contemporânea de arte, como os artistas utilizam suas obras para desenvolver “socialidades” entre os indivíduos, através da configuração dos afetos através do sensível (BOURRIAUD, 2007).

Uma exposição é o local privilegiado onde surgem essas coletividades instantâneas, regidas por outros princípios: uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um ‘domínio de trocas’ particular (BOURRIAUD, 2009, p.24).

Portanto, as obras de arte que surgiram a partir dos anos 1990 trouxeram a novidade do espectador como interlocutor direto. Em oposição aos artistas da década de 1980, de Richard Prince a Jeff Koons, que valorizavam os aspectos visuais das obras, os atuais põem em cheque o contato e a qualidade tátil das obras. A obra de arte tornou-se um lugar para a experiência sensível. Hoje, a experiência artística se constitui por meio

da co-presença dos espectadores junto à obra, tanto de forma efetiva, como simbólica (BOURRIAUD, 2009).

O uso do vídeo também desencadeou novas possibilidades às performances artísticas. Os artistas podem utilizar a projeção de um vídeo para apresentar suas performances realizadas em outros momentos e lugares. Ou até mesmo utilizar a imagem do vídeo para compor suas performances ao vivo. Como exemplo do vídeo sendo utilizado pela performance, analisaremos a obra *Barbed Hula* (2001).

A artista Sigalit Landau nasceu em Israel, em 1969. Formada em artes, a artista agrega em suas performances a intenção de despertar no observador o sentimento sofrido por um país, que vive em meio à proliferação de conflitos. Em *Barbed Hula* (2000), a artista israelense faz uma performance com bambolê de arame farpado, durante 1mim e 48seg, despertando no observador um sentimento de elevado desconforto e aflição, por um corpo que ao longo do movimento do bambolê e da duração do vídeo, vai se fragilizando, ferindo-se até a exaustão.



Imagem 2: Sigalit Landau, *Barbed Hula*, Israel, 2000

É possível pensar o vídeo da artista israelense Sigalit Landau como um bloco de imagem-tempo, ingressando na perspectiva de Deleuze, pois se trata de uma imagem que foi extraída de um momento vivenciado pela artista, em que “Cada um de seus movimentos apenas aciona um movimento do mundo do qual eu seria o último

prolongamento, e o mais frágil, e o mais exposto – a garantia única de visibilidade” (SENRA, 2005, p.185). A imagem-tempo foi configurada como uma ruptura da imagem-movimento, como uma imagem que não segue uma sequência lógica da montagem e não estabelece conexão lógica com outra imagem. Uma imagem que se auto-configura, extraída de um momento da vida de Sigalit Landau, registrada por meio de uma câmera.

Cada imagem então se separa das outras para se abrir a sua própria infinitude. E o que faz a ligação, daí em diante, é a ausência de ligação, é o interstício entre as imagens que comanda, em lugar do encadeamento sensório-motor, um reencadeamento a partir do vazio (RANCIÈRE, 2001, p. 2).

Rancière (2001) argumenta que Deleuze destacou essa ruptura do elo sensório-motor, desencadeada a partir da segunda guerra mundial. Sigalit Landau demonstra através das suas imagens, a aflição que lhe atinge, devido as tensões vivenciadas em Israel, que aprisionam, inquietam, calam, machucam todos que vivem sob o medo. E toda a angústia dessa sociedade, o caos vivenciado por eles, é transmitido pelo vazio, pois "devemos fechar os olhos pra ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.31).

Didi-Huberman (1998) discorre em torno do vazio nas obras como parte constituinte das imagens. As sensações parecem configurar o vazio na obra de Sigalit Landau, que é vivenciada pelos observadores de Barbed Hula no museu Georges Pompidou, ao se depararem com a imagem de um corpo que se fragiliza por meio de uma dança com um bambolê de arame farpado. A imagem cala, aflige, inquieta, desespera quem a observa. Possivelmente é esse o intuito da obra de Sigalit, induzir a sensação absoluto desconforto e inquietude extraídas de suas vivências. Ao longo da obra, a artista e o observador podem partilhar as sensações vividas por esta, afinal, "Não é nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constitui as imagens. A imagem não foi constituída. Ela existe por si. Ela não é uma representação do espírito. Ela é matéria-luz em movimento" (RANCIÈRE, 2001, p.5).

Rancière (2005) discorre que ao longo do regime estético que envolve as artes na contemporaneidade, o sentido da arte encontra-se na partilha do sensível entre o artista, através de sua obra, e os espectadores. Em Barbed Hula (2000) é possível perceber o que Rancière (2005) afirma em seu conceito de partilha do sensível, pois a artista



partilha sua inquietude, seu estado, suas aflições através de sua obra, colocando seus afetos no plano sensível. Esse processo parece ser o que há de mais sutil da arte contemporânea, essa possibilidade de troca, de inversão de papéis, de uma comunicação através do sensível.

### **Considerações Finais**

Em meio às relações dilaceradas pela razão, em que todos permanecem solitários, regidos pelos interesses políticos e econômicos, o ideal de emancipação social transformou-se em desencanto, como foi abordado por Contrera (2007). No entanto, é possível pensar um local na esfera social onde essas relações possam se reunir, produzindo “socialidades” entre os indivíduos. O conceito de arte relacional levantado por Bourriaud (2009) tornou-se uma saída, para que os indivíduos possam produzir relações, gerar espaços de troca de afetos através do sensível. Rancière (2005) nos demonstra que a arte é exatamente essa relação, a troca, a partilha do sensível entre o artista e o espectador. E por falar em espectador, este, através da arte relacional, detém um papel reconfigurado na esfera artística. Como afirma Bourriaud (2009), o espectador agora é co-participante da obra, onde esta depende dele para constituir-se. O espectador possui caráter fundamental à obra, pois é com ele que o artista pode compartilhar seus desejos e afetos através do sensível.

O surgimento do vídeo possibilitou novos usos da imagem e difundiu novas formas de arte, como o cinema de exposição e agregou possibilidades às performances. Tanto em *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon, como em *Barbed Hula*, de Sigalit Landau, pretendeu-se mostrar o uso do vídeo na arte e as sensações que vem a despertar nos espectadores. Quando a artista israelense expõe seu vídeo no museu Georges Pompidou, demonstra através de seu corpo que dança com um bambolê de arame farpado, todo o vazio de sua obra. Vazio esse que nos remete à angustia sentida na pele da artista, dor esta que transcende a dor física. A maior dor que envolve Sigalit parece ser espiritual, por seu estado de constante de tensão vivenciado em Israel, em meio aos conflitos territoriais. Sigalit consegue transmitir em sua imagem-tempo, pois além de uma imagem-movimento trata-se de uma imagem-tempo, extraída da vida real da artista e capturada através de uma câmera, os seus afetos a serem compartilhados com os observadores do museu Georges Pompidou.



Portanto, a arte tornou-se um espaço social para o contato, para a intensificação das relações sociais. Um lugar para o contato efetivo ou simbólico com o outro, um lugar para o pensamento, para a troca de afetos, de sentimentos e da comunicação através do sensível. Sem dúvida, um espaço que busca o reencanto, em meio ao desencanto social.

### **Referências Bibliográficas**

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción**. Tradución de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2007.

CONTRERA, Malena Segura. **Em meio ao desencanto: a comunicação fundada no pensamento mecânico-funcional**. XVI encontro da Compós, Curitiba: 2007.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Phillip. **Cinema, Vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica: Ontem e hoje**. São Paulo: ed. Brasiliense. 2ª ed, 1998.

LE MOS, André. **Cibercultura. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e Política**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org; Ed 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra**. Tradução de Luiz Felipe G. Soares. – disponível em [www.intermédias.com.br](http://www.intermédias.com.br) ou texto original em: RANCIÈRE, Jacques. La fable cinématographique. Paris: Le Seuil, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Spectateur Émancipé**. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

SENRA, Stella. **Corpos, Cinema e Vídeo**. IN: SAN'ANNA, Denise Bernuzzi. Políticas do Corpo. Tradução de textos em francês Mariluce Moura. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.



**WEBER, M. A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.