



VAITSMAN, MARCIA

Doutoranda em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra

HEISENBERG BOULEVARD

HEISENBERG BOULEVARD

PALAVRAS CHAVE:

Futuro; Ver; Vídeo;
Instalação;
Ficção Científica;

RESUMO

Heisenberg Boulevard é um projeto de instalação de vídeo que está sendo desenvolvido na área das artes plásticas. Serão usados 4 canais de vídeo e oito canais de áudio, projetados sobre uma estrutura de telas de PETG que formam um paralelepípedo. Heisenberg Boulevard é um endereço que Jean-Luc Godard criou para o seu filme de ficção Alphaville de 1965. As artistas Marcia Vaitsman (Brasil) e Seana Reilly (EUA) deram o nome desse endereço para o projeto que trata de relações sutis entre a linguagem cinematográfica, a ciência (geologia, física e química) e a arte contemporânea.

Há quem diga que cinema e ciência misturam-se como ficção científica.

Heisenberg Boulevard é um projeto de instalação de vídeo que está sendo desenvolvido na área da arte contemporânea. Quatro canais de vídeo e oito canais de áudio serão projetados sobre um paralelepípedo formado de telas de acrílico, com a dimensão de 5m (largura) x 5m (fundo) x 3m (altura). Ao redor do paralelepípedo haverá espaço para o público se movimentar e se sentar.

Já permeado pela ciência [1], apropria-se de uma morada do filme de ficção científica noir Alphaville de Jean-Luc Godard (1965). Heisenberg Boulevard é um local fictício que aparece nos diálogos entre os personagens Lemmy Caution e Natacha von Braun. Essa morada ajuda a caracterizar a cidade de Alphaville, de outro mundo, talvez até em outra galáxia. A trama acontece num futuro ainda problemático e dramático. Porém a racionalidade e a ciência aparecem nesse imaginário popular através de nomes de moradas, que hoje seriam por exemplo "praça do comércio" ou "avenida da liberdade", repetidos de boca em boca até a banalização. "Heisenberg Boulevard, esquina com o Parque Matemático", refere-se ao físico alemão Werner Karl Heisenberg (Ducao, n.d.).

Em Frankenstein de 1818, Mary Shelley descreveu um homem da ciência "que procura obsessivamente – e encontra - um meio de reproduzir só" (Pratt, 1994), ou seja de autorreprodução. Isso marca os primórdios do romance científico com relatos de ciência e tecnologia, e da imaginação do futuro. A ficção científica em muitos momentos usa o futuro para a construção de um presente aparentemente impróprio. Um exem-





plo é o primeiro beijo inter-racial, numa ficção em TV aberta dos Estados Unidos, entre Tenente Uhura e Capitão Kirk, em 1968, ainda no auge da luta pelos Direitos Civis dos Negros Norte Americanos ("TV's First Interracial Kiss," 2013). A troca de carinho entre uma mulher negra e um homem branco na TV seria inconcebível, se não fosse o deslocamento no tempo como justificativa de esse beijo ter acontecido no futuro. A mesma estratégia possibilitou que Startrek fizesse de miscigenação, aborto, eutanásia, hermafroditismo, patologização da pobreza e outros tabus.

Nas sessões de trabalho nos estúdios do Centro de Arte Contemporânea de Atlanta onde Reilly e eu éramos artistas residentes, havia nas conversas uma certa irritação com a nostalgia, tema recorrente, em trabalhos de artistas locais. Houve durante dois anos uma avalanche de trabalhos que usavam artefactos e referências culturais dos EUA dos anos 50. Imaginamos uma movimentação na direção contrária a nostalgia, uma visão do que poderia ser o futuro, de como a humanidade desenvolveria novas capacidades de ver e de sentir o espaço. Falávamos da visão do futuro que artistas tiveram no passado e da visão do futuro que arquitetos, cientistas e escritores criaram. Nessa nossa zona criativa, que chamamos de Zone, passado, presente e futuro se misturam; o conhecimento é um único e o poder criativo puxa energia da liberdade de associar, ligar, articular, redesenhar, sem método definido. Os debates seguiram sobre se a obra que estava sendo criada era de ficção científica em forma de instalação de vídeo. Era necessário fazer essas classificações?

Era clara a relação entre a imagem em movimento, ciência, tecnologia e as visões do futuro: desde até o começo do cinema, como por exemplo *La Chaucerie Mécanique* dos irmãos Lumière (1895), onde vê-se uma máquina de madeira que magicamente transforma pedaços grandes de carne em salsichas e linguças.

Também nos chamava atenção a relação entre a imagem em movimento e a ciência, na fase pré-cinema-



Fig. 1 Mono Lake



Fig. 2 Model Pink People

¹ Precisamente através das notações de física e geologia sobre imagens de vídeo. Essa intervenção já aparece em pinturas de Seana Reilly (Reilly, 2014).



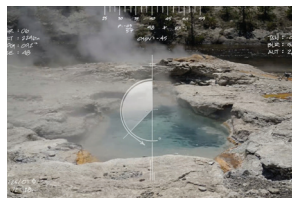


Fig. 3 Yellowstone

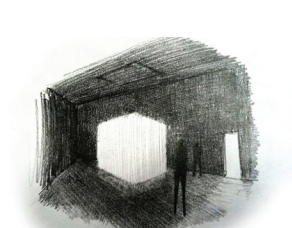


Fig. 4 Drawing Reilly

tográfica, a obsessão materializada de visionários e suas máquinas de imagem. O cinema, como um método de ver, é o resultado de esforços científico-culturais, anos de ensaios e protótipos, que nos remetem a épocas distantes, desde Platão até hoje, resultando em uma rica história dos dispositivos de ver. A coleção do cineasta alemão Werner Nekes ("Video: Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen," 2014) consta de milhares de objetos que demonstram os desejos de estudar, dominar e capturar a imagem em movimento ("Die Sammlung Werner Nekes," n.d.). As exposições [2] dessa coleção sugerem que a própria invenção do cinema é um tipo de enunciado de ficção científica.

Várias modalidades surgem da intersecção da imagem em movimento com a ciência. Uma que me interessa, pela minha situação de miscigenada e forasteira permanente é o filme etnográfico - particularmente pelas críticas à construção do Outro resultante das relações de poder. Em 1895, Felix-Louis Regnault, especialista em anatomia patológica, filmou os movimentos de mão de uma mulher Wolof fazendo um pote de barro. Seu interesse pela antropologia data de 1888, ano que Étienne-Jules Marey inventor da cronofotografia, demonstrou sua máquina de capturar tempo, para a Academia Francesa de Ciência (Brigard, 1975).

O artista e geógrafo Trevor Paglen falou sobre *Machines of Seeing* durante a Conferência Nacional da Sociedade para Educação Fotográfica de 2012 [3]. Máquinas de raio-X, câmaras de segurança, drones, telescópios e outras máquinas, que não foram feitas para contar histórias, participam da criação da realidade e portanto são máquinas semânticas. Esses exemplos mostram como o cinema é ao mesmo tempo um método de ver e documentar, e uma forma de criar realidades.

Com a consolidação da indústria e dos gêneros cinematográficos a partir dos anos 20, a experimentação artística do ver toma força novamente apenas na década de 60, com a utilização de circuitos fechados

² Minha visita foi à exposição *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten*, Museu Ludwig de Colônia, Alemanha, 2002.

³ Sigla em inglês SPE: Society for Photographic Education, EUA.

⁴ Patrocinado pelo prêmio Idea Capital e Fulton County Arts Fellowship de Atlanta.



de TV e videotape ("Media Art: History, Installation and Conservation," n.d.). Nesse momento esses experimentos já se encontram no que chamamos hoje de arte contemporânea. É nessa área que as relações existem suspensas, aguardando formulações intelectuais posteriores, como Heisenberg Boulevard que pode ser uma instalação escultural, ensaio arquitetónico, sinfonia visual. Acomoda uma pluralidade de modalidades (Gardner & Martin-Jones, 2012), por apresentar textos, gráficos, palavra falada, música, vídeo, e ser projetado sobre um objeto que flutua no centro do espaço expositivo.

A descrição de cinema expandido encaixa-se bem no que a Zone e a multimodalidade buscam: O cinema expandido não é, em nada, um filme: como a vida, é um processo de transformação, um impulso histórico contínuo da humanidade de manifestar sua consciência fora de sua mente, em frente de seus olhos (Youngblood & Fuller, 1970).

Houve momentos mágicos no génesis de Heisenberg Boulevard: ideias e conceitos se conectando, gráficos mentais que de repente apareciam na frente dos olhos no meio do estúdio. Fragmentos de áudio, lembranças desconectadas, referências da Web, de

livros antigos em diversas línguas. Budismo e Animismo. O absurdo, a falta denexo, a falta de medo, o erro, a falta do medo do erro, o não método como método, esperanças, risadas, longas pausas em silêncio, olhares perdidos e olhares cruzados. Horas sem fome. Horas sem sede. Cor dourada. Rosa. Azul (esmeralda)... Algo de sinestesia • tubos de clorofila • máquinas magnéticas flutuantes • vozes de insetos • concertos e sistemas de comunicação dos golfinhos • campos de tornados • antenas flexíveis flutuantes • bolhas regenerativas • mundo pós julgamento • mundo pós-monetário • supervulcões • ondas gigantes • planetas microscópicos • oceanos subterrâneos • redes neurais expandidas • cidades impressas em 3D • androginia • esquemas científicos • o coito matemático • VOID • longevidade extrema • Meses de produção seguiram. Levantamento de verba de produção [4], pesquisa de material, planos de gravação. Mais sessões de trabalho, mais Zone. Em junho de 2013 as autoras do projeto, Seana Reilly e eu, saímos de Sacramento de carro, por um mês, no oeste da América do Norte. Percorremos 6 mil km entre acordar as 4 da manhã para evitar seres humanos e ursos, comer vegan, dormir em barraca sob o céu de 0°C...

O material foi captado a partir de texturas, movimento, cor, luminosidade. Foram escolhidas ações físico-químicas naturais, que podiam ser gravadas pela câmara de vídeo: no deserto de Black Rock em Nevada, onde realiza-se o festival Burning Man, há um geiser vermelho e verde, que ejecta água





fervente continuamente, de acesso difícil. No Lago de Mono há ilhas que se formaram há menos de 20 anos, diante dos olhos de pessoas locais que iam e vinham do trabalho dia após dia. Os desfiladeiros de Bryce mostram o tempo geológico em seus depósitos sedimentares como um relógio cósmico. Em Yellowstone, fontes e geiseres abrigam bactérias termofílicas azuis, verdes, vermelhas e um odor de enxofre como se fosse a porta do inferno. São regiões extremamente instáveis e lembram a todo minuto que tudo um dia deixará de existir.

Os vídeos de Heisenberg Boulevard não exibem animais, pessoas ou estruturas construídas por seres humanos. A natureza é mostrada como a ausência de códigos humanos. Há paisagens vastas com a inexistência de corpos. A velocidade dos vídeos e os cortes se sucedem vagarosamente, distanciando-se da construção rítmica dramática, usada tanto na ficção quanto no documentário. A lentidão parece altamente artificial mas serve para desconectar o visitante da expectativa de “um vídeo para ser entendido”. A falta de personagens, plots, storyline e trama deixa o público com a única referência que é o espaço, Heisenberg Boulevard é um lugar para estar: na galeria e na paisagem distante. É o que os curadores, Peter Weibel e Jeffrey Shaw, chamaram de “teatro” na exposição Future Cinema de 2002: instalações que simulam o lugar que abriga o filme, como o espaço arquitectónico que abrigou o cinema desde sua invenção, e que neste contexto sugerem maneiras de subverter esse

espaço (Bonin, 2003). O visitante ao entrar na instalação a qualquer hora, pois não tem início ou fim, e caminhar entre as telas desse objeto, completa a construção arquitectónica, uma morada no futuro, e alinha essa experiência à arte contemporânea. A sala escura, os canais de áudio e a imagem sequencial de paisagens majestosas, nos remetem a experiência tradicional do cinema. Os dois lugares construídos, o cinematográfico sobre as telas, e o espaço real da galeria mostram um paradoxo da arte participativa, ao esperar que o todo se complete com a participação do público, a obra passa a existir em duas instâncias: uma no mundo real e outra a parte dele (Claire Bishop's Participation and Spectacle, 2011).

É também entre a fantasia e o mundo real que construímos nossas práticas individuais. As duas artistas contribuíram para Heisenberg Boulevard com imagens e sons de um futuro desejado, com suas biografias de espaço-tempo-energia-matéria, conectadas com seu meio ambiente, seus passados e seus sonhos para o futuro, que têm a arte como uma medida para reverter sua condição mortal (Gins, Arakawa, & Lyotard, 1997).

A humanidade tenta entender a atmosfera, os sistemas hídricos, as características térmicas da Terra para se proteger e para se preparar para o futuro. A geotermia, por exemplo, que tanto observamos durante a gravação deste trabalho, é uma das possibilidades reais de fonte renovável de energia. Penso em tantas outras movimen-





tações, recursos e atributos da Terra que ainda vamos aprender a observar e penso que Heisenberg Boulevard é uma homenagem a um futuro possível, como uma contribuição para o ato de ver.

BIBLIOGRAFIA

- Brigard, E. de. (1975). The History of Ethnographic Film. In T. H. Thoresen (Ed.), *Toward a Science of Man: Essays in the History of Anthropology* (pp. 33–64). Walter de Gruyter.
- Gardner, S., & Martin-Jones, M. (Eds.). (2012). *Multilingualism, Discourse, and Ethnography* (1 edition.). New York: Routledge.
- Gins, M., Arakawa, & Lyotard, J.-F. (1997). Dear Neverending Architectonic Reflective Wherewithal. In M. Govan (org), *Reversible Destiny - Arakawa/Gins - Guggenheim SoHo Exhibition Catalogue* (pp. 11–13). Reversible Destiny Foundation.
- Pratt, M. L. (1994). A Mulher e a História Oficial. In M. H. B. De Hollanda (org), *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura* (pp. 127–157). Rio de Janeiro: Rocco.
- Youngblood, G., & Fuller, R. B. (1970). *Expanded Cinema* (1st edition.). New York: E. P. Dutton.
- Bonin, V. (2003). Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film [Media Art]. Retrieved May 11, 2014, from www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=336
- Die Sammlung Werner Nekes. (n.d.). Retrieved November 16, 2014, from http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idcat=57

BIOGRAFIA DA AUTORA

Marcia Vaitsman formou-se em Comunicação, Arte e Fotografia pela ECA-USP (Brasil), KHM (Alemanha) e SCAD (EUA). Estudou por 2 anos Alemão e Mídia na Universidade de Viena. Foi professora de graduação e pós-graduação no departamento de Design de Mídia da KHM. Recebeu Fulton County Fellowship, Idea Capital Travel Grant, Prêmio Mostra de Artistas no Exterior da Fundação Bienal de São Paulo, UNESCO-Aschberg, patrocínio de projetos do Prince Claus Fund da Holanda, Conexões FUNARTE e outros. Foi artista residente das prestigiosas instituições IAMAS do Japão (6 meses) e HIAP/Cable Factory da Finlândia (3 meses). Sua obra foi mostrada em festivais diversos. Entre exi-





Ducao, A. (n.d.). Strangers in a Familiar Land: The Mundanely Eerie World of Alphaville. Retrieved May 11, 2014, from <http://arlduc.org/word/Alphaville.html>

Media Art: History, Installation and Conservation. (n.d.). Retrieved May 11, 2014, from http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/arts_mediatiques-media_arts/art_mediatique-media_art-eng.php

Reilly, S. (2014, November 16). Works by Seana Reilly. Retrieved November 16, 2014, from <http://www.sreilly.com/Home.html>

Society for Photographic Education. (n.d.). [educational]. Retrieved November 16, 2014, from <https://www.spenational.org>

TV's First Interracial Kiss. (2013, October 4). Retrieved November 16, 2014, from <http://www.neatorama.com/2013/04/10/TVs-First-Interracial-Kiss/>

Video: Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen. (2014, March 11). Retrieved from <http://blickmaschinen.de>

FILMOGRAFIA

Godard, J.-L. (1965). Alphaville. Drama, Mystery, Sci-Fi.

Claire Bishop's "Participation and Spectacle: Where Are We Now?" Presented as part of Living as Form. (2011). Retrieved from <https://vimeo.com/24193060>

La Charcuterie Mécanique. (1895). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=GNtCmh-Z-BR0&feature=youtube_gdata_player

Le Voyage Dans la Lune. (1902). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=BNLZntSdyKE&feature=youtube_gdata_player

bições individuais estão MediaScan: Ondas Gigantes, no Centro Cultural São Paulo (curador Marcio Harum) e Marcia Vaitsman na Galeria Candido Portinari da Embaixada do Brasil em Roma (curadora Cláudia Abreu). Artista convidada pela Academia de Arte de Helsinki, Parsons de Nova Iorque, SCAD Lacoste e outras. Traduziu para o Português a publicação de crítica de arte Noplaceness, dos EUA. Foi articuladora de vários eventos internacionais, como a visita dos curadores Solange Farkas a GSU de Atlanta e de Hiroshi Yoshioka do Japão a KHM. Elaborou projetos de arte ambiciosos como um barco-estúdio para navegar o Rio São Francisco pré-transposição, e uma estação de televisão, com transmissão não autorizada, em espaço público de Toronto. Fundadora da revista alemã *fusion, juntamente com Pascal Glissmann e Martina Hofflin. É representada por Whitespace.

