


Zona cinza ou para além do cubo branco e da caixa preta

Gray zone or beyond the white cube and the black box

Cássia Hosni

 0000-0002-9908-3349
cassiath@gmail.com

Resumo

O crescente aumento de instalações de imagem em movimento nos ambientes expositivos no início dos anos 2000 trouxe a discussão da migração das imagens do cinema para a arte contemporânea, que ocorreu, principalmente, por seu viés econômico. Além dos conceitos de cubo branco e caixa preta, instâncias controladoras e disciplinadoras dos corpos, o artigo apresenta a expressão zona cinza, como lugar de conflito, confluência e assentamento de questões do audiovisual em exposições, em especial, as de grande formato e temporárias, como as bienais.

Palavras-chave

Zona cinza. Instalação de imagem em movimento. Audiovisual.
Bienal de São Paulo. Biennale di Venezia.

Abstract

The growing increase in moving image installations within exhibition spaces since the early 2000s brought discussion on the migration from cinema to contemporary art, which occurred mainly due to its economic bias. In addition to the concepts of white cube and black box, categories that suggest control and disciplinatio

Keywords

*Gray zone. Moving image installation. Audiovisual.
Bienal de São Paulo. Biennale di Venezia.*

O conceito de cubo branco, *white cube* – como são chamados os espaços expositivos em que se busca neutralidade em relação a qualquer interferência externa –, foi referenciado amplamente desde sua criação por Brian O’Doherty em 1976. Para O’Doherty, o cubo branco problematiza um modo de exposição associado aos valores da galeria modernista do século 20, isolando a obra de arte em tempo e espaço próprios, tornando-a, assim, peça atemporal e sacralizada. Nesse templo que é o espaço expositivo, evita-se qualquer aspecto externo mundano, como a presença da arquitetura e do corpo do espectador.

Escritos inicialmente em formato de ensaios na revista *Artforum* entre as décadas de 1970 e 1980, os textos estão compilados no livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (O’Doherty, 2002). Forjado em um momento específico da história da arte, o conceito do cubo branco se alastrou como sinônimo de um conceito higienista e excludente. Atualmente, quando os museus buscam cada vez mais se aproximar do público por meio de estratégias expográficas e/ou divulgação nas redes sociais, podemos pensar com ressalvas quais desdobramentos teve o conceito inicial de cubo branco.

Em *The white global cube*, Elena Filipovic (2014) apresenta as bienais como um grande cubo branco global, uniformizador dos modos de exibição. Convém, porém, destacar que as bienais como exposições de grande escala temporárias fogem completamente ao modelo da galeria modernista do século 20. Extensas no número de artistas e de obras, as bienais de arte estão mais próximas do modelo e estrutura das feiras, por conta da heterogeneidade de público e das relações entre o local e o global que são alimentadas.

A expressão caixa preta, *black box*, possui diversos significados, dependendo do campo semântico de pertencimento. Uma primeira referência faz menção ao teatro experimental, ao qual se atrelou durante a década de 1960, quando as paredes pintadas de preto e a iluminação simples faziam prevalecer a relação de proximidade entre os atores e o público, tornando a peça – geralmente pequenas produções – mais intimista. Uma segunda referência à caixa-preta é de caráter técnico, aludindo às caixas dos aviões, que carregam informações de *input/output*, só acessáveis em uma dada circunstância. É no funcionamento desse aparelho que o filósofo Vilém Flusser (2018), no livro *A filosofia da caixa preta*, se inspira para a reflexão sobre os modos de produção da imagem a partir da indústria fotográfica. Já a terceira referência, diz respeito ao uso expográfico de uma

sala fechada, geralmente pintada de preto, construída nas exposições de arte contemporânea. O espaço, ao realizar o controle de luz e som, pressupõe que a imagem projetada seja exibida com certo isolamento em relação às outras obras da exposição e remete às salas de cinema, porém sem certas características do dispositivo cinematográfico, como a predeterminação dos horários das sessões.

Em todas as referências, vale dizer que a caixa preta é vista como um lugar escuro, como uma caverna que permite a imersão do espectador, seja mediante um conteúdo narrativo ou não. O controle da iluminação no espaço, para que a atenção seja direcionada a um foco de luz, permite que a visão do espectador se concentre na tela, evitando as possíveis distrações do entorno.

Diante do dispositivo-cinema, grande referencial para pensar a migração das imagens do cinema para a arte contemporânea, são válidas algumas considerações. Em 1975, Roland Barthes escreve *En sortant du cinema*, um texto para falar desse sentimento de imersão do cinema, e do ritual próprio que o envolve, desde o momento em que se tem acesso à grande sala com fileiras de poltronas confortáveis até a saída. Barthes (1975) diz que, após o período de imersão, saímos da sala por vezes reflexivos e, quem sabe, em busca de um café para melhor digerir as imagens. O corpo vai aos poucos retomando a consciência, pois ele se encontra como um gato adormecido, um pouco desarticulado. Ao narrar o estado letárgico de um espectador que sai do cinema, ele descreve a fascinação pela escuridão e a sua proximidade com a hipnose, que nos torna facilmente atraídos pelas imagens e sons cinematográficos, nos deixando grudados àquela forma de representação. Para ele, essa *situação cinema*, que nos traga para dentro da tela, fazendo-nos perder qualquer elo com o mundo real, precisa ser vista com cuidado. Para sair dessa hipnose, ele diz, deveríamos ter dois corpos, um que olha narcisisticamente a tela e nela se perde, e um corpo perverso que percebe o entorno, a entrada, a saída, a massa de outros corpos que também estão na sala de cinema. Mais que um posicionamento crítico do espectador, um distanciamento amoroso seria o ideal.

Ao falar sobre aquilo que é externo ao conteúdo fílmico, o ensaio de Barthes chama a atenção ao dar ênfase a outros aspectos, como o inebriamento dos sentidos após a imersão fílmica. Ele igualmente destaca a distinção entre um corpo que mergulha na narrativa fílmica clássica e outro que está atento ao seu redor. Afetivamente distante, o corpo, segundo ele, tem em sua percepção os aspectos arquitetônicos da sala, elementos que o posicionam no

tempo presente. Escrito no meio da década de 1970, o texto barthesiano foi produzido em um momento no qual havia grande profusão de correntes teóricas do dispositivo cinematográfico influenciadas pela psicanálise e pelo marxismo.

Nos escritos de artistas do período, *A cinematic utopia*, de Robert Smithson (1971), fala da experiência de um espectador imobilizado, que se deixa “derreter” na cadeira, de onde ele não distingue mais se o filme é bom ou ruim, apenas engole esse grande borrão de imagens composto de luz e sombras. O artista diz: “a trilha sonora zumbe por meio do torpor. As palavras caem nessa languidez como pesos de chumbo. Esse repouso na consciência provocaria uma abstração tépida. Isso poderia aumentar a percepção da gravidade”¹ (p. 53).

Mais do que ser um texto crítico a uma atitude passiva do espectador, Claire Bishop (2018) nos lembra que as palavras do artista podem ser lidas como um estudo sobre a entropia. O conceito que faz referência à grandeza física da termodinâmica, na qual a energia dos corpos passa por um grau de aleatoriedade, é um dos temas que tanto fascinou Smithson. Nesse inebriamento e desorganização dos sentidos, o artista diz que o olhar rasteja pela tela, como uma tartaruga no deserto, o que pode possibilitar o ato ou a reflexão criadora que vislumbra, por exemplo, futuros projetos artísticos.

Para ele, o cinema é o lugar onde o corpo repousa e se deixa envolver por um mundo de imagens em movimento até a indistinção, onde as barreiras entre percepção individual e o que é visto na tela são dissolvidas por um momento. O cinema é o lugar no qual o corpo descansa, com as pernas em repouso, cujas regras de funcionamento são bem definidas.

Invisibilidade aparente

Como dispositivo cujas regras são bem estabelecidas, *Invisible Cinema*, projetado por Peter Kubelka e construído por Giorgio Cavaglieri, tinha como proposta apagar qualquer vestígio da arquitetura cinematográfica, mas teve como efeito justamente o contrário. Construído em 1970 para a exibição dos filmes do Anthology Film Archives, o lugar era uma grande caixa preta. O assento do

¹ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: *Sound tracks would hum through the torpor. Words would drop through this languor like so many lead weights. This dozing consciousness would bring about a tepid abstraction. It would increase the gravity of perception.*

espectador era semelhante a uma cabine particular, cobrindo-lhe todo o corpo, sendo que havia divisórias entre os espectadores, de modo a se evitar qualquer distração e interação entre as pessoas. Junto à arquitetura, um código restrito de conduta dos espectadores permitia a entrada apenas no início da projeção. Para Kubelka, o cinema era o lugar apenas para as imagens, os sons e nada mais, uma perfeita máquina de visualização. Ele diz:

Dei a esse conceito de cinema o nome de “Cinema Invisível”, para enfatizar o fato de que um cinema ideal não deve ser sentido, não deve conduzir à sua própria vida; ele praticamente não deveria estar lá. O cinema construído para o Anthology Film Archives era comparativamente pequeno em tamanho, acomodando menos de cem pessoas. O teto, as paredes e os assentos eram todos revestidos de veludo preto; o chão estava coberto com carpete preto. As portas e tudo o mais foram pintados de preto. Em toda a sala, apenas a tela em si não estava completamente preta. Consequentemente, a tela e o filme projetado na tela eram os únicos pontos visuais de referência. Em um cinema, não se deve estar atento ao espaço arquitetônico, para que o filme possa ditar completamente a sensação de espaço. Devido à escuridão da sala, não há nenhum reflexo no fundo da tela² (Sitney, 2005, p. 103).

Como espaço inicial do Anthology Film Archive, o cinema projetado por Kubelka funcionou até 1974, quando, por problemas financeiros, mudou para outra sede. Relatos recuperados por Sky Sitney (2005) notam que os assentos não funcionavam bem para todos os corpos, seja pela altura ou pela extensão da perna de cada pessoa. Havia também problemas com o ar-condicionado, que não permitia que o ar circulasse, já que, isolados em células, cada espectador formava uma massa de calor que não se dissipava. Além dos aspectos físicos da

² No original: *I gave this concept of cinema the name “Invisible Cinema” to underline the fact that an ideal cinema should not be at all felt, should not lead its own life; it should practically not be there. The cinema as built for Anthology Film Archives was comparatively small in size, seating less than one hundred people. Ceiling, walls, seats were all covered with black velvet; the floor was covered with black carpeting. Doors and everything else were painted black. In the whole room, only the screen itself was not completely black. Consequently, the screen and the film projected on the screen were the only visual points of reference. In a cinema, one shouldn’t be aware of the architectural space, so that the film can completely dictate the sensation of space. Due to the blackness of the room, there is no back reflection whatsoever on the screen.*

sala de cinema, Stanley Eichelbaum afirma, em conversa com Jonas Mekas, que todos os filmes eram exibidos no seu formato original, sem legendas, para não se alterarem a forma e o ritmo do filme, de modo a se respeitar o cineasta como artista. Dada a austeridade da estrutura do espaço, os integrantes do Anthology Film Archive não estavam interessados no público, mas no filme como arte (Sitney, 2005).

Oposto ao desejo de invisibilidade cinematográfica, a exibição inaugural de *Sleep*, primeiro filme de Andy Warhol, de 1963-1964, teve cinco horas e 21 minutos de duração. Realizado em 16mm, silencioso e em p&b, vê-se, ao longo do tempo, o registro do sono de John Giorno, namorado de Warhol quando o filme foi realizado. Em uma época na qual o cinema comercial fazia uso das mais inovadoras técnicas de som e imagem, nesse filme não há nada que assinale grandes ações dramáticas. Trata-se de um evento ordinário: um homem que dorme. Andrew Uroskie (2014) analisa que, no período em que Warhol exibiu o filme em uma grande sala de cinema em Los Angeles, houve demonstrações de violência e revolta, como se as pessoas tivessem sido enganadas por não ter sido entretidas, imersas em outra realidade. Na ocasião, em carta a Jonas Mekas, o gerente do cinema, Mike Getz, afirma que a sessão foi acompanhada por 500 pessoas, sendo que uma pequena multidão ameaçou um motim caso não houvesse o ressarcimento do valor do ingresso. Curiosamente, ele diz, no fim do filme ainda estavam presentes 50 pessoas na plateia (p. 46).

Warhol, que tinha uma relação controversa com Hollywood, não se afetou e realizou, posteriormente, estratégia parecida em *Empire*, de 1965, filme que novamente reproduz a longa duração, ao registrar o edifício Empire State Building por mais de oito horas. Uroskie destaca que não se trata de o filme ser apenas conceitual, mas de ele transformar radicalmente os protocolos de exibição e a relação com o espectador. Ele nota que, para o público solidário, a exibição de *Sleep* tornou-se um evento social, em que se saía da sessão, conversava-se no lobby do cinema e, depois, voltava-se para a sala. Sobre a experiência do público, Warhol (apud Uroskie, 2014, p. 48) diz: “Normalmente, quando você vai ao cinema, você se senta em um mundo fantasioso, mas quando você vê algo que o perturba, você se envolve mais com as pessoas próximas a você”.³

³ No original: *Usually, when you go to the movies, you sit in a fantasy world, but when you see something that disturbs you, you get more involved with the people next to you.*

Nesse sentido, a experiência warholiana dialoga com o que vimos anteriormente como corpo perverso, mencionado por Barthes, àquele que observa a sala de cinema e não se deixa engolir pela massa de imagens e sons. Um modo de percepção fílmica que não está concentrado apenas no conteúdo da tela, mas também na recepção e nos possíveis desdobramentos entre os espectadores.

A longa duração fílmica, a falta de narrativa e o modo ou a atitude *sui generis* dos espectadores frente àquelas imagens em movimento são fontes de inspiração frequentes para uma geração de cineastas e artistas experimentais do período. Pelo fato de Warhol ser uma figura que apreciava estar sob os holofotes, *Sleep* tem um apelo de cultura de massa, diferente de iniciativas que centravam as exposições privadas em galerias ou nas casas dos artistas.

Assim, observa-se que tanto os modos restritivos do cinema de Kubelka, como a ênfase na longa duração do filme de Warhol evidenciam os aspectos que fogem ao dispositivo como experiência previsível para o espectador: no desejo de invisibilidade do dispositivo, o espectador sentia-o em seu desconforto; e na vontade de ser entretido pelas imagens, outros aspectos do cinema chamavam a atenção.

Destaca-se que, embora a caixa preta ainda seja o lugar a ser almejado, a migração das imagens, em um contexto do final dos anos 1990 e início dos 2000, ocorre principalmente por razões econômicas. Esse trânsito, que ficou conhecido como a “passagem do cubo branco para a caixa preta”, trouxe novas questões, principalmente com a adesão dos artistas à tecnologia digital.

Via de mão dupla

Quando falamos da migração das imagens em movimento para espaços de arte contemporânea a partir dos anos 1990, a questão econômica é um dos principais alicerces. Para Thomas Elsaesser (2018, p. 43), o fenômeno nesse período precisa ser visto com desconfiança:

Até então, todos esses museus tinham se recusado a dar ao cinema um espaço de arte apropriado ou tinham concedido a ele apenas uma sala de projeção no piso inferior ou no subsolo. A pergunta resultante era se, naquele momento, o mundo da arte estava celebrando o cinema para enterrá-lo [...], ou o celebrava a título de uma oferta de aquisição de controle hostil amigável? Será que o cinema, em sua agonia, estava

pronto para um *upgrade* cultural, com o compromisso de que os museus, sobretudo os de arte contemporânea, adquirissem como ativos futuros o apelo do grande público pelo cinema e a extraordinária memória cultural representada por sua história de cem anos?

No questionamento de Elsaesser, uma das colocações chama a atenção: é como se o meio artístico fosse, até então, contrário à ideia do cinema, sendo que, na maior parte das vezes, ocorreu de o cinema ser um produto cultural distinto, exibido no formato de mostra em seu próprio dispositivo. O problema parece surgir justamente quando os lugares, antes bem delimitados, passam a se sobrepor, gerando um abalo sísmico nas estruturas.

O cinema passa por diferentes conjunturas histórico-sociais, e a questão econômica é abordada por autores como Erika Balsom (2013) e Volker Pantenburg (2010), que entendem ser o aspecto financeiro uma das vias de acesso para a compreensão da confluência entre o cinema e a arte contemporânea a partir da década de 1990.

Pantenburg sugere uma sistematização de três formas de intersecção entre cinema e arte. A primeira faz parte de uma “teoria da emancipação do cinema”, na qual é disseminada a ideia do museu como um local de liberdade em relação ao dispositivo-cinema. Esse modelo opera com a dicotomia que estabelece ilusão e passividade para o cinema *versus* quebra de ilusão e atividade para o museu, perpetuando a separação entre cinema e arte contemporânea. Essa oposição entre atividade e passividade também é abordada por autores como Chrissie Iles (2001) e Dominique Païni (2008).

Já a segunda forma corresponde ao modelo da “teoria da fusão”, que incorpora o cinema à história da arte, tendo como exemplo as exposições no Pompidou, tais como *Le mouvement des images*, de 2006, em que muitas das obras audiovisuais passam a ter um desdobramento a partir da curadoria. Realizado a partir de uma nova organização de obras já existentes, muitas já conhecidas do público, “esse modelo tem algumas vantagens, diante do pano de fundo de um termo mais geral e diante da união de diversas disciplinas dos Estudos Culturais” (Pantenburg, 2010, p. 169). E, enfim, a última forma de intersecção, Pantenburg denomina “teoria da canibalização”, que parte da ideia de que as relações culturais não são feitas com fins pedagógicos ou pontos em comum, havendo disputa por recursos financeiros e fama. Nesse aspecto, a figura do curador tem grande importância na circulação entre os eventos.

Embora, como dito pelo autor, as relações não possam ser resumidas a um ou outro modelo simplificado, essas três formas ajudam a entender que o aspecto econômico é parte integrante do debate entre os dois dispositivos. Um caso conhecido e bem-sucedido no trânsito entre as áreas é o do cineasta Harun Farocki, que passa da direção de documentários às instalações nos museus.

No início dos anos 1990, diz Pantenburg, os atrativos financeiros da arte contemporânea eram grandes e aglutinavam outras áreas, incluídas as que se destinavam às investigações das ciências sociais. É nessa área que Farocki continua seus trabalhos audiovisuais, assim se posicionando: “Perguntam-me com frequência por que ‘abandono’ o cinema para adentrar o espaço da arte, e minha resposta só pode ser a de que não tenho outra escolha” (Pantenburg, 2010, p. 162).

No caso de Farocki, não se trata de simples transposição entre os meios, pois, quando ele passa a exibir suas obras no espaço expositivo, toda a sua experiência anterior no cinema e na televisão é absorvida em sua prática. A instalação *A saída dos operários da fábrica em 11 décadas*, exibida pela primeira vez em 1995, é obra na qual ele articula a espacialização das imagens em movimento e investiga as relações de trabalho ao longo do tempo. Produzida com material de arquivo, no primeiro televisor vê-se *La sortie des usines Lumière* (1895), uma das primeiras imagens do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Seguindo o percurso, outros televisores mostram cenas equivalentes de outros filmes/vídeos, como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *O deserto vermelho*, (1964) de Antonioni, apresentando-se, por fim, *Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier. *A saída* de Farocki faz lembrar a autorreferência da linguagem cinematográfica, um tributo comum que os cineastas realizam aos mestres do passado. Colabora o fato de as cenas dos filmes serem de curta duração e o espectador caminhar ao longo do corredor luminoso de televisores. O percurso de observação da esquerda para a direita, tal como na escrita ocidental, forma um conjunto de imagens cronológicas das relações de trabalho representadas ao longo das décadas. Segundo Pantenburg (2010, p. 174), a obra sugere uma sala de edição, um arquivo aberto, em que o visitante pode pensar o seu próprio trajeto.

A forma de intercâmbio entre o cinema e a arte contemporânea, como já mencionado a partir do questionamento de Elsaesser, é tratada por Erika Balsom (2013), que discorre sobre a via de mão dupla e sobre o interesse econômico

entre as duas instituições. *Grosso modo*, ela argumenta que o cinema, depois de tantas crises tecnológicas com a entrada do vídeo e o esvaziamento das salas de exibição, precisava se reinventar. Deslocar seu sentido, associado à cultura de massa, para algo mais “seleto”, como a arte contemporânea, poderia ser promissor para sua sobrevivência. Já para a arte contemporânea, os novos museus, criados por arquitetos célebres, o crescimento de novas bienais no mundo e a apresentação de uma linguagem mais familiar para o público, como a memória cultural do cinema, poderiam aumentar a bilheteria das exposições. Com um pensamento próximo ao modelo “canibalizador” de Pantenburg, Balsom traz à luz uma discussão em sintonia com o modelo neoliberal da cultura.

Segundo ela, um dos primeiros cineastas a ter seu papel transposto para os museus, ainda nos anos 1990, foi Alfred Hitchcock. Nas exposições, a cenografia, documentos como os roteiros, além dos objetos que estiveram presentes nos filmes, convidam os espectadores a visitar a atmosfera cinematográfica, além de sugerir algo a mais – as conexões entre o cineasta e a história da arte. Hitchcock, como cineasta conhecido pela maior parte do público, traz bilheteria para o museu, enquanto o cinema passa a ter existência tal qual à de um mausoléu, atemporal na “majestosidade” do cubo branco (Balsom, 2013).

Tanto o modo de Pantenburg quanto a via de mão dupla econômica de Balsom abordam o sentido financeiro que o cinema atrela à arte contemporânea. Se para alguns artistas, como Farocki, é uma opção viável para continuar a produzir, para as instituições passa a ser um lugar de disputa. Além dos aspectos econômicos, a migração do cinema para a arte contemporânea é uma das consequências da era digital, que pode ser considerada uma das últimas transformações de impacto no cinema.

Além disso, paralelamente à crise do dispositivo-cinema e a sua reinvenção no espaço expositivo, há a valorização do vídeo digital. Balsom argumenta que, no mercado de arte, ele passa a ser mais considerado a partir dos anos 1990, e são quatro os fatores que permitem sua viabilidade, até como item colecionável. O primeiro aspecto é econômico e diz respeito ao fato de o vídeo oferecer pouco risco financeiro ao ser incorporado e exibido nas galerias. O segundo se refere à consolidação do vídeo na história da arte, pois, desde as experiências pioneiras dos anos 1970, ele finalmente acumula um tipo de historicidade estética. O terceiro relaciona-se à questão da originalidade e emerge com o nasci-

mento da internet e da digitalização, que permitem o aumento da qualidade do vídeo, os diferentes formatos técnicos, além da queda do preço dos equipamentos. Segundo a autora, esse ponto em que os valores são colocados em xeque se compara à crise da reprodutibilidade no final do século 19. A videoprojeção acaba por afirmar seu lugar, ao preencher, a custo relativamente baixo, a monumentalidade dos espaços das galerias de arte e dos grandes museus que surgem no período. Diferente do monitor alocado no canto da sala, a videoprojeção se consolida nas instituições e nas exposições de grande formato (Balsom, 2015).

Nesse sentido, os fatores econômicos, estéticos e técnicos favorecem a proliferação do vídeo, em seu formato de exibição com projetores no espaço expositivo. Ressalta-se a importância de considerar aspectos como a lógica expográfica e os modos como o espectador percebe a obra, a partir da intenção do artista. Sabe-se que a massiva entrada da imagem projetada nos museus é heterogênea por natureza, fazendo convergir, no ambiente expositivo, diferentes trajetórias de artistas e cineastas.

Em relação à forma de exibição da obra para o espectador, talvez o consenso seja de que ambos os modelos, o cubo branco e a caixa preta, procuram maneira de controlar, indicar certa percepção para quem vê. Claire Bishop (2018, p. 30-31) argumenta que os dois modos correspondem ao modelo burguês disciplinador de monitoramento:

Tanto o cubo branco quanto a caixa preta são estruturas supostamente neutras que orientam e hierarquizam a atenção e, portanto, constroem objetos de visualização. Ambos se baseiam em convenções comportamentais tácitas e estabelecidas há muito tempo: tanto em ambientes de caixa preta quanto do cubo branco, as interrupções tendem a ser auditivas em vez de ópticas – tossir, sussurrar, comer ou falar muito alto.⁴

Nos lugares de exibição, salvo exceções, o corpo ou a interação entre os próprios espectadores voltam a ser uma possível medida de incômodo no

⁴ No original: *Both the white cube and the black box are purportedly neutral frames that steer and hierarchize attention, and thus construct viewing subjects. Both are founded on long-established, unspoken behavioral conventions: in both black box and white cube environments, disruptions tend to be auditory rather than optical – coughing, rustling, eating, or talking too loud.*

espaço. Se, na galeria modernista, qualquer conversa ou ruído poderia interromper o momento sublime diante da arte, o mesmo ocorre com o barulho, por exemplo, da embalagem da bala, que parece estalar no ouvido daquele que está no escuro, sentado na cadeira ao lado.

Não à toa, em exposições que concentram um número elevado de obras audiovisuais, o componente sonoro que vaza é um dos elementos que mais aborrecem os artistas, a equipe curatorial e os espectadores. Ainda que remeta às características do cinema – a sala escura com seu fecho de luz projetado sobre uma parede ou outra superfície, como uma tela suspensa –, o espaço expositivo não possui a mesma competência técnica do dispositivo-cinema.

Por conta disso, o fato de o ambiente expositivo ter uma série de especificidades diferentes das salas de cinema permite criar a nomenclatura zona cinza, voltada especificamente para refletir sobre as instalações de imagem em movimento no ambiente expositivo, levando em consideração o papel do espectador.

O termo é uma alternativa à expressão “passagem do cubo branco para a caixa preta”, em referência à entrada de instalações audiovisuais em museus, galerias e bienais de arte contemporânea, e mensura-se seu uso para o período a partir do início dos anos 2000. Como observado, durante a primeira década do milênio, o cinema e a arte contemporânea travaram uma série de embates, mas a partir de 2010 emergem outras questões, considerando os aspectos expográficos e curatoriais.

Nesse sentido, convém analisar quatro momentos em que a zona cinza esteve presente, em obras que apresentaram alguma tensão ou assentamento em sua relação com a expografia, a curadoria e o espectador.

Zona cinza

Em uma escala de pigmentos, o branco é a ausência de cor, o que significa que, quando uma fonte luminosa incide sobre esta essa superfície, tudo é refletido. O preto, por sua vez, está localizado do lado oposto ao branco e é constituído da sobreposição de várias tonalidades, uma mistura densa de cores que absorve a luz. No centro dessa escala, o cinza se constitui tanto da cor que nada retém quanto daquela que se concentra, em um modo de existência simultânea.

Considerando-se que o cinza se localiza no meio da escala cromática, evita-se qualquer forma de oposição. Do ponto de vista pictórico, Paul Klee (2015, p. 150) lhe dá o nome de ponto cinza, um lugar intermediário em que tanto a cor branca quanto a preta estão presentes:

Se o expressarmos em termos do perceptível (como se estivéssemos fazendo um balanço do caos), chegamos ao conceito cinza, ao ponto fatal entre o vir a ser e o falecer: o ponto cinza. O ponto é cinza porque não é branco nem preto ou porque é branco e preto ao mesmo tempo. É cinza porque não está nem para cima nem para baixo ou porque está tanto para cima quanto para baixo. É cinza porque não é nem quente nem frio; é cinza porque é um ponto não dimensional, um ponto entre as dimensões.⁵

Klee fornece um ponto de vista da pintura, mas a percepção de um modo intermediário, que evita oposições, tem sido constantemente mencionada no campo da arte contemporânea. Víctor Hermann Pena (2020) utiliza o conceito de zona cinza para analisar os modos de percepção diante da catástrofe. O termo é utilizado como fronteira entre o legal e o ilegal, interesse e contingência, diante das tragédias ambientais que ocorreram nas cidades de Brumadinho e Mariana.

Zona cinza também é o conceito utilizado por Claire Bishop (2018) para analisar a mudança do caráter transgressor da performance e da dança nos espaços expositivos de arte contemporânea. Bishop diz que a entrada das artes performativas nos museus pode ser vista não apenas como um modo de atrair o público, mas como consequência direta da mudança do cubo branco para a caixa preta, principalmente em seu sentido cênico, numa tentativa de criar um dispositivo híbrido. Para ela, a zona cinzenta é “um aparato no qual as convenções comportamentais ainda não foram estabelecidas e estão abertas a negociação” (p. 38). Bishop diz que no museu é possível estabelecer uma forma de atenção quando o espectador fotografa um *performer* durante a apresentação e posta o registro nas redes sociais. Essa relação híbrida entre a ação real e os dispositivos

⁵ No original: *If we express it in terms of the perceptible (as though drawing up a balance sheet of chaos), we arrive at the concept grey, at the fateful point between coming-into-being and passing-away: the grey point. The point is grey because it is neither white nor black or because it is white and black at the same time. It is grey because it is neither up nor down or because it is both up and down. It is grey because it is neither hot nor cold; it is grey because it is a non-dimensional point, a point between the dimensions.*

móveis gera uma virtualização da percepção, em que a interface tecnológica cria um espaço de mediação.

Nesse sentido, a zona cinza proposta neste artigo é inspirada tanto em Klee, na ideia de coexistência cromática, como em Bishop, no sentido da influência do dispositivo. Destaca-se que, embora o termo já tenha aparecido em outras referências bibliográficas, neste artigo trata-se de outro contexto, pois considera as instalações de imagem em movimento e a necessidade de atualização frente às obras que surgem principalmente após 2010. Nota-se que a manifestação pode ocorrer por razões curatoriais e/ou pelas proposições dos artistas, que vão pensar em formas de diálogo da arquitetura do espaço expositivo com o espectador.

Na edição da 58ª Biennale di Venezia, em 2019, intitulada *May you live in interesting times*, o curador Ralph Rugoff dispôs as obras *Spectra III* (2019), de Ryoji Ikeda, e *Chimera* (2019), de Haris Epaminonda, uma em seguida à outra. O espectador que entrava no pavilhão principal, o Giardini, tinha o contato com um corredor extremamente luminoso da instalação de Ikeda. A textura lisa, disposta em todas as superfícies, refletia a estridência das luzes fluorescentes, criando um impacto sensorial logo na entrada. Ao sair do corredor, o trajeto convidava a uma pequena sala escura, fechada com a grossa cortina isoladora de luminosidade e som. Uma projeção exibia o filme em super-8, *Chimera*, de Epaminonda, em que são mostradas imagens de fragmentos de mar e estátuas gregas, sugerindo uma viagem intimista, háptica, por meio da granulação da película.

O percurso entre as duas instalações possibilitava criar uma sensação de choque, da máxima luminosidade para a escuridão. A adaptação dos olhos não era instantânea, e era comum tropeçar nos bancos da sala, tornando, para muitos, quase urgente a ação de ligar a lanterna do celular. Nota-se que essa zona cinza, realizada pela escolha curatorial, não era, por vezes, bem recebida. Observava-se que, após o impacto sinestésico, eram poucos os espectadores que ficavam para assistir ao filme de 32 minutos de Epaminonda.

Um caso mais bem sucedido entre o diálogo curatorial e o artístico ocorreu na 32ª Bienal de São Paulo, intitulada *Incerteza viva*, com curadoria de Jochen Volz. A instalação *Everything and more* (2015), de Rachel Rose, apresentava as imagens de um astronauta a caminho do espaço em um centro de treinamento, assim como detalhes hiper-realistas de formas orgânicas que se sobrepunham, aproximavam-se e se distanciavam, em montagem que remetia a uma viagem sensorial.



Figura 1
Rachel Rose, *Everything and more*, 2015, videoinstalação,
32ª Bienal de São Paulo
(Foto: Pedro Ivo Trasferetti /
Fundação Bienal de São Paulo.
Fonte: Arquivo Histórico
Wanda Svevo/AHWS)

A imagem era projetada em uma grande tela translúcida que ocupava toda a altura do pé-direito, em frente ao vidro do pavilhão, enquanto ao fundo via-se o parque do Ibirapuera. No caso dessa instalação, dependendo da luminosidade do dia, era possível ver com maior ou menor intensidade as folhagens das árvores, o que tornava a experiência de assistir às imagens em um dia nublado totalmente diferente daquela de vê-las sentado sobre o carpete ao sol da manhã. A instalação de Rose, que prefere trabalhar com a luz natural e não em lugares fechados, conseguia grande impacto ao unir as características próprias da imagem em movimento com a arquitetura do prédio.

Nessa perspectiva, independente do momento do vídeo em que o espectador chegasse, era como se ele fosse fisgado pelas imagens, acomodando-se sobre o carpete cinza da sala. Era recorrente a presença de pessoas assistindo ao vídeo deitadas, mexendo no celular, em uma forma de atenção/distração muito próxima da relação com a televisão. Essa sala, zona acarpetada, localizada ao lado da rampa, também oferecia um descanso para quem fosse percorrer a extensão do último andar do pavilhão. Ao não remeter o trabalho a uma sala escura, observa-se que a obra ganhava em receptividade, principalmente para os espectadores que visualizavam a tela em dias de luminosidades distintas.

Assim, a instalação permitia certo acolhimento audiovisual no espaço expositivo. Disposta no último andar do pavilhão da Bienal, a grande escala da projeção, em sua relação opacidade/transparência, permitia um assentamento diante da possível saturação da mostra.

Um terceiro exemplo, no nosso breve recorte, destaca uma obra da 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro*, mas eu canto, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti. *Circulação*, de Daniel de Paula, disposta no primeiro pavimento, foi chamada pelo artista de videonegociação, iniciada em 2019 e ainda em processo. As imagens eram registros de drones de inspeções de empresas, que foram apropriadas e exibidas em painéis fragmentados de Led. A forma escultórica e luminosa, com as imagens aéreas ligadas à extração de recursos naturais, chamava a atenção, sobretudo, do espectador que transitava entre os pavilhões. Por ser um trabalho silencioso, adaptava-se à paisagem e podia ser visualizado com outras obras ao redor, apresentando permeabilidade diante do contexto expositivo.

Figura 2
Daniel de Paula, *Circulação*,
2019, videonegociação, 34ª
Bienal de São Paulo
(Fonte: Arquivo pessoal)



Por fim, *Swinguerra* (2019), de Barbara Wagner e Benjamin de Burca, foi apresentada na representação nacional do Brasil, na 58ª Biennale di Venezia, sob a curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro. A videoinstalação exibia o ensaio e a dança performados por diferentes jovens da periferia de Recife. Por meio da música contagiante de ritmos como o brega, o *funk*, o pagode e outros do universo *pop*, as coreografias eram mostradas em solos, duo ou coletivamente, simulando uma competição entre os diferentes grupos.

Para o espectador que entrava no pavilhão, existia a opção de ir para um dos lados da sala, ambos mostrando uma projeção. Seguindo para direita ou para a esquerda, a escolha dialogava com o conteúdo do vídeo projetado, sendo possível sentar-se na “arquibancada” para assistir à apresentação.

Figura 3
Barbara Wagner e Benjamin de Burca, *Swinguerra*, 2019, videoinstalação, 58ª Biennale di Venezia (Fonte: Arquivo pessoal)



Danilo Baraúna (2022) destaca que além de direcionar a atenção para um dos lados, o espectador também poderia seguir em frente, em direção à saída, caso daqueles que estavam apenas de passagem. Para ele, a videoinstalação vista por meio da fenomenologia *queer*, permite criar uma “proximidade distante” ou uma “distância aproximada”, que causa um sentido de desorientação. Essa percepção ocorre quando há certa familiaridade da língua materna, dos gestos expressos no vídeo, da música que embala o corpo, mas que não condiz com a experiência de afastamento de outros espectadores presentes na exposição.

Vivenciadas por Baraúna, as ideias de distância e proximidade se encontram e coexistem. Nesse sentido, mesmo em contextos diferentes, a experiência diante da obra de imagem em movimento recorda o “afetivamente distante” já citado no ensaio de Barthes. Em ambos os casos, o posicionamento do espectador faz com que ele esteja centrado no momento presente, atento tanto ao conteúdo audiovisual como a seu entorno.

Considerações finais

Os quatro exemplos abordados buscaram indicar momentos que pensam as especificidades de cada uma das instalações de imagem em movimento na zona cinza. No primeiro caso, o percurso entre os trabalhos de Ikeda/Epaminondas sugere que a mudança abrupta de luminosidade leva a uma situação conflituosa para o espectador, prejudicando principalmente a apreensão da obra. Já as videoinstalações de Rachel Rose e Daniel de Paula convergem para maior permeabilidade com a arquitetura do pavilhão da Bienal de São Paulo. Destaca-se o fato de *Circulação* ser uma grande tela brilhante “solta” no espaço e integrada ao entorno, evitando qualquer conflito sonoro, uma das problemáticas das exposições em grande formato. Em *Swinguerra*, considera-se que além do conteúdo imagético-sonoro, a obra abre o diálogo para a percepção de novas sensibilidades emergentes, que se desdobram inevitavelmente nas escolhas expográficas.

No passado, a menção da passagem do “cubo branco para a caixa preta”, assim como toda a movimentação econômica e tecnológica, foi determinante para a consolidação da imagem em movimento nas exposições de arte. Hoje, podemos dizer que a atualização da discussão é encaminhada para a zona cinza, em que não há mais necessidade de um vocabulário que oponha, restrinja ou denote se o pertencimento é do cinema ou da arte contemporânea. Como vimos

com Klee, o cinza é habitado concomitantemente pelas cores branca e preta, e, em nosso contexto, os embates do cubo branco e da caixa preta resultam na maturidade vista na zona cinza.

Na terceira década dos anos 2000, a predominância de instalações de imagem em movimento em bienais já é algo estável, porém, ainda passível de problemas expográficos e curatoriais. Pela variedade e quantidade de público, as bienais favorecem diferentes maneiras de se posicionar como espectador diante das obras. Nessa relação, há, por vezes, o desafio da permanecer um mínimo de tempo defronte da videoinstalação, para que a pessoa possa estabelecer um vínculo de comunicação e afetividade. Longe de criar uma forma de controle, as obras abordadas pelo viés da zona cinza permitem mais flexibilidade e porosidade diante do contexto expositivo, seja pelo conteúdo audiovisual, arquitetônico ou pela interação com outros corpos presentes no espaço.

Cássia Hosni é doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi bolsista Fapesp, com Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior na Università Iuav di Venezia e no Archivio Storico delle Arti Contemporanee, da Biennale di Venezia. É bacharel em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, e mestra em multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Referências

- BALSOM, Erika. *Editioning the moving image: old problems and new possibilities*. [Barcelona, s.n.], 2015. 1 video (54 min). Publicado pelo canal Loop Barcelona. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOVyIwIVpY&t=1367s>. Acesso em 10 fev. 2024.
- BALSOM, Erika. *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- BARAÚNA, Danilo Nazareno Azevedo. Besideness: distance and proximity as queer disorientation to inhabit projective moving image installations. *Frames Cinema Journal*, v. 20, p. 37-66, 2022.
- BARTHES, Roland. En sortant du cinema. *Communications: Psychanalyse et Cinéma*, n. 23, p. 104-107, 1975. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353. Acesso em 5 ago. 2020.

- BISHOP, Claire. Black box, white cube, gray zone: dance exhibitions and audience attention. Project MUSE. *TDR: The Drama Review*, Baltimore, v. 62, n. 2, p. 22-42, 2018.
- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc-São Paulo, 2018.
- FILIPOVIC, Elena. The global white cube. *On Curating: Politics of Display*, Zürich, n. 22, p. 45-60, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.
- ILES, Chrissie (org.). *Into the light: the projected image in American art 1964-1977*. New York: Whitney Museum, 2001.
- KLEE, Paul. *Paul Klee*. New York: Parkstone International, 2015.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: MACIEL, Katia (org.). *Cinema sim*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente da arte – instalações de Harun Farocki. In: MOURÃO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- PENA, Victor Hermann Mendes. Zona cinza: como perceber a catástrofe? Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- SMITHSON, Robert. A cinematic utopia. *Artforum*, New York, v. 26, p. 53-55, 1971.
- SITNEY, Sky. The search for the invisible cinema. *Grey Room*, n. 19, 2005.
- UROSKIE, Andrew. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2014.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

HOSNI, Cássia. Zona cinza ou para além do cubo branco e da caixa preta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 43-62, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>