



HAL
open science

Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema na arte

Nikoleta Kerinska

► **To cite this version:**

Nikoleta Kerinska. Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema na arte. ouvirOUver, 2018, Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais, 14 (2), pp.278-287. 10.14393/OUV23-v14n2a2018-1 . hal-04450678

HAL Id: hal-04450678

<https://hal.science/hal-04450678>

Submitted on 16 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais

NIKOLETA KERINSKA

■ 278

Nikoleta Kerinska é doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências/divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que fazem uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 278-287 jul. | dez. 2018

■ RESUMO

Este texto introduz algumas ideias sobre o movimento como noção na arte, em uma trama de conexões nem sempre explícita apresenta os artigos organizados no dossiê “Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais”. O movimento como tema artístico na obra de Palatnik, e seu resgate no contexto da arte cinética marcam uma primeira afeição, detectada há muitos anos, e aguçada após um encontro prolífero com a pesquisadora Marjolaine Beuzard. Ao longo do contato com a pesquisa de Marjolaine, a ‘sensação cinética’ torna-se densa e plural. Ela se dilata incorporando questões em torno da temporalidade da imagem, das origens da imagem em movimento e de suas possibilidades de edição, da imagem cinematográfica e suas formas expositivas, mas também da imagem de síntese e dos dispositivos computacionais conhecidos como mídias localizadas. Sem pretender esgotar a temática do movimento, são sugeridas algumas abordagens que potencializam as sensações cinéticas como caminhos de reflexão.

■ PALAVRAS-CHAVE

Movimento, Palatnik, arte cinética, arte contemporânea.

279 ■

■ ABSTRACT

Ce texte introduit quelques idées sur le mouvement en tant que notion dans l’art et, dans un réseau de connexions pas toujours explicites, présente les articles organisés dans le dossier « Sensations cinétiques: Palatnik et le mouvement en tant que thème des arts visuels ». Le mouvement comme sujet artistique dans l’œuvre de Palatnik, aussi bien que dans le contexte de l’art cinétique marquent une première affection, détectée il y a de nombreuses années, mais aiguisée suite à une rencontre prolifique avec la chercheuse Marjolaine Beuzard. Le contact avec la recherche de Marjolaine a rendu la ‘sensation cinétique’ dense et plurielle. Elle se déploie vers des questions sur la temporalité de l’image, les origines de l’image en mouvement et ses possibilités de montage, vers l’image cinématographique et sa réappropriation par les artistes, mais également vers l’image de synthèse et les médias localisés. Sans prendre épuiser le thème du mouvement, certaines approches sont suggérées dans le but d’effectuer quelques sensations cinétiques en tant que pistes de réflexion.

■ KEYWORDS

Mouvement, Palatnik, art cinétique, art contemporain.

Em 1925, Laslo Moholy-Nagy, na época professor de arte na escola Bauhaus, publica uma obra teórica intitulada *Pintura, fotografia, filme*. Preparado durante o verão de 1924, o texto é destinado a compor o oitavo volume de “*Bauhausbücher*”¹, realizado por Walter Gropius e Moholy-Nagy, no qual Nagy assina também as fotografias. O autor aborda as três práticas indicadas no título, com suas especificidades para analisá-las como linguagens artísticas. Consciente do potencial expressivo e imagético da fotografia, Moholy-Nagy destaca sua importância ainda no primeiro parágrafo da introdução: “Os meios oferecidos pela fotografia desempenham um papel importante, que é ainda bastante desconhecido, tanto pelo fato de estender os limites da representação da natureza, quanto por usar a luz como meio de criação, com claro-escuro substituindo o pigmento.”² (MOHOLY-NAGY, 2014: p.75). Sua intenção é pensar as mudanças que a fotografia traz no campo da imagem, para tentar destacar a partir daí novas funções para a pintura.

Moholy-Nagy está convicto, que a fotografia traz uma expansão do campo visual, levando o artista além dos limites habituais da imagem, estimulando a percepção e os fenômenos da visão, mas também, libertando o olhar para posicionar-se e direcionar-se de maneiras inéditas. Essas ideias são, de certo modo, próprias às vanguardas, e transpassam as práticas de muitos artistas. A produção fotográfica de Rodtchenko é um exemplo eloquente, que demonstra por princípio a ideia de rompimento com o olhar tradicional do pintor de cavalete. Para o artista, a objetiva da câmera fotográfica permite um deslocamento absoluto do olhar, fornecendo ângulos infinitos de visão para observar e registrar a realidade. O universo da representação é portanto repleto de desafios, marcado pelo dinamismo das formas e pelo desassossego do olhar. Apreciando atentamente as fotografias de Rodtchenko, a vitalidade e a originalidade de suas composições parecem encarnar as ideais de Moholy-Nagy –, ideias independentes, porém confluentes, que pulsam nos trabalhos de outros artistas: Man Ray, El Lissitzky, Gabo, Pevsner, Tatlin, Kandinsky, Klee, somente para citar alguns exemplos.

O principal objetivo da reflexão de Moholy-Nagy é mostrar de que modo a evolução técnica dos meios de geração de imagens contribui para a “aparição de novas formas em matéria de criação óptica”, ao mesmo tempo que desprende a pintura de suas obrigações miméticas, livrando-a ao exercício da cor, e afirmando sua reconfiguração como “expressão plástica pura e imediata” (ibid., pp.76-77). O autor, propõe uma possível classificação das criações ópticas do ponto de vista técnico, onde ele especifica “a imagem cuja base é de pigmentos, a imagem cuja base é a luz, a imagem estática e a imagem cinética”³ (ibid., p.78).

Contudo, Moholy-Nagy desenvolve a ideia segundo a qual a fotografia em si não é mais do que um objeto técnico, e destaca a importância de seu uso criativo.

¹ Trata-se de uma série de volumes publicados pela Bauhaus de 1925 a 1930. Os editores, Walter Gropius e László Moholy-Nagy, tiveram como objetivo inicial apresentar, justificar e explicar o trabalho realizado em Bauhaus. Um total de 14 volumes foram publicados em 1930, em formato de monografias completas com criações artísticas e teorias contemporâneas de arte. A concepção da série remonta ao outono de 1923. Originalmente, os volumes deveriam aparecer pela editora Bauhaus (Bauhaus Verlag), fundada na primavera de 1923, que faliu rapidamente por causa da crise econômica que roía o país. Por este motivo em 1925, os volumes foram publicados pela editora Albert Langen.

² Citação em francês: “Les moyens que la photographie nous a offerts y jouent un rôle important et encore largement méconnu, tant en repoussant les limites de la représentation de la nature qu'en utilisant la lumière comme moyen de création, le clair-obscur se substituant au pigment.”

³ Na versão original: “image à la base de pigments, image à la base de lumière(...) image statique, image cinétique”.

No contexto do uso criativo da fotografia, de suas ramificações e da inovação de seus experimentos, a imagem cuja base é a luz se tornará, por excelência, a imagem da arte do século XX. Ele afirma: “nenhuma criação manual (lápiz, pincel, etc.) é capaz de conservar de forma idêntica os fragmentos do mundo que percebemos. Do mesmo modo, a criação manual não consegue constituir a essência do movimento.” (ibid., p.75).

Moholy-Nagy profetiza a importância incontornável da relação entre luz e movimento na imagem artística, sua dinamização por meio do filme, e sua abertura para outras linguagens artísticas, tais como a música e a arquitetura. Sem querer simplificar, nem reduzir seu pensamento, em síntese, ele insiste sobre a nova materialidade da imagem artística, que é a luz – a imagem resultante da luz trará muitas possibilidades para as investigações criativas dos artistas, inclusive a possibilidade de trabalhar com o movimento.

O movimento representado pela imagem é o foco do pensamento de Moholy-Nagy, mas este não é um problema moderno. As obras que intencionam uma estética do movimento, consagrada com o termo ‘cinética’, remontam aos primórdios da expressão simbólica dos humanos. A ambição de expressão o movimento permeia a história da arte rupestre à modernidade, guiada pelo sentimento de uma conquista da realidade. A questão do movimento nas artes visuais evoca algumas noções fundamentais: a oposição entre estático e dinâmico, ou entre mobilidade e imobilidade, o jogo entre equilíbrio e desequilíbrio, as relações entre espaço e tempo, como também os conceitos de simultaneidade, velocidade, e instantaneidade. Em outras palavras, pensar o movimento na imagem artística sugere inevitavelmente trabalhar de forma plástica a velocidade, o dinamismo, o deslocamento, a descomposição, e ainda, a superposição, o borrão, a repetição, o ritmo, o dinamismo.

A ideia de que num plano mais amplo, as conquistas tecnológicas estimularam as pesquisas sobre a representação do movimento não é negligenciável. De fato, em muitas situações os artistas usaram prontamente certas invenções mecânicas para atingir tais objetivos estéticos: os autômatos, os relógios, as caixas de música, as lanternas mágicas e todos os outros objetos dos gabinetes de curiosidade são predecessores do cinema experimental realizado pelos futuristas, dadaístas ou surrealistas. De uma forma inconsciente o movimento pode ser visto como uma metáfora da vida. Supomos que por esta razão, e por uma questão de deleite estético, o desejo de detê-lo ou de representá-lo sempre enfeitiçou as mentes criativas. Na modernidade, o movimento é, às vezes, a própria dinâmica da obra, como nos mobiles de Calder, ou nas imagens frenéticas do filme experimental “Anémic Cinéma” de Duchamp.

A luz e o movimento no campo das artes visuais, em suas singularidades, mas também em suas interações e convergências revelam uma problemática de grande poder de sedução, uma vez que as inquietações, as suposições e as tensões entre esses dois conceitos, anunciadas por Moholy-Nagy ecoam ao longo do século XX, determinando algumas tendências internacionais da arte. Freqüentemente marginalizadas pela crítica no momento de sua concepção, as obras dedicadas à luz e ao movimento ultrapassam a dimensão da imagem e assumem formatos de uma diversidade extraordinária, compondo desse modo um corpus significativo. Recentemente, a partir dos anos 2000, este corpus é objeto de vários projetos cura-

toriais, de exposições de grande porte e de publicações⁴, que resgatam os sonhos de uma arte utopicamente inovadora, direcionada a percepção e autenticamente revolucionária.

Em 2013, no Grand Palais, é organizada a exposição *Dynamo: um século de luz e de movimento na arte (1913-2013)*. O projeto é assinado por Serge Lemoine, professor emérito da Universidade Paris-Sorbonne, Matthieu Poirer e Domitille d'Orgeval, historiadores de arte, e pela curadora Marianne Le Pommeré. A equipe realiza uma escolha precisa na seleção de cento quarenta e dois artistas e grupos de artistas, de diferentes países e períodos, reunidos para a ocasião (LEMOINE: 2013, p.11). Essa exposição impacta não somente pela qualidade das obras apresentadas, pela sua vitalidade e energia, mas principalmente pelo desejo de tecer relações entre produções artísticas de diferentes gerações e contextos, acentuando as influências e as projeções das ideias modernas de artistas como Moholy-Nagy e Calder.

A exposição *Dynamo* pode ser evocada como um dos pontos de partida deste dossiê, junto ao encontro frutífero da pesquisadora Marjolaine Beuzard. Dessas duas experiências nasce o ensejo de reviver as emoções provocadas por certas obras, para em seguida mapear algumas ramificações dessa temática. A aspiração inicial da publicação é pensar o movimento não somente na perspectiva da arte cinética ou da arte lumino-cinética, mas de investigar certos desdobramentos no campo da imagem, de seus modos expositivos e da sua interatividade pelo viés das tecnologias recentes, sem portanto esquecer das origens modernas dessa problemática.

Suponho que, para os artistas que trabalham com movimento, o grande encanto seja provocado pela sua natureza, assim como pelas relações com a luz em termos de imagens, objetos ou situações. Como subjugar esse fenômeno, externo ao ser e ao mesmo tempo, intrínseco à sua existência? Como destrinchar a dicotomia entre a sensação e a percepção do movimento, e a sua descrição física? Como capturar sua força poética para metamorfoseá-la em experiência estética? Estas são algumas questões postas pelas obras cinéticas que instigaram essa publicação. Ela, por sua vez pretende, modestamente, pensar o movimento como tema artístico, num primeiro momento abordando os trabalhos de Abraham Palatnik, pioneiro da arte cinética no Brasil, em seguida trazendo posicionamentos díspares, com o objetivo de indicar algumas direções, que transbordam o ponto de partida.

Os artigos desse dossiê são organizados em três eixos temáticos: o primeiro eixo trata da obra de Palatnik, da arte cinética, e de seu contexto internacional; o segundo eixo aborda as temporalidades e os deslocamentos da imagem, se referindo ao movimento na imagem, e à imagem em movimento, trazendo alguns exemplos de práticas artísticas e expositivas; o terceiro eixo se dedica ao movimento em relação à virtualização e à interação, à imagem de síntese, às mídias localizadas e às mobilidades compartilhadas.

⁴ Ver catálogo de exposição *Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, Serge Lemoine (dir.), ADAGP, Paris, 2013.

Palatnik, a arte cinética, e seu contexto internacional

O movimento consolidou-se como uma questão central para certos artistas, que trabalharam na ‘contra mão’, fora das correntes principais da arte. No seu artigo “L’art cinétique au Brésil: le rôle de pionnier d’Abraham Palatnik” (A arte cinética no Brasil: o papel do pioneiro Abraham Palatnik) Marjolaine Beuzard analisa a contribuição do artista brasileiro ao campo da arte óptico-cinética. Ela considera o contexto internacional de sua apresentação e recepção crítica, relatando suas participações nas Bienais de São Paulo entre 1951 e 1969, e seu reconhecimento internacional a partir de 1964, quando participa a trigésima segunda Bienal de Veneza, ao lado de Tarsila (1886-1973) e Almir Mavignier (1926).

A pesquisadora escolhe um período de 40 anos para estudar a obra de Palatnik – de 1948 a 1984. Questionada sobre a escolha das datas durante a preparação deste dossiê, ela respondeu: “Para mim os números são mágicos! Veja só a simetria entre 48 e 84.” É este gosto pela magia matemática e pela beleza mecânica, que reencontrado na obra de Palatnik, inspira as reflexões da pesquisadora. As transformações na produção do artista são relacionadas por épocas, visualizando os diferentes estágios de seus interesses e objetivos.

Para pensar a obra de Palatnik são convocados também alguns intelectuais brasileiros de peso como Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Desenha-se, desse modo o contexto político e social da obra de Palatnik, com suas especificidades e interferências. Este artigo tem seus complementos e extensões nas duas entrevistas, também realizadas por Beuzard: uma com Catherine Bompis sobre a cena artística brasileira, e, outra com Palatnik, feita durante uma visita ao seu ateliê. Publicadas pela primeira vez, essas entrevistas são documentos preciosos para os pesquisadores e os admiradores da modernidade brasileira e de seus atores.

O texto “Abraham Palatnik : une discipline du chaos ?” (Abraham Palatnik: uma disciplina do caos?), assinado também por M. Beuzard é escrito para apresentar a primeira exposição individual de Palatnik na França em 2012, na galeria Denise René em Paris. Com esta exposição Palatnik entra de forma definitiva no panteão da arte cinética, promovida, apoiada e divulgada veementemente pela senhora Denise René, desde 1944 – ano em que a galeria abre suas portas com uma exposição de Victor Vasarely.

Neste texto Beuzard analisa o processo de criação de Palatnik, e entre outros trabalhos a série “Progressão em jacarandá”. Trata-se de “pinturas” feitas de lâminas finíssimas de jacarandá, cujos desenhos naturais são montados em sequências, formando ritmos visuais. A madeira torna-se um dispositivo de progressão visual ondulatória, que sugere uma expansão além da superfície do trabalho.

Por meio da observação, o artista descobre as potencialidades plásticas dos elementos da planta, das ripas de madeira de jacarandá, que fornecem informações sobre a essência da árvore através de sua forma e sobre o código biológico e temporal programado pela natureza em matéria. A partir dessas descobertas, Palatnik começa a manipular os restos de árvore para compor uma obra de arte. Seu processo consiste em reorganizar as ripas de madeira verticalmente em uma superfície plana. Para Beuzard, trata-se neste gesto de uma conexão entre o homem e o seu ambiente através da experiência sensível, e a pesquisadora denomina isto de

uma forma de “ecologia plástica”. As peculiaridades da poética de Palatnik são evidenciadas e reafirmadas ao mesmo tempo num plano específico do contexto da arte brasileira e na perspectiva das tendências internacionais da arte cinética.

O contexto internacional da arte cinética é abordado por Marco Pasqualini de Andrade no artigo “Frank Popper, Roy Ascott e Jeffrey Shaw: visões de um futuro tecnológico e participante nas décadas de 1960 e 1970”. De maneira esclarecedora e precisa, o pesquisador esboça uma possível trajetória da arte cinética, apontando seus principais teóricos, curadores e eventos recentes. Os trabalhos de Frank Popper, historiador e teórico da arte tecnológica são citados com o objetivo de elucidar elementos fundamentais da arte cinética. Marco Pasqualini de Andrade indica a noção de “ambiente” desenvolvida por Popper, que será relacionada com a experiência plurisensorial na arte, solicitada numa primeira instância pelos artistas cinéticos, e que mais tarde guiará as noções de participação e de interação.

Em seguida o pesquisador apresenta dois artistas como casos de estudo: Roy Ascott e Jeffrey Shaw. Tanto Ascott, quando Shaw são artistas pioneiros da arte computacional, influenciados pelas teorias cibernética e da informação, seus projetos de arte objetivam a participação ativa do público. De formatos e abordagens artísticas distintas, os posicionamentos dos dois artistas convergem no desejo de renovar radicalmente a ação artística, celebrando o diálogo artista – obra – público, num ímpeto otimista em relação a tecnologia como recurso da arte. Eles podem ser vistos como representantes emblemáticos de uma ‘segunda geração’ de artistas (geração pós Calder, Palatnik, Soto, ou grupo GRAV) envolvidos com as questões emergentes num mundo tecnológico em rápida evolução.

Temporalidades e deslocamentos da imagem: o movimento na imagem e a imagem em movimento

“O tempo redesenhado: tramas da imagem” de Rodrigo Freitas desenvolve uma leitura sensível e profundamente poética de alguns trabalhos da artista inglesa Tacita Dean. O autor investiga as relações entre imagem e tempo, resultantes do diálogo entre o desenho, a fotografia, o cinema, e a própria pintura. Segundo Freitas, “pensar a imagem em trânsito por diferentes meios é uma maneira de desestabilizar a percepção linear do tempo, pois nesses deslocamentos ela se apresenta como uma constelação de tempos heterogêneos”. O trabalho de Tacita Dean é marcado pela intermedialidade, uma vez que a artista pratica um intercâmbio incessante entre diversos meios expressivos.

Lendo a análise de Freitas entramos numa vertiginosa relação entre imagem e narrativa, cuja temporalidade se apaga ao mesmo tempo que se reconstitui – os limiares entre ontem, agora e amanhã se tornam borrões, manchas, elementos visuais, partes da composição. Esta metamorfose do tempo é evocada na voz de Maurice Blanchot – nada mais pertinente! Para Blanchot o ato de escrever é “entrar na solidão onde o fascínio ameaça. É entregar-se ao risco da ausência de tempo, onde reina a eterna renovação” (BLANCHOT, 1988). “Quando o tempo se metamorfoseia no espaço imaginário, as coisas perdem seu primeiro aspecto de coisas, para se colocarem lado a lado, convertidas numa mesma substância, nas vastas superfícies reluzentes da imagem”, escreve Rodrigo Freitas, e esta frase nos convida a

apreciar a ausência do tempo, e, sentimos que autor mergulha nela, como mergulha nas imagens de Dean. As imagens de Dean são imagem fora do tempo, atemporais, desancoradas, que se movem entre memórias, narrativas e sensações, para restaurar em permanência uma experiência sensível.

Para Aurélie Herbet, o grande interesse artístico em relação às imagens em movimento são suas características espaciais e temporais, dentro dos espaços expositivos. A autora segue uma investigação sobre a imagem cinematográfica, e a sua reapropriação por artistas modernos e contemporâneos. No artigo “Le film est déjà commencé ? Mise à l'épreuve de l'image cinématographique des salles obscures aux cimaises des musées” (O filme já começou? Experimentando a imagem cinematográfica das salas escuras aos museus), Herbet confronta a situação de espectador tradicionalmente admitida no cinema, com as práticas curatoriais e expositivas atuais, nas quais as imagens cinematográficas saem das telas para redefinir o espaço, propondo situações e modalidades receptivas não convencionais. Pensa-se, portanto, o movimento e o deslocamento da imagem cinematográfica projetada no espaço da exposição como uma forma de desenhar percursos e de provocar também o deslocamento do público. Esta reflexão traz como referências os trabalhos de Fernand Léger, Maurice Lemaître, e alguns artistas do grupo Fluxus.

Numa perspectiva diferente das mencionadas até aqui, Milena Szafir investiga o estado-da-arte da montagem audiovisual, entendendo a imagem em movimento como design. A autora se debruça sobre os elementos essenciais das imagens em movimento: ritmo, métrica, composição e intervalo – parâmetros originalmente instituídos e operacionalizados pela teoria e linguagem musical. Seu ensaio é “uma flaneurie, um perambular” sobre os *modus operandi* das estéticas videográficas a fim de tornar-se composição – ele direciona o olhar do leitor para extensão temporal da imagem em movimento, da imagem como um fluxo, ou ainda como uma sequência que pode ser maleada de inúmeras maneiras. “Composição: Ensaio em 03 Movimentos” é, também, uma provocação e um *mise en abyme*: “três movimentos para um ensaio sobre composição? Ou, ainda, uma composição de três movimentos sob ensaio?”, e ela afirma: “Aesthesis nos fala sobre sensações, aquilo que a razão não consegue definir por completo (ou por complexo).”

285 ■

Movimento: virtualização e imagem de síntese, mídias localizadas e mobilidades compartilhadas

A intenção dos artigos apresentados nesse eixo é de criar relações entre a problemática do movimento e a tecnologia computacional, que atualmente tem sido usada de modos extremamente variados no campo da arte. Em razão da impossibilidade de delinear de maneira sintética, algumas trajetórias exatas, indicaremos somente dois pontos de consonância: o primeiro leva em consideração a imagem de síntese construída com objetivos artísticos, e, o segundo propõe uma análise sobre dispositivos artísticos recentes, que integram as mídias localizadas e que operacionalizam as mobilidades compartilhadas.

No artigo “Images 3D artistiques : bio-morphismes et matières organiques” (Imagens artísticas 3D: biomorfismos e matérias orgânicas), a artista Anne-Sarah Le Meur, apresenta um panorama atual das imagens de síntese, mostradas nas princi-

pais instituições internacionais de arte. A intenção é distinguir as formas estéticas, que marcam a curta história da imagem artística 3D, tentando entender suas bases técnicas e/ou imaginárias. Na primeira parte, são citados os trabalhos de artistas consagrados da arte computacional como Yoichiro Kawaguchi, William Latham, Michel Bret. Para estes pioneiros, a criação de imagens passa pela criação de seus próprios programas. Em seguida, com o surgimento e a evolução dos softwares de modelagem, a imagem de síntese entra em nova fase com artistas como Char Davies e Jennifer Steinkamp, que criam formas menos relacionadas com a morfogênese matemática, e mais orientadas para elementos naturais, presentes em nosso mundo: árvores, flores, personagens. Por fim, como representantes de uma geração recente de artistas são citados os trabalhos de Robert Seidel, Lise-Hélène Larin, Sara Ludy e da própria Anne Sarah Le Meur. Algumas dessas obras, totalmente abstratas, tornam-se cores puras em movimento, onde, a sensação colorida, carregada por materiais biomórficos e formas redondas, acaba sendo o motor fundamental da criação plástica.

Além das possibilidades fascinantes de criar imagens, a tecnologia computacional oferece atualmente um gama considerável de dispositivos, que utilizam como base a mobilidade das pessoas e suas interações via interfaces computacionais. Esses dispositivos implementados com propósitos artísticos, lúdicos e ficcionais contam com grande sucesso. Este é o centro de interesse do artigo de Bernard Guelton, “Médias localisés & mobilités partagées, création & activation dans trois dispositifs artistiques contemporains”, (“Mídias localizadas e mobilidades compartilhadas, criação e ativação em três dispositivos artísticos contemporâneos”).

O pesquisador define as expressões ‘mídia localizada’ e ‘mobilidade compartilhada’ para proceder com a análise de dispositivos artísticos, para os quais a mobilidade é constitutiva. Ele chama a atenção para o fato de que, a operabilidade desses dispositivos se concentra no usuário, e se refere ao “caráter de uma ação ou série de ações organizadas para atingir um determinado propósito”. Mais do que simplesmente encenar ou colocar o dispositivo artístico para funcionar por um espectador, agora é necessário, em um grande número de situações artísticas contemporâneas, tornar os dispositivos operáveis para um participante. Através de suas ações, sua participação e seu envolvimento, este último “performa”, joga, executa, ou ainda realiza o dispositivo. Neste sentido, o princípio de performatividade também rege uma parte significativa dos dispositivos implementados em práticas artísticas contemporâneas interativas.

O fio vermelho da reflexão de Guelton é compreender como certas práticas artísticas se apossaram das mídias localizadas no contexto das mobilidades compartilhadas visando novos usos criativos. Para responder a esta questão, o pesquisador recorre brevemente a três exemplos: o projeto “Remote Paris” do grupo artístico Rimini Protokoll; o projeto “Paris-Rio”, que consiste na criação de um mapa compartilhado e simultâneo, que permite a transmissão e a troca de fotografias geolocalizadas; e o projeto “Paris-Shanghai”, que propicia uma navegação por orientação a distância, e, cujo objetivo é descobrir o centro da cidade virtual e fictícia do projeto Hupareel, resultante da hibridização das duas cidades fisicamente distantes. Nestes três projetos, o ‘movimento’ e a ‘ação’ são os termos que determinam a experiência dos participantes, numa sobreposição de cartografia e espaços conectados.

Itinerários

Em termos de conclusão são colocadas algumas considerações que vêm não para fechar as ideias até aqui expostas, mas para indicar futuros caminhos. É preciso registrar, que tratar o movimento no campo das artes visuais por meio da publicação de um dossiê temático, desenhou-se como uma tarefa desmedidamente ambiciosa. A pergunta “de que maneira abordar a questão?” não se esgota com a publicação deste volume. Ao contrário, ao longo da organização dos artigos, novas ideias e conceitos relacionados surgiram.

Analisar o movimento na arte a partir dos antônimos representação/apresentação; reexaminar os aspectos históricos do tema pela antologia da imagem; enquadrar algumas dimensões filosóficas do conceito, e resgatá-las na arte de hoje; investigar as aproximações entre tecnologia e arte, que abrem um campo imenso para estudar o movimento e suas simulações – essas são apenas algumas linhas pelas quais esse projeto pode seguir adiante. Sendo assim, admitimos que, os percursos são inumeráveis, e as derivações irresistíveis! Os leitores desse dossiê são convidados a compartilhar esta aventura! Sem pretender esgotar um tema rico e abundante, esta publicação procura incitar a imaginação em torno dos impulsos vitais de uma noção, que externaliza as vibrações do mundo.

287 ■

Referências

BLANCHOT, Maurice. **L'espace Littéraire**, Paris: Gallimard, 1988.

LEMOINE, Serge. Avant-propos, in Serge Lemoine (dir.). **Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013**, Paris : ADAGP, 2013.

MOHOLY-NAGI, László. **Peinture, Photographie, Film**. Paris : Gallimard , 2014.

KERINSKA, N. Sensações cinéticas: Palatnik e o movimento como tema nas artes visuais. *ouvirOUver*. Uberlândia, v.14,n.2, p.278-287, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-1>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.