

MICROESPACIALIZAÇÕES AUDIOVISUAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA:

VÍDEO-ESPAÇO, APARELHO-ESPAÇO E VÍDEO-DISTENSÃO¹

DANILO BARAÚNA²

RESUMO Neste artigo, exploro os modos de espacialização utilizados por pessoas artistas brasileiras contemporâneas para estabelecer relações entre conteúdos audiovisuais experimentais e seus espaços de instauração em galerias e museus. Foco, mais especificamente, na operação que chamo de microespacialização e em seus respectivos modos de espacialização, a saber: vídeo-espaço, aparelho-espaço e vídeo-distensão. A microespacialização problematiza o espaço dentro do quadro da imagem audiovisual e as extensões de sua narrativa a partir do espaço plástico da imagem em direção ao ambiente de instauração da obra, agregando elementos que estão dispostos na galeria lado a lado ou ao redor da tela. Realizo esta análise por meio de um estudo de múltiplos casos, a partir das obras de Ayrson Heráclito e Danillo Barata, Breno Filo, Giselle Beiguelman, Luciana Magno, Marcus Bastos, Melissa Barbery, Val Sampaio e Victor De La Rocque.

PALAVRAS-CHAVE Espaço; audiovisual; modos de espacialização; microespacialização; arte contemporânea.

ABSTRACT In this article, I explore the modes of spatialization used by contemporary brazilian artists to establish connections between moving image art and its installation space in art galleries and museums. More specifically, I focus on the operation named micro-spacialization and its respective modes of spatialization: video-space, device-space, and video-distension. The micro-spacialization discusses the space inside the moving image frame and its narratological extensions to the three-dimensional space where the image is installed, combining objects beside and/or around the monitor. Through a multiple case study methodology, I explore the artworks of Ayrson Heráclito and Danillo Barata, Breno Filo, Giselle Beiguelman, Luciana Magno, Marcus Bastos, Melissa Barbery, Val Sampaio and Victor De La Rocque.

KEYWORDS Space; Moving Image Art; Modes of Spatialisation; Micro-spacialization; Contemporary Art.

1. Este artigo é baseado em parte da minha dissertação de mestrado intitulada *Modos de espacialização do vídeo na arte contemporânea*, defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Almir Antônio Rosa (Almir Almas). Essa pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo n. 2014/16163-9). A escrita, edição e atualização deste texto foi possível por meio de uma bolsa de Pós-doutorado da FAPESP (Processo n. 2023/02412-6) em andamento na Faculdade de Arquitetura, Artes, Design e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). A revisão do uso da língua portuguesa deste artigo foi realizada pela Dra. Fabíola Baraúna, Doutora em Letras (Linguística) pela Universidade Federal do Pará.

2. Doutor em Belas Artes pela Glasgow School of Art (Reino Unido), com bolsa CAPES de Doutorado Pleno no Exterior (Processo n. 88881.128292/2016-01). Atualmente é pesquisador de pós-doutorado na FAAC-UNESP, com bolsa FAPESP (Processo n. 2023/02412-6), supervisionado pela Profa. Dra. Larissa Pelúcio.

A imagem em movimento tem sido explorada no campo da arte contemporânea já há algum tempo, incluindo discussões que envolvem o papel decisivo do vídeo e suas expansões a partir da linguagem digital (ver, por exemplo, Balsom, 2013; Dubois, 2004; Machado, 2007; Mello, 2008; Ribeiro, 2018). Essa discussão reverbera em modos de olhar para a imagem em movimento que se distanciam de especificidades de mídia e caminham para uma prática audiovisual mais ampliada, a partir de abordagens intermídia e da utilização de outros termos como o audiovisual experimental (Bastos; Aly, 2018; Moran, 2021) ou equivalentes em outras línguas, como *artists' moving image* (Balsom; Reynolds; Perks, 2019; Smith, 2008). Nesse campo, uma das principais discussões realizadas é a relação do conteúdo audiovisual com suas espacialidades. Dentre essas abordagens, uma das mais disseminadas é o estudo dos modos de instalação e fruição da imagem em movimento, na galeria de arte, por meio de sua relação com práticas comumente relacionadas à “forma cinema”. De acordo com André Parente (2008), a forma cinema é constituída por “uma formação discursiva, uma episteme, que faz convergir três dimensões em seu dispositivo: arquitetônica (a sala escura), tecnológica (sistema de captação e projeção da imagem) e discursiva (o modelo representativo hegemônico)” (Parente, 2008, p. 52). Isso acontece, por exemplo, por meio do estudo das passagens entre a sala de cinema e a galeria de arte (Jesus, 2019; Uroskie, 2014).

Ao abordar essas passagens, Eduardo de Jesus (2019) objetiva compreender o que chama de arranjos e dinâmicas de espaço no “audiovisual contemporâneo que se coloca na interseção entre o cinema, na tradicional sala escura de exibição, a caixa preta, e os espaços de exposição da produção artística como museus e galerias, o chamado cubo branco” (Jesus, 2019, p. 2). Nesse contexto, uma série de nomenclaturas emergiram desde a década de 1990 para dar conta da análise dessas obras, principalmente daquelas que surgiram por meio do barateamento e crescente distribuição das tecnologias de projeção digital (Balsom, 2013; Kivinen, 2015). Entre essas nomenclaturas, é possível citar o *cinema de exposição* (Dubois, 2003, 2004; Garbelotti, 2019; Parente, 2008; Royoux, 2000), *Outro cinema* (Bellour, 1997, 2008; Bambozi; Portugal, 2019; Balsom, 2013) e *Transcineas* (Maciel, 2009), amplamente utilizadas em contexto brasileiro.³

Apesar da profícua e importante discussão instaurada pelas passagens da caixa preta para o cubo branco, outras abordagens muito recentes têm atualizado esse contexto disciplinar. É o caso, por exemplo, do conceito de zona cinza, proposto por Cássia Hosni (2021) a partir das pesquisas de Claire Bishop (2018). De acordo com Hosni, a zona cinza entende as espacialidades contidas nas obras audiovisuais em formato instalativo como “um território de contato, móvel e flexível” (Hosni, 2021, p. 19), em oposição à ideia de passagem de um lugar para outro. Portanto, isso nos permite afirmar que as instalações audiovisuais conseguem conviver hoje (curatorial,

3. Para revisão desses conceitos, ver: GARBELOTTI, Raquel. “Video-instalação, cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema, efeito-cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade na obra em perspectiva (Documental)”. *Arteriais*, v. 5, n. 9, 2019, p. 47-63.

arquitetural e artisticamente) com sua característica de fluidez e maleabilidade, ao contrário de uma insistência em inserir-se nas lógicas de exibição do cubo branco ou da caixa preta. De certo modo, Jesus (2019) também indica essa característica contemporânea ao declarar que foca sua análise em obras localizadas em “um limiar dos dois espaços fomentando uma zona intermediária, que ilumina expressões audiovisuais, que interrogam criticamente suas heranças históricas trazendo novos sentidos e mais complexidade para as relações entre arte e cinema” (Jesus, 2019, p. 8-9).

Portanto, a literatura mencionada no parágrafo anterior indica uma virada de abordagem das “passagens” para a “acumulação” (de mídias e práticas curatoriais e arquitetônicas). Sobre esse contexto, Marcus Bastos (2024) afirma que “não acontecem passagens entre tecnologias, mas acúmulos complexos em que, todavia, os processos mais recentes costumam ter papel definidor” (Bastos, 2024, p. 17). Por essa razão, a nomenclatura vídeo aparece em alguns momentos deste texto como referência a uma tecnologia que modificou decisivamente os modos relacionais do conteúdo audiovisual com os espaços de exibição de obras no contexto da arte contemporânea. Ademais, Christiane Paul (2015) nos lembra que trabalhos contemporâneos de arte digital são desdobramentos ou reminiscências das videoinstalações de grandes proporções, as quais utilizam uma variedade de telas e projeções, ou dos trabalhos de vídeo vigilância que incluíam, de alguma maneira, o público na gravação de vídeo em tempo presente. Portanto, mais do que uma superação das práticas espaciais que ganharam força na década de 1990, com a tecnologia da projeção, as obras realizadas a partir dos anos 2000 acumulam uma variedade de modos de espacialização audiovisual na galeria de arte. No entanto, nem todas essas espacializações foram conceitualmente exploradas, já que a literatura internacional, tal qual mencionada até este ponto, voltou-se sobretudo para as práticas instalativas em grandes dimensões.

Como resultado, a análise de outras espacializações audiovisuais na arte contemporânea, não ligadas às tecnologias projetivas, foram negligenciadas na bibliografia existente na área do audiovisual. Kati Kivinen (2015), por exemplo, ao falar sobre essas espacializações do audiovisual e da fotografia, no contexto finlandês, indica que o novo milênio trouxe consigo também um abandono do formato instalativo em detrimento de um “retorno à parede” (Kivinen, 2015, p. 2, tradução nossa), com o objetivo de favorecer projetos mais facilmente adaptáveis a diferentes ambientes. Com o intuito de problematizar essa lacuna na literatura, este artigo propõe uma análise do que chamo microespacialização audiovisual. Parto da premissa de que as produções audiovisuais contemporâneas, localizadas em uma “zona cinza” (Hosni, 2021), apresentam pelo menos duas operações de espacialização básicas ao se relacionarem com o espaço de instauração da obra. Denomino a primeira operação de microespacia-

lização (imagens em pequenas dimensões e suas extensões, por meio da agregação de objetos diminutos no espaço físico), e a segunda operação de macroespacialização (construção de ambientes imersivos integrados pela imagem audiovisual em grandes dimensões, seja em formato de projeção seja pela inclusão de múltiplos monitores). Como premissa para a construção inicial dessas abordagens, dialogo com Jacques Aumont (1993) e Eduardo de Jesus (2019) ao atentar para a diferença relacional que se estabelece com uma imagem de acordo com sua dimensão física, ou seja, seu tamanho em relação aos nossos corpos.

Desse modo, argumento que, concomitante ao processo de macroespacialização audiovisual, algumas pessoas artistas brasileiras empregam também um processo de microespacialização, que pode ser visto na produção artística dos primeiros anos da década de 2000. Neste artigo, exploro especificamente a microespacialização, com o objetivo de identificar práticas de organização espacial interna da imagem audiovisual em pequenas dimensões e da instalação dessa no espaço físico de galerias e museus, a partir de obras brasileiras. Consequentemente, contribuo para a construção de evidências para o argumento que versa sobre o acúmulo de práticas de espacialização audiovisual na produção artística contemporânea. Realizo essa empreitada conceitual por meio da compilação, neste artigo, de algumas práticas de arranjo espacial para além das instalações de grandes dimensões que, atualmente, encontram-se dispersas na literatura da área.

A identificação das recorrências de certas configurações espaciais confere ao estudo um método de procedimento de caráter tipológico (Lakatos; Marconi, 2010), uma vez que procuro definir grupos de análise a partir do estudo de diversos casos, buscando características comuns e propondo uma taxonomia conceitual desses arranjos. Consequentemente, o design metodológico deste artigo é compreendido como um estudo de múltiplos casos (Stake, 2006), com base em obras audiovisuais brasileiras produzidas a partir dos anos 2000 e selecionadas em dois diferentes contextos: i) arquivo do projeto de pesquisa “Acervo de videoarte paraense: sistematização e análise crítica”,⁴ particularmente os trabalhos de Breno Filo, Luciana Magno, Melissa Barbary, Val Sampaio e Victor De La Rocque; ii) acervo da Associação Cultural Videobrasil,⁵ por meio dos trabalhos de Ayrson Heráclito e Danillo Barata, Giselle Beiguelman e Marcus Bastos. Os dois arquivos dialogam por coletarem e reunirem uma ampla produção da imagem em movimento no Brasil. Enquanto o acervo da Associação Cultural Videobrasil contempla obras realizadas em grande parte do território nacional, o arquivo do projeto “Acervo de videoarte paraense” cumpre a importante função de preencher uma lacuna referente às obras concebidas no norte do país, mais especificamente na cidade de Belém. A seguir, apresento o que compreendo por operações e modos de espacialização, abordando a microespacialização audiovisual por meio da descrição desses mecanismos em obras das pessoas artistas mencionadas.

4. Projeto de pesquisa contemplado em 2014 no Edital de Economia Criativa (nº 80/2013), uma parceria entre o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a extinta Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura do Brasil, no qual fiz parte da equipe de pesquisa. Projeto baseado no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

5. “Fundada por Solange Farkas em 1991, a Associação Cultural Videobrasil é fruto do desejo de acolher institucionalmente um acervo crescente de obras e publicações, que vem sendo reunido desde a primeira edição do Festival Videobrasil (atualmente Bienal Sesc_Videobrasil), em 1983”. Disponível em: www.site.videobrasil.org.br/quem-somos. Acesso em: 07 de março de 2024.

OPERAÇÃO: MICROESPACIALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

Neste artigo, compreendo a espacialização como um processo de composição que discute, essencialmente, as questões espaciais, ou seja, um dos possíveis trabalhos que fundam a ação maior de composição de uma obra audiovisual. Para pensar essas práticas, é importante indicar o atravessamento de uma característica espacial específica: a dimensão física da obra (seu tamanho físico) (Jesus, 2019; Aumont, 1993). Dessa maneira, como pensar as abordagens de arranjos espaciais diminutos que se configuram na galeria e na diegese da imagem em movimento? O pesquisador Lev Manovich (2001) elaborou em seus estudos um importante conceito que auxilia na análise realizada neste artigo: a *montagem espacial*. Ao analisar as passagens entre a prática cinematográfica e a linguagem computacional, Manovich define a montagem espacial como a simultânea justaposição de uma série de imagens na tela, que podem ser de diferentes tamanhos e proporções, e cita como exemplo a prática de utilização de janelas simultâneas (*splitscreen*) no cinema e as configurações de hiperlinks na linguagem computacional, em que nenhuma informação visual precisa ser apagada, esquecida ou retirada da tela.

Portanto, ao pensar a espacialização atendo-me às questões levantadas por Manovich (2001) no âmbito da montagem espacial e amplio esse pensamento para os mecanismos de composição que se relacionam com o espaço físico de exibição. Desse modo, abordo a operação de microespacialização e seus respectivos modos de espacialização, a saber: vídeo-espaço; aparelho-espaço; vídeo-distensão. A microespacialização problematiza o espaço dentro do quadro da imagem audiovisual e as extensões de sua narrativa a partir da *diegesis* da imagem em direção ao ambiente tridimensional de instauração da obra, agregando elementos que estão dispostos na galeria, seja lado a lado, seja ao redor da tela. Nessa operação de espacialização, a pessoa artista arquiteta situações em que o corpo da pessoa espectadora se encontra em certa condição de superioridade de escala em relação ao tamanho físico da imagem audiovisual apresentada.

Na microespacialização, o formato das obras aponta para um teor de proximidade e intimidade com a presença do corpo da pessoa espectadora, a qual consegue visualizá-las em sua totalidade quando se encontra espacialmente próximo à obra instalada. Os trabalhos são geralmente exibidos e acoplados ao espaço bidimensional da parede da galeria ou de forma escultural, situação em que o espectador pode rodeá-lo. Além disso, essas obras podem agregar essas duas abordagens a partir do monitor instalado na parede e a presença de objetos diversos (por exemplo, fotografias, esculturas, pinturas, desenhos, pequenos objetos) dispostos nas proximidades da tela e que integram a narrativa audiovisual. Portanto, no âmbito das pequenas dimensões, a microespacialização

traça um percurso de espacialização do audiovisual dentro do quadro (vídeo-espço), espacializa-se também por meio do monitor como objeto escultórico (aparelho-espço), expandindo-se ainda para a inclusão de extensões da narrativa audiovisual por meio da inclusão de objetos tridimensionais junto à tela (vídeo-distensão), conforme diagrama (Figura 1).

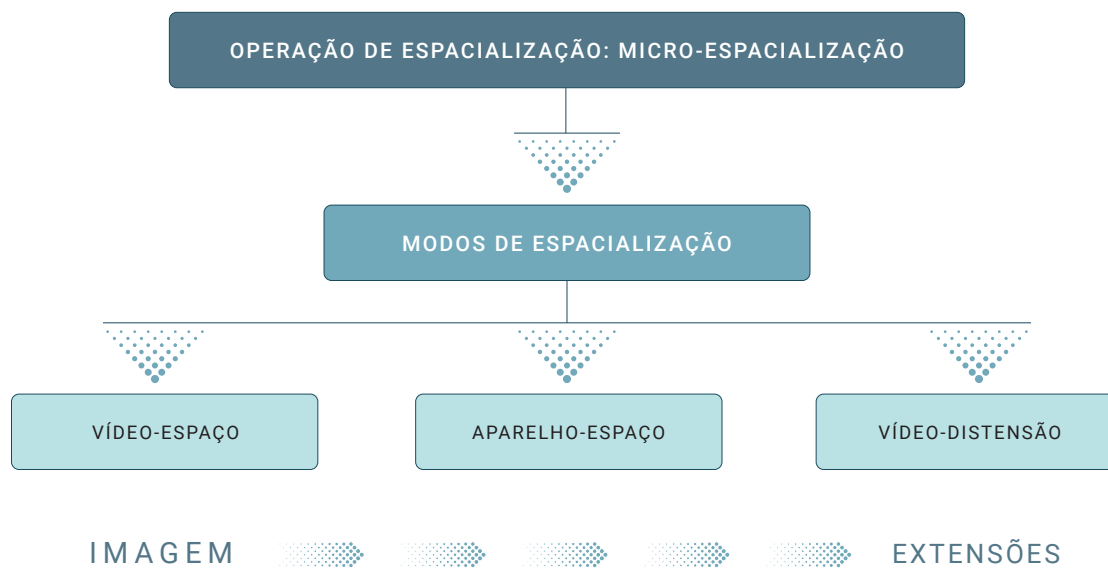


Figura 1 — Diagrama da microespacialização, Danilo Baraúna, 2016.

PRIMEIRO MODO DE ESPACIALIZAÇÃO: VÍDEO-ESPAÇO

O foco do primeiro modo de espacialização é a montagem espacial (Manovich, 2001), também abordada por Phillipe Dubois (2004) como uma mixagem das imagens. Nesse contexto, a pessoa artista utiliza mecanismos diversos da linguagem digital para questionar o quadro audiovisual em seus limites e segmentos de espacialidade. Para isso, confere atenção especial ao descentramento, à fuga da perspectiva linear e à importância dada

às bordas das imagens, na tentativa de apresentação simultânea de imagens dentro do mesmo quadro. Esse processo acontece, por exemplo, a partir do arranjo dos quadros dentro dos quadros e da inserção de imagens e sons uns nos outros. Um dos principais arranjos desse modo de espacialização refere-se à utilização do corpo em performance como elemento para desafiar o contracampo da imagem. Essa relação, que aparece com força nos primeiros anos do surgimento da videoarte (entre as décadas de 1960 e 1970), por meio do que Michael Rush (2014) chama corpo conceitual em ações em tempo presente, também faz parte dos processos de acumulação de práticas de espacialização contemporâneas. Portanto, vale ressaltar que obras realizadas nos anos 2000 ainda procuram esse enfrentamento do corpo com a câmera como ferramenta poética. É o caso, por exemplo, da obra *Eko Kanhy*⁶ (2012), de Luciana Magno, exibida no festival “Debaixo d’água flutuamos entre musgos: mostra de audiovisual experimental no Pará”, realizado em 2024 no Museu da Imagem e do Som do Pará.

No vídeo, de apenas um minuto, a artista aparece inicialmente no centro do quadro e em plano médio. O ambiente trata-se de um rio na Amazônia paraense, onde metade do corpo de Magno se encontra submerso nessas águas e, ao fundo, folhagens de uma árvore completam o enquadramento. Uma discussão de memórias afetivas emerge dessa submersão ao identificarmos a informação de que a roupa de dormir utilizada por Magno no vídeo foi também usada por sua avó em sua noite de núpcias, instigando o início de uma compreensão das relações entre corpo, vestimenta e mergulho nessa obra. O confronto sutil com o contracampo se encontra no simples olhar fixo da artista direcionado para esse espaço externo ao quadro ou ao que estaria por trás da câmera.

Durante o vídeo, Magno aos poucos submerge nas águas desse rio até que seus cabelos castanhos compridos, marca dos trabalhos da artista, se confundem com a água barrenta e em seguida desaparecem completamente. As relações com o quadro se estabelecem, portanto, em dois momentos: o contracampo, que é sugerido durante toda a duração do vídeo a partir do olhar fixo da artista nessa direção, e, em um segundo momento, a partir do processo de submersão. Mais do que submergir no rio, Magno confronta e expõe nesse momento um dos segmentos de espacialidade audiovisual que Noël Burch (2011) denomina o “abaixo da tela”. Esse segmento inferior da imagem já aparece materialmente fluido e diluível, na medida em que se trata do elemento água. Tal fluidez é potencializada a partir do instante em que Magno inicia o processo de submersão. O quadro ganha força nesse segmento de base e o corpo, o qual vemos desaparecer, se direciona para algum lugar fora daquele enquadramento e que só podemos localizar a partir de um processo imaginativo. Ao problematizar o enquadramento, o foco no que existe fora da tela e os limites dessa são potencializados.

6. Disponível em: <https://x.gd/la27G>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

Em *Eko Kahny* (2012), vemos a exploração do que Aumont (2005) chama de quadro-janela, uma exploração substancial dos espaços externos aos determinados pelo limite do enquadramento. O caráter imaginativo desse espaço-fora-da-tela, ou seja, as extensões das bordas visuais, tomam forma por mecanismos como o olhar e a submersão do corpo de Magno. Portanto, as ações espaciais aqui descritas não atingem o nível da composição com planos diferenciados. No entanto, é importante apontar como esses procedimentos podem nos levar à problematização do espaço do quadro. Isso acontece a partir do corpo centralizado e do reforço da base como elemento de surgimento da imaginação de um outro espaço, atravessado por esse olhar também imaginativo para o contracampo.

Para além dessa discussão, o chamado *splitscreen* configura-se como outro mecanismo de espacialização na linguagem audiovisual, o qual Dubois (2004) denomina jogo de janelas. Para o autor, a prática do *splitscreen* pode ser compreendida como a divisão geométrica do quadro videográfico em mais de um quadro, ao longo de toda a extensão da imagem, e que existe concomitantemente, lado a lado ou um acima do outro. Essa situação se caracteriza por uma divisão muito bem delimitada por parâmetros geométricos, que geralmente aparecem em formato de retângulos, simulando as delimitações espaciais das bordas do próprio quadro. O retângulo, apesar de mais comum, é apenas uma das possibilidades para a constituição dessa relação, que também se manifesta por uma variedade de outras formas geométricas. Nas práticas audiovisuais da arte contemporânea esse jogo de janelas ganha um teor ainda mais anárquico ao instituir um movimento constante que desintegra o quadro não apenas pela duplicação ou multiplicação das janelas que aparecem simultaneamente. Essas janelas também se modificam em tamanho, formato e posição ao longo da duração da obra, momentos em que uma janela pode invadir e sobrepor a outra, inclusive utilizando mecanismos como a sobreimpressão para a realização dessas transições.

Como exemplo, trago o trabalho *Fast/Slow_Scapes* (nomadic vídeos)⁷ (2006), de Giselle Beiguelman, exibido em 2007 no 16º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. A obra apresenta uma série de imagens de viagem, gravadas em locais diferentes, e divididas em sete capítulos. Nos dois primeiros capítulos, intitulados “Carscapes” (sp.br) e “Tunnelscapes” (Imigrantes Rd.), vemos vídeos em uma série de quadros que se intercalam em movimento vertical na tela, divididos por uma faixa preta que remete à materialidade da película cinematográfica e seu processo de projeção. No terceiro capítulo, “Cabscales” (nyc) essas faixas desaparecem e conferem uma unidade maior entre os vídeos que vão se intercalando, além de serem substituídos de maneira mais veloz. Essas imagens são imbuídas de uma espécie de continuidade gerada pela posição de elementos como as linhas

7. Disponível em: <https://x.gd/Con6O>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

dos prédios exibidos, que são apresentados diagonalmente e se conectam, dando-nos a impressão de entrada de um quadro no outro, mesmo que isso de fato não aconteça em função da clara linha que os divide. Existe uma ambiguidade entre a queda de um quadro sobre o outro que lhe substitui e que, ao mesmo tempo, servirá como amparo para o quadro seguinte. O último momento, um congelamento da imagem, salienta a transição entre os quadros e a espera pela próxima imagem que o substituiria, mas que não chega a ser exibida. O movimento é interrompido para o início do próximo momento da obra.

No quarto capítulo, “Railsapes” (berlin), um processo de sobreimpressão entre os quadros se intensifica, diluindo a linha gráfica que os separava. A subsequente aparição e sobreimpressão de imagens em preto e branco de uma cidade com seus prédios e pessoas, no que parece ser uma viagem de trem, confere à imagem uma perspectiva de retomada de memórias desse lugar. Além disso, por conta das posições diagonais de alguns dos quadros exibidos, uma certa sensação desorientadora de queda se estabelece na experiência com a obra. Já no quinto capítulo, uma situação diferente se instaura. Os quadros passam a ser substituídos na tela em movimento vertical e retomam uma espécie de metáfora do movimento da película no aparelho de projeção, inclusive pelo retorno dos intervalos escuros entre as imagens, que somem aos poucos para dar lugar a uma colagem entre as extremidades de cada quadro. Aqui, as imagens são exibidas de modo muito mais lento e identificamos a existência inicial de uma motocicleta percorrendo uma estrada, impondo o surgimento de uma perspectiva linear no quadro, reforçada pelo aparecimento posterior de outros automóveis e pela barragem lateral da estrada. Essa perspectiva visual, que sugere uma entrada em profundidade no quadro, é constantemente interrompida espacialmente pela substituição vertical desses mesmos quadros, com o intuito de voltarmos nossa atenção especialmente para a natureza de movimento entre quadros encontrada na imagem.

Nos últimos capítulos, “Vanscapes” (belo horizonte) e “Boatscapes” (atenas/paros), as imagens são apresentadas ainda de maneira mais lenta, com o retorno, no último capítulo, dos intervalos escuros que dividem as imagens e a partir de substituições horizontais dos quadros. Ainda nesse capítulo, uma tensão espacial se estabelece na medida em que imagens de barcos apresentadas diagonalmente, como se estivessem naufragando, desafiam o segmento de espacialidade que corresponde à base inferior da imagem. Portanto, esse trabalho configura uma utilização de jogos de janelas que se movimentam no quadro, e não apenas o divide. Nessa situação habita uma vontade de desestabilização contínua do centramento do assunto da imagem e a utilização das bordas para a ocupação do quadro interno como homogeneamente importante. Isso se dá pela simultaneidade do aparecimento das janelas ou pela transição acelerada dos quadros.

O elemento “janela” aparece também no trabalho *Radicais Livre(o)s*⁸ (2007), de Marcus Bastos, exibido em 2007 no 16º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, o qual expande a atuação desse elemento para a deformação constante dos quadros que se intercalam. Nessa obra, Bastos problematiza questões relacionadas à liberdade em diferentes contextos da história do Brasil, passando pela ditadura militar e abordando questões sociais, sexuais, de trabalho, e software livre, no que o autor diz ser uma espécie de pesquisa de linguagem documental na era digital. O vídeo inteiro é formado por um jogo de janelas, as quais entram e saem do quadro em uma velocidade acelerada, se movimentam horizontal e verticalmente no plano da imagem, se sobrepõem e alternam entre entrevistas e capturas urbanas da rua e de prédios. Os depoimentos falam sobre a relação desses personagens com histórias de repressões e se dão de modo descontínuo. Enquanto isso, os quadros de cada um dos depoentes surgem e são interconectados por outros depoimentos ao longo do vídeo, uma espécie de colagem de várias vozes dentro de cada uma dessas janelas que constroi uma narrativa fragmentada.

8. Disponível em: <https://x.gd/wRo8d>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

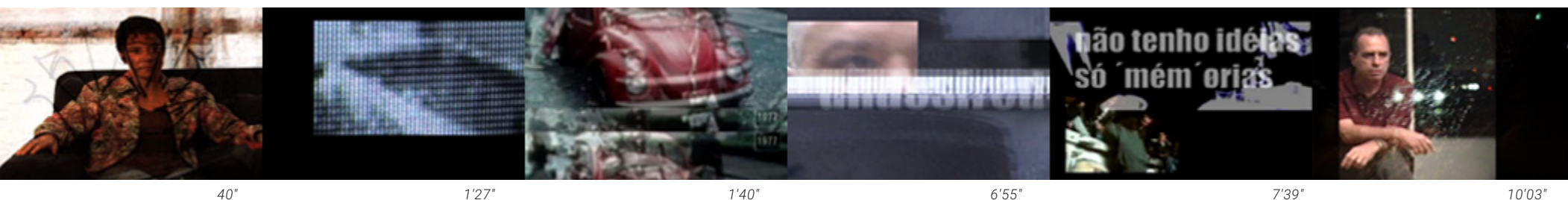


Figura 2 — *Radicais Livre(o)s*, Marcus Bastos, 2007. Fonte: Acervo da Associação Cultural Videobrasil, 2024.

Essas histórias parecem desaparecer à medida que a velocidade dos quadros acelera, evidenciando como a própria construção de um ideal de liberdade se dá por meio de uma condição de fragilidade, exemplificada por histórias de desaparecimento como as de Crimélia Souza, que reclama a falta dos registros de sua luta durante a ditadura militar. Há, ainda, algumas frases que intercalam essa movimentação das imagens como uma espécie de respiro entre os espaços do quadro, entre elas “a linguagem é o meio mais forte do Outro – alojado em nós mesmos (Paul Valéry)”. Bastos, apesar de utilizar esses quadros em seus formatos geométricos, com linhas bem definidas que os separam, consegue se distanciar de uma estaticidade que essa característica poderia conferir ao quadro. Em vez disso, ao trabalhar com as trocas, aparecimento e desaparecimento das janelas, o artista incute o vídeo de uma

dinamicidade que solicita do público uma atenção redobrada na captura dessas imagens. Uma espacialização narrativa não linear é aqui materializada por Bastos por meio de um conjunto de fragmentos, agindo como principal elemento para uma elaboração que se intercala espacialmente a partir de janelas. Esses trabalhos caminham em conjunto para a visualização de uma simultaneidade de elementos, entre imagem e som, que apresentados no quadro desestabilizam uma noção de localização espacial específica para exibir várias espacialidades a partir de determinadas técnicas, como o jogo de janelas.

Outra técnica de espacialização utilizada é a sobreimpressão, ou seja, a sobreposição de uma ou mais imagens sobre as outras. Esse mecanismo se vale da transparência das imagens para de certa maneira fundi-las no mesmo quadro, conferindo um certo aspecto de diluição. Nesse sentido, essas imagens sobrepostas atuam em conjunto no processo de supressão e revelação umas das outras. Essa técnica é utilizada, por exemplo, na obra *Barrueco*⁹ (2004), de Ayrson Heráclito e Danillo Barata, exibida em 2005 na 15ª edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil em São Paulo. Os artistas instituem, a partir do pensamento de Paul Gilroy (1993), o “(...) oceano Atlântico como útero gestor de uma categoria racial negra a partir do tráfico negreiro”.¹⁰ O vídeo é ainda integrado por uma trilha sonora com a música *Black is the color* (1959), interpretada por Nina Simone, e pelo poema *Divisor*, de Mira Albuquerque, que acompanha a abordagem do trabalho em passagens como “Eu sou vítima do terrível crime da escravidão” e “Mergulhamos num flagelo do Atlântico”. Em sua pesquisa, Heráclito utiliza algumas materialidades importantes para a cultura afro-brasileira, como o azeite de dendê, que aparecerá como elemento fundamental na materialização dessa parceria com Danillo Barata.

O vídeo inicia com a imagem de uma grande quantidade de azeite de dendê que se movimenta pelo quadro, formando ondas. Em seguida, o azeite é sobreposto à imagem do corpo do performer José Domingos Coni usando um colar de pérolas, o qual expelle também esse líquido e o derrama sobre o corpo apresentado, substituído em seguida por uma reprodução da pintura *Navio Negreiro* (1840) de Willian Turner. No vídeo, essa obra estabelece uma espécie de diluição da imagem por meio da técnica de sobreimpressão, apresentando três imagens simultâneas: o supracitado colar, a pintura de Turner e imagens do azeite de dendê. A imagem é atravessada por interrupções que trazem os versos do poema citado anteriormente. Após a primeira pausa, a imagem de uma arraia surge, a qual, para Heráclito, funciona como uma metáfora de liberdade no oceano Atlântico. Essa técnica de sobreimpressão possibilita mais uma abordagem da apresentação simultânea de espacialidades. Por fim, uma última prática importante para pensarmos a espacialização dentro do quadro é o que Dubois (2004) chama incrustação. Essa encontra-se também no âmbito da inserção de uma imagem na outra, assim como a sobreim-

9. Disponível em: <https://x.gd/FZmou>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

10. Depoimento do artista Ayrson Heráclito para a Plataforma VB, da Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <https://x.gd/aojCP>. Acesso em: 10 de março de 2024.

pressão, mas por outro viés, configurando-se basicamente pela técnica que conhecemos como *chroma-key*. Para Dubois, esse processo se configura como a:

[...] separação no sinal de vídeo, entre uma parte da imagem e outra segundo um tipo de frequência da cromaticidade ou da luminância. Esta parte do sinal, que corresponde na realidade visual a tal tipo de cor ou de luz, é separada do restante, posta de lado nas máquinas, criando assim um “buraco eletrônico” na imagem, que pode então ser preenchida por uma parte correspondente de outra imagem que nele se embute (Dubois, 2004, p. 82).

A obra *Ressonar Insular*¹¹ (2013), de Breno Filo, é um exemplo de utilização desse mecanismo. Nesse trabalho, ganhador do 1º prêmio no 5º Salão Sesc Universitário de Arte Contemporânea (Belém do Pará), o artista desenha digitalmente uma espécie de mapa afetivo das relações criadas com as ilhas que visitou no Pará, como a Ilha de Cotijuba. Esse mapa é construído por meio de imagens inseridas umas dentro das outras em uma espécie de mosaico em movimento. O que vemos é uma série de fragmentos de vídeos que coexistem no quadro a partir dessas espécies de janelas orgânicas. Cada uma dessas formas, criadas em computador, foi embutida de um padrão de cor diferenciado para que pudessem assim ser ligadas no programa de edição digital ao seu respectivo vídeo. Essas imagens passam, então, a ser apresentadas em formatos amebóides, por meio de um processo de recorte espacial desses fragmentos de imagem em movimento.

11. Disponível em: <https://x.gd/5YMy3L>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

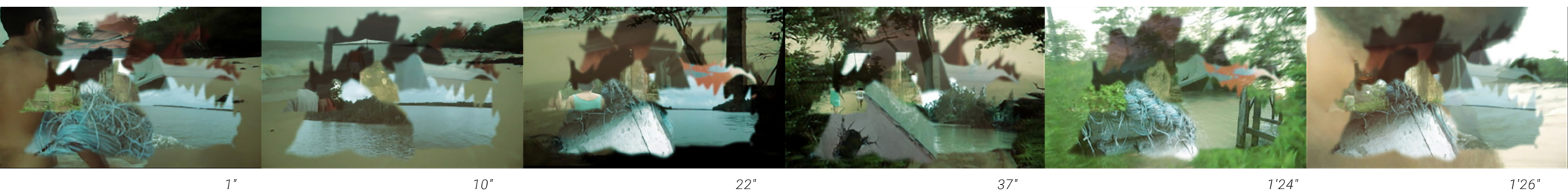


Figura 3 — *Ressonar Insular*, Breno Filo, 2013. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica” (CNPq/SEC/MINC), 2024.

No vídeo, as imagens que aparecem funcionam como uma espécie de mecanismo de deformação do centro do quadro, como se estivessem induzindo uma leitura por meio do vaguear pela imagem, tal como acontece com os corpos apresentados na obra ao caminharem pelas ilhas. Essa técnica permitiu imbuir o vídeo de uma fragmentação das janelas que podem ser apresentadas. As imagens que os constituem são gravações de caminhadas na areia, tomadas do céu, tomadas de uma linha do horizonte que fundam uma paisagem apresentada na tela a partir de um movimento quase cíclico. Na obra, verificamos a edificação de uma espécie de relação figura-fundo entre tomadas de uma caminhada pela paisagem que preenchem o quadro inteiro, e a intervenção dessas formas ameboides sobre esse fundo. Essas últimas parecem flutuar e constituir um certo centramento dessa fragmentação no quadro, tornando as bordas uma espécie de elemento de estabilização e reforço desse centro visual móvel e consideravelmente mais fluido em sua visualidade.

O modo de espacialização até aqui discutido, o vídeo-espaco, se funda na reconfiguração da lógica do quadro. Assim, afasta-se de uma tentativa de representação do espaço pelo viés das perspectiva e narrativa linear, e apresenta um caminho que se difere da causalidade e sequencialidade, constituindo-se, em outra direção, pelo viés da simultaneidade e continuidade. Nesse momento, me ative a apresentar alguns exemplos de como essa relação aparece em propostas monocal. No entanto, ao avançarmos no estudo da microespacialização, perceberemos como esses procedimentos podem ser coexistentes em propostas diferenciadas de arranjos espaciais.

SEGUNDO MODO DE ESPACIALIZAÇÃO: APARELHO-ESPAÇO

Este modo de espacialização se refere a trabalhos que são exibidos em monitores de pequenas dimensões que deixam de ser apenas um meio tecnológico neutro pelo qual a obra é exibida para tomar as dimensões de objeto poético e artístico. Existe, aqui, uma outra relação com esse objeto chamado monitor que é relacionada, principalmente, à ideia de acúmulo (a junção de monitores). No entanto, diferencia-se das *videowalls* em grandes dimensões por se apresentar como um objeto em si ou conjunto desses que, em comparação ao corpo da pessoa espectadora, aparece em escala menor. Portanto, o processo de espacialização acontece em uma espécie de externalização da imagem audiovisual bidimensional para o âmbito do objeto tridimensional instalado em um espaço. O monitor funciona como um invólucro que estabelece significados para a narrativa audiovisual. Nesses trabalhos, os espectadores não mais se restringem à visualização da tela luminosa, mas podem rodear o aparelho ou conjunto

de aparelhos, levando a uma experiência que estabelece conexões com o que Chris Meigh-Andrews (2014) aponta como o que ficou conhecido, nas primeiras décadas de surgimento da videoarte, por *vídeo-escultura*. Sobre isso, Meigh-Andrews declara:

Vídeo escultura, apesar de um subproduto do vídeo multi-canal é menos cinematográfica e mais escultural. Não se espera que os visitantes da galeria se sentem e assistam a vídeo escultura de um ponto de vista único – eles são encorajados a caminhar ao redor, a assistir de todos os lados e ângulos, como se fosse uma escultura tradicional (...) As imagens e sons, apesar de importantes, são apenas elementos a serem lidos em relação com a estrutura e formas que são simultaneamente o suporte técnico das imagens/sons e um elemento integral do trabalho (...) As imagens na tela são geralmente simples, repetitivas e gráficas, talvez até mesmo de importância secundária, simplesmente reforçando ou complementando a estrutura física (Meigh-Andrews, 2014, p. 303, tradução nossa).

Essa dialética entre aparelho e espaço, explorada por Meigh-Andrews, pode ser exemplificada pela obra *O senhor é meu Pastor e nada me faltará* (2012),¹² de Victor De La Rocque, exposta no Salão Arte Pará em 2012. De modo geral, o artista explora em sua poética as possíveis relações e tensões entre o ser humano e sua natureza animal. O artista utiliza a metáfora da condição de certos animais criados pelos seres humanos para atender demandas que se referem à alimentação e vestimenta, como é o caso de bovinos e galináceos. O trabalho citado acima é constituído por quatro televisões de tubo instaladas sobre a grama do jardim central do Museu Histórico do Estado do Pará. O mesmo vídeo é exibido nesses quatro aparelhos de televisão, no qual o artista metaforiza, a partir de uma performance para a câmera, a condição de um bovino se alimentando no pasto.

Nesse trabalho, o aparelho é o meio que fará a ligação entre dois elementos: a imagem bidimensional do vídeo e a grama no espaço físico do museu. Na imagem audiovisual, vemos apenas um plano de perfil da cabeça do artista realizando essa ação de alimentação, que se desloca continuamente para fora do quadro e retorna, cada vez mais, em plano detalhe, até chegar a um estado de apresentação em que conseguimos visualizar de perto a ruminação desse pasto na boca do artista. Vale ressaltar que o artista utiliza a ação repetitiva como a possibilidade de um contato imaginativo entre o “abaixo da tela” e o que configura o espaço físico do jardim do museu, ou seja, a repetição torna-se uma espécie de indicativo performático de que a narrativa não se conforma na tela. Portanto, nesse caso, o processo de espacialização não é apenas sugestivo do extracampo a partir da desestabilização da base do quadro audiovisual (como acontece no vídeo de Luciana Magno, por exemplo) onde se encontra enquadrado o pasto, mas na tentativa de apresentar fisicamente, no espaço em que o aparelho está instalado, o fora de campo.

12. Vídeo integrante da instalação disponível em: <https://vimeo.com/54399762>. Acesso em: 10 de julho de 2024.



Figura 4 — *O senhor é meu pastor e nada me faltará*, Victor De La Rocque, 2012. Foto: Victor De La Rocque. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica” (CNPq/SEC/MINC), 2024.

Este fora de campo reside na continuidade entre a imagem audiovisual do pasto e o gramado do jardim, como se o artista, por meio do audiovisual, se alimentasse daquele próprio espaço do museu materializado pela grama. Resumidamente, a desestabilização dos segmentos de espacialidade do quadro audiovisual deixa de ser a única preocupação nesse caso, já que o artista explora o ambiente que circunda o aparelho de televisão como elemento de complementaridade da narrativa apresentada na imagem. Práticas similares de espacialização aparecem também em clássicas obras internacionais, tal como o *Bakelite Robot* (2002), de Nam June Paik. Portanto, nesse modo de espacialização, que chamo aparelho-espaço, a principal discussão implementada é: a transmutação do monitor de mero aparelho de transmissão da imagem audiovisual para objeto artístico, seja pela discussão de continuidade do espaço instalado, seja pela sua modificação física por meio da inclusão de outros elementos formando objetos escultóricos.

TERCEIRO MODO DE ESPACIALIZAÇÃO: VÍDEO-DISTENSÃO

Esse modo de espacialização se refere à prática de inclusão de objetos diversos no espaço em que o conteúdo audiovisual está instalado. Quando falo em distensão, refiro-me, portanto, a um processo em que há um certo

efeito de ruptura com o monitor como único elemento pelo qual o audiovisual exibirá sua narrativa. Nessas obras, as características dessa narrativa passam a residir na relação entre a imagem audiovisual bidimensional e as extensões dessa que são colocadas a certa distância do monitor, ao lado ou ao redor, e que podem se materializar por meio de objetos, fotografias, pinturas, desenhos, pequenas esculturas. Nesses casos, o corpo da pessoa espectadora é, ainda, maior que a dimensão física das obras instaladas no espaço. A partir desse momento, é importante pontuar que ao falar de extensão refiro-me especificamente aos objetos tridimensionais instalados no espaço físico de exibição do vídeo. Por outro lado, ao abordar a distensão aponto para o processo mais abrangente e abstrato/conceitual em que os significados de uma obra artística se descolam do aparelho de transmissão como elemento exclusivo para a construção narrativa, passando a abrigar as extensões como integrantes desse processo.

Um exemplo desse procedimento é a obra *O JOGO ou para que servem os amigos?* (2006), de Val Sampaio, 1º Prêmio do Salão Primeiros Passos do Museu de Arte Brasil-Estados Unidos (MABEU) em Belém do Pará. Esse trabalho é um experimento da série *Sobre o tempo e outros deuses*, em que a artista discute a natureza do tempo, em suas dimensões de construção de afetividades, utilizando um processo de hibridação de linguagens como o vídeo e a fotografia. Nessa obra, especificamente, Sampaio apresenta três pequenas fotografias (com dimensões de 12,42 x 10,6 cm) impressas em material transparente e aplicadas sobre placas de vidro e um pequeno monitor que exibe um vídeo, gravado por meio de celular e em *loop*.¹³ Esses materiais foram dispostos lado a lado, horizontalmente, na parede da galeria, onde percebemos um percurso invertido de decomposição da imagem audiovisual.

A primeira e a última fotografias são imagens de celular de uma figura que se embala sobre um balanço, em um ambiente com plantas ao fundo, e são intercaladas pela fotografia da sombra de uma planta projetada em uma parede por meio de efeitos de iluminação. O vídeo exibe imagens dessa mesma personagem se embalando, uma espécie de versão em movimento das fotografias citadas. Uma questão importante a ser levantada é a da definição da imagem desse vídeo, que, por ter sido gravado em aparelho de celular, é baixa e apresenta uma pixelização, principalmente em função do movimento realizado na ação. Essa pixelização, que expõe a própria natureza da formação da imagem digital, parece ser apropriada pela artista e subvertida para um âmbito poético. As figuras que constituem a imagem se deformam por meio da espacialidade visual formada pelo movimento dos pixels na imagem, os quais incrementam a mobilidade contínua do balanço. Para a construção dessas espacialidades, o balanço funciona como uma espécie de metáfora do pêndulo como elemento de medição matemática do tempo.

13. Informações constantes no dossiê da obra que integra o arquivo do projeto de pesquisa "Acervo de videoarte paraense: sistematização e análise crítica" (CNPq/SEC/MINC), 2024.



Figura 5 — *O JOGO ou para que servem os amigos?*, Val Sampaio, 2006.
Foto: Val Sampaio. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica" (CNPq/SEC/MINC), 2024.

No vídeo, ouvimos a personagem ensinar para amigos algumas técnicas para um movimento eficaz no balanço. Esse movimento é interrompido aos cinco segundos corridos da obra, momento em que a imagem da personagem, parcialmente fora do quadro, é congelada como uma interrupção do movimento que se direcionava ao centro do quadro. Enquanto isso, o áudio com as instruções de como usar o balanço, oferecidas pela personagem, continua a ser executado. Aqui, reside justamente o gancho narrativo para a edificação das extensões materializadas nas fotografias, na medida em que estas parecem dar continuidade por meio de imagens fixas, em um movimento circular, ao congelamento do vídeo. Essa distensão narrativa pela fotografia é, também, interrompida pela imagem da sombra da planta projetada diagonalmente, no que parece ser uma comparação com o próprio movimento do balanço. O jogo reside no entremeio entre o movimento e a interrupção do tempo do vídeo, que desembocam no processo de espacialização para além da imagem audiovisual.

O tempo como elemento de discussão aparece também na obra de Melissa Barbery intitulada *Ahora*¹⁴ (2007), Segundo Prêmio do Salão Arte Pará em 2007. Nesse trabalho, Barbery instala, em uma parede, uma pequena tela que exibe um vídeo e uma planta colocada em uma prateleira. Centralizada no quadro audiovisual, a imagem de uma planta também aparece junto à projeção de sua sombra por meio de um jogo de luz artificial. Durante alguns segundos, essa sombra muda de posição, da direita para a esquerda, enquanto ouvimos a voz da avó da artista, vivendo com Alzheimer, discursar a respeito do tempo. Ela compara seu estado atual a uma calma e incompreensão do mundo encontrada nas suas memórias de infância, como lembranças em câmera lenta, finalizando concomitantemente ao momento de aparição da sombra da planta no lado oposto da imagem.

14. Imagens e vídeos da instalação disponíveis em: <https://x.gd/KvLmZ>. Acesso em: 10 de julho de 2024.



Figura 6 — *Ahora*, Melissa Barbery, 2007. Foto: Melissa Barbery. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Acervo de Videoarte paraense: sistematização e análise crítica” (CNPq/SEC/MINC), 2024.

Em seguida, dois braços entram no quadro, iniciando um processo lento de retirada de todas as folhas daquela planta para colocá-las no adubo contido no vaso. Para simbolizar uma espécie de retorno da planta às suas raízes e memórias, a artista interrompe seu crescimento ao retirar suas folhas e posicioná-las literalmente próximo às suas raízes. Portanto, um retorno dessa experiência de crescimento ao seu estado primário e que se relaciona ao discurso proferido pela avó da artista, ou seja, uma tentativa de recuperação e deslocamento da memória como uma categoria temporal. No vídeo, a artista utiliza-se ainda dos processos de sobreimpressão durante a retirada das folhas, ocasião em que vemos os braços, sobrepostos, existirem de maneira fantasmagórica, em uma espécie de compreensão do tempo real da retirada em um tempo sobreposto do vídeo.

O processo de espacialização como distensão se dá pela duplicação do assunto da obra audiovisual no vaso de planta instalado na prateleira ao lado do vídeo e, portanto, difere da prática de Sampaio por incluir um objeto tridimensional que não é o monitor. Essa planta, colocada ao lado do aparelho durante a exposição, não é regada, nem recebe luz natural, o que leva à sua morte ao longo do período exposto, incluindo a queda de suas folhas no espaço expositivo, assim como acontece no vídeo. Ao tomar o papel de extensão narrativa, a planta configura-se, portanto, como uma versão em tempo real do processo de desfolhação que ocorre em tempo presente no vídeo, uma metáfora da morte como constituída pela experiência temporal. Com isso, a análise aqui realizada nos faz perceber como esses modos de espacialização se acumulam em certos momentos em uma mesma obra a partir das extensões incluídas na relação com a imagem audiovisual. O trabalho de Melissa Barbery, com a utilização das sobreimpressões no vídeo (vídeo-espço) e a inclusão de outros objetos, é exemplar para demonstrar essa situação de cruzamento entre os arranjos espaciais que compõem essa operação maior que chamo microespacialização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, abordei o processo de microespacialização audiovisual na arte contemporânea. Objetivei demonstrar, por meio da descrição de algumas obras, como alguns arranjos espaciais em pequenas dimensões têm se configurado, formatando um campo de realização audiovisual para além da relação com a “forma cinema” e seus aspectos arquitetônicos. Investiguei a desestruturação da lógica representativa bidimensional do quadro audiovisual, em seus segmentos de espacialidade, e suas extensões para o espaço físico de exibição. A microespacialização audiovisual se constitui por meio da mixagem de imagens, em que planos contínuos se diluem e apresentam

imagens simultaneamente, construindo também uma relação com objetos tridimensionais instalados no espaço físico em que o conteúdo audiovisual é exibido. Ao mencionar a recorrência de certas características, enfatizo que elas estão atreladas às obras estudadas, embora sejam também identificáveis em outros trabalhos pertencentes aos acervos estudados.

Conforme indicado anteriormente, essas relações entre audiovisual e espaço aqui investigadas são também passíveis de coexistir em um mesmo trabalho artístico. Há uma espécie de acoplamento de um no outro, o que pode fundar uma outra complexidade de configurações espaciais que tem historicamente se agrupado e coexistido na contemporaneidade para além das abordagens poéticas baseadas em práticas imersivas e de ocupação de ambientes inteiros. Portanto, proponho pensar esses arranjos do espaço não por meio da superação de contextos ou fases históricas da espacialização da imagem em movimento na arte contemporânea. Ao invés disso, quero pensar por meio das acumulações dessa série de nomenclaturas e práticas, que atravessam uma qualidade cinemática dessas instalações (não abordadas aqui), mas que também encontram outros modos do audiovisual se espacializar a partir das pequenas dimensões, ou seja, da imagem em pequena escala, situação em que a sala escura, por exemplo, não é um item primordial. Desse modo, espero que este artigo contribua para o pensamento sobre o audiovisual experimental e seu estado contemporâneo na relação com outras mídias para, assim, pensarmos a espacialização como uma característica fundante dessas propostas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____, Jacques. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus: 1993.
- BALSOM, Erika; REYNOLDS, Lucy; PERKS, Sarah (orgs.). *Artists' moving image in Britain since 1989*. Londres: Paul Mellon Foundation e Yale University Press, 2019.
- BALSOM, Erika. *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio (orgs.). *O cinema e seus outros: manifestações expandidas do audiovisual*. São Paulo: Equador e AVXLab, 2019.
- BASTOS, Marcus. *Pontes, janelas, máscaras, vírus: elos entre passado e presente das artes e do audiovisual*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2024.
- BASTOS, Marcus; ALY, Natália (orgs.). *Audiovisual experimental: arqueologias, diálogos, desdobramentos*. São Paulo: Ponto-com, 2018.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Editora Papirus, 1997.
- BISHOP, Claire. "Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention". *TDR: The Drama Review*, v. 62, n. 2, 2018, p. 21-41.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____, Philippe. *Movimentos improváveis: O efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- GARBERLOTTI, Raquel de Oliveira Pedro. "Video-instalação, cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema, efeito-cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade na obra em perspectiva (documental)". *Arteriais*, Belém, v. 5, n. 9, 2019, p. 47-63.
- HOSNI, Cássia. *Zona cinza e a espacialização da imagem em movimento: instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia*. Tese de Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura, USP, 2021.
- JESUS, Eduardo. "A imagem em movimento e os espaços da arte contemporânea: outras formulações do audiovisual". *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 26, n. 3, 2019, p. 1-20.
- KIVINEN, Kati. "From monitor to gallery space – Spatialisation of the moving image in Finnish video art in the 1990s". *FNG Research*, Helsinki, n. 2, 2015, p. 1-13.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2007.

- MACIEL, Kátia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of video art*. 2. ed. Nova York e Londres: Bloomsbury Academic, 2014.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MORAN, Patricia. *Performance audiovisual: uma poética entre meios*. Tese de Livre Docência em Direção Audiovisual, USP. 2021.
- PARENTE, André. "Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo". *Poiesis*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 12, 2008, p. 51-63.
- PAUL, Christiane. *Digital Art*. 3. ed. Londres e Nova York: Thomas & Hudson, 2015.
- RIBEIRO, Regilene Sarzi. "O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo". *Palíndromo*, Florianópolis, v. 10, n. 21, 2018, p. 101-115.
- ROYOUX, Jean-Christophe. "Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée/Cinema as Exhibition, Duration as Space", *Artpress*, Paris, n.262, nov., 2000, p. 36-41.
- RUSH, Michael. *Video Art*. 2 ed. Londres: Thames & Hudson Ltd., 2014.
- SMITH, Sarah. "Lip and Love: subversive repetition in the pastiche films of Tracey Moffatt". *Screen*, Glasgow, v. 49, n. 2, 2008, p. 209-215.
- STAKE, Robert. *Multiple Case Study Analysis*. Nova York; Londres: The Guilford Press, 2006.
- UROSKE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2014.