

Videoinstalação e experiências estéticas afro-atlânticas na obra de Tiago Sant’ana e Julien Creuzet

Videoinstalación y experiencias estéticas afroatlânticas en la obra de Tiago Sant’ana y Julien Creuzet

Videoinstallation and afro-atlantic aesthetics experiences in the work of Tiago Sant’ana and Julien Creuzet

Lucas Brasil¹
Universidade Federal da Bahia

Resumo: Neste artigo, faço alguns apontamentos críticos sobre dois trabalhos artísticos e suas propostas expográficas como uma experiência estética que coloca a videoinstalação e a linguagem videográfica em relação a outras imagens no ambiente expositivo, assim ampliando a experiência. Tomo como exemplos a sala do artista Tiago Sant’ana na exposição intitulada “Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas” e a instalação do artista Julien Creuzet, na itinerância da “35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível”. Considero que, em ambas as proposições, o Mar Atlântico é parte fundamental da narrativa visual, onde talvez desponte uma linguagem poética comum da diáspora negra: o oceano como um lugar ambíguo de trauma e violência, mas também de espiritualidades e intercâmbios culturais. Logo, a experiência estética mediada por ambas as obras conduz a recepção para paisagens erigidas na/pela experiência de identidades forjadas na diáspora negra.

Palavras-chave: arte contemporânea; diáspora afro-atlântica; experiência estética

Resumen: En este artículo tomo algunos apuntes críticos sobre dos obras artísticas y sus propuestas expositivas como una experiencia estética que sitúa la videoinstalación y el lenguaje videográfico en relación con otras imágenes, ampliando así la función del vídeo. Tomo como ejemplos la sala del artista Tiago Sant’ana en la exposición “Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas” y la instalación del artista Julien Creuzet, en el itinerario de la “35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível”. Considero que, en ambas propuestas, el Mar Atlântico es parte fundamental de la narrativa visual, donde quizás emerge un lenguaje poético común de la diáspora negra: el océano como lugar ambiguo de trauma, pero también de espiritualidades e intercambios. Por lo tanto, la experiencia estética mediada por ambas obras conduce la recepción hacia paisajes erigidos en/por la experiencia de identidades forjadas en la diáspora negra.

Palabras clave: arte contemporáneo; diáspora afroatlântica; experiencia estética

¹ Pesquisador em artes visuais com ênfase nas poéticas e estéticas afrodiáspóricas. Mestrando em Estudos Étnicos do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos - Pós Afro, Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Artes pela Universidade Federal da Bahia. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8903-0056>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8836798706474678>. E-mail: lucasbrasilvaz@gmail.com.

Abstract: In this article, I take some critical notes on two artistic works and their expography proposals as an aesthetic experience that places the videoinstallation and the videographic language in relation to other images, thus expanding the function of video. I take as examples the room of the artist Tiago Sant’ana in the exhibition “Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas” and the installation of the artist Julien Creuzet, in the itinerary of the “35th São Paulo Biennial – Coreografias do Impossível”. I consider that, in both proposals, the Atlantic Sea is a fundamental part of the visual narrative, where perhaps a common poetic language of the black diaspora emerges: the ocean as an ambiguous place of trauma, but also of spiritualities and exchanges. Therefore, the aesthetic experience mediated by both works leads to the reception of landscapes erected in/by the experience of identities forged in the black diaspora.

Keywords: contemporary art; afro-atlantic diaspora; aesthetic experience

1 INTRODUÇÃO INTRODUÇÃO

Eis que, em ocasiões distintas, entrei em contato com duas propostas que amplificam as formas de experimentar o vídeo no espaço expositivo: a obra de Tiago Sant’ana e a de Julien Creuzet, ambos artistas de diferentes territórios da diáspora negra, com pesquisas aparentemente tão distantes quanto Brasil e Caribe, mas que se conectam pelo mesmo oceano. Assim, o objetivo deste texto é apontar algumas reflexões em torno da experiência estética das videoinstalações através dos trabalhos presentes na exposição “Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas”, aberta no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Bahia, onde Tiago Sant’ana expôs algumas de suas obras; como na itinerância da “35ª Bienal de São Paulo – Coreografia do Impossível”, onde foi exibida, no Museu de Arte Moderna (MAM) da Bahia, a instalação *Zumbi Zumbi Eterno*, de Julien Crezeut, datada de 2023. Com isso, ficam algumas indagações: o que a teia de relações entre videoinstalação e demais obras podem ativar na experiência da recepção? O que a linguagem videográfica, não constituída como núcleo da obra em si, fomenta na comunicação desses discursos? Como essas experimentações se implicam na poética desses artistas?

2 VIDEOINSTALAÇÃO, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, PAISAGEM

Dentre as redefinições da linguagem cinematográfica no contexto da arte contemporânea, a videoinstalação se instaura como uma possibilidade que abrange os modos de produzir e exibir a videoarte. Ainda que a linguagem videográfica nas artes visuais seja própria, como afirma Marcelo Roberto Gobatto (2003) sobre os distintos procedimentos de montagem e tempo no vídeo, ela é indiscutivelmente próxima ao cinema (Brandão, 2016). Contudo, para além da tela ou da projeção, o ambiente expositivo em que se ativa a obra é, em si, a própria experiência estética como um todo. A imagem em movimento, o som, formas, cores, tudo conduz para uma fruição rizomática (Deleuze; Guattari, 2000) que não tem a tela como um enraizamento visual, mas por meio da qual se proporciona uma ambiência que ativa as potencialidades dos sentidos.

Na videoinstalação, o corpo do espectador também está em jogo, pois a própria obra demanda uma certa participação e interação em sua fruição, dada a sua presença no ambiente. Não basta apenas olhar. Dependendo da obra ali exposta, é preciso vagar pelo espaço, se relacionar com a obra, o que gera uma quebra nessa relação com a bidimensionalidade da tela/projeção.

A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensoria para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a

ideia do corpo em diálogo com a obra, a idéia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto (Mello, 2007, p. 91).

Uma vez que a experiência da videoinstalação para o espectador se distingue daquela do cinema, pois, como argumenta Christine Mello (2007, p. 91), a sala de cinema é como uma “[...] estratégia ilusionista de produção de sentido”, a videoinstalação conduz para o lugar do estranhamento, deixando o espectador ciente da presença do dispositivo e livre no espaço expositivo. Com isso, sendo um “[...] espaço autônomo de produção de sentido” (Mello, 2007, p. 92), a videoinstalação conduz o espectador para reflexão crítica perante a experiência. Embora a autora destaque muito mais as videoinstalações que abandonem o monitor e utilizem a projeção como recurso, trago como objetivo deste texto apontar algumas reflexões sobre duas experiências que, sim, se utilizam deste dispositivo, mas ainda assim não se limitam a ele, e, indo além, incorporam a presença de outras obras como coro aos sentidos, fora da linguagem videográfica. Além disso, por mais que o processo artístico atribuído também à videoinstalação seja uma abertura para os sentidos, essa linguagem não necessariamente se antagoniza com outras materialidades ali presentes.

Neste sentido, podemos pensar, também, que, em uma mesma obra instalada no espaço expositivo, a videoinstalação pode vir acompanhada de outras imagens fora das telas ou das projeções, imagens estas produzidas a partir de diferentes linguagens como pintura, escultura, desenho etc. Essas aproximações, por vezes apuradas pelo processo criativo dos artistas, e, por outras, pelo olhar da curadoria, são um convite ainda mais enfático ao espectador para mergulhar na experiência estética ali proposta como uma experiência imersiva. Logo, nos relacionamos não só com a imagem em movimento e o espaço expositivo, mas também com as próprias *relações*, cadeias infinitas de sentidos e possibilidades entre obra-espaço-obra-corpo-obra-obra.

Dessa forma, a videoinstalação assim estabelecida também pode ser considerada como uma paisagem, pois joga com a percepção do espectador. Diferentemente da paisagem como um gênero na arte, por meio da qual o olhar do artista busca representar a natureza, aqui a aproximação entre paisagem e obra de arte está em tomá-la como um panorama do pensamento que se articula pelo processo artístico e no objeto estético. Sobre esse modo de pensar a paisagem, Jacques Rancière (2024) complexifica a inserção da paisagem na história da arte ocidental, atribuindo-a às suas noções que já há muito são teorizadas na sua obra sobre arte, política e tempo. Ao afirmar que a paisagem evoca uma experiência do sensível e das mudanças da percepção humana, o autor atribui essa produção de imagem como uma ruptura com o regime representativo, em direção ao regime estético (Rancière, 2024). Ou seja, onde antes ela era um mero plano de fundo para as figuras humanas, se torna uma figura central — em específico, na pintura, por exemplo —, onde esse suposto “vazio” da paisagem suspende o tempo (Rancière, 2024).

Contudo, em determinadas poéticas, a produção por multimeios nas artes se elabora por atravessamentos éticos e estéticos próprios de múltiplas experiências sociais, políticas, culturais e de temporalidade. Com isso, quero demarcar, aqui, que, a partir das diversas experiências da diáspora negra, com suas matrizes estéticas e culturais fragmentadas, uma poética do improvável se (re)produz, bem como suas paisagens. Nesse sentido, a paisagem vai do próprio panorama físico a uma ecologia simbólica, ou da topografia à memória. A paisagem aqui é o Atlântico, onde lê-se “The sea is History” ou “The unity is sub-marine”². Em larga medida, trata-se de uma paisagem concatenada ao que o pensador Édouard Glissant (2005) ensaia em sua filosofia da relação sobre como o pensamento movente das identidades culturais crioulistas se espelham em paisagens igualmente abertas. Diz o poeta sobre o mar do Caribe:

² Respectivamente, frases de dois importantes poetas caribenhos: o santa-lucense Derek Walcott e o barbadiano Kamau Brathwaite.

Ele não é apenas um mar de trânsito e de passagens, mas é também um mar de encontros e de implicações. O que acontece no Caribe durante três séculos é literalmente, o seguinte: um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se criouliçam, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo - a realidade crioula (Glissant, 2005, p. 18).

São paisagens como essas, construídas por Tiago Sant’ana e Julien Creuzet, que, substancialmente, são compostas por perspectivas particulares da identidade diaspórica negra. Portanto, ligando poética e pesquisa desses dois artistas, busca-se refletir, no texto, esta possibilidade que a apropriação da linguagem videográfica e da videoinstalação busca ativar, no campo sensível do ambiente expositivo, estas imagens, por vezes submersas, insulares e aparentemente isoladas, porém conectadas. Apesar das abordagens diferentes na forma e conceito dos seus trabalhos, as obras e as poéticas dos dois artistas confluem em eleger o Atlântico não apenas enquanto território desolador da Passagem do Meio, mas também como um arquivo histórico a ser fabulado.

3 TIAGO SANT’ANA E SEU NEGRARQUIVISMO ATLÂNTICO

O artista baiano Tiago Sant’ana desenvolve um trabalho multidisciplinar engajado com noções de arquivo e história na sua produção, lançando mão de diferentes mídias, técnicas e linguagens artísticas. Com uma pesquisa robusta, o artista coloca em questão a história e memória de um passado colonial escravocrata que se atualiza nos nossos futuros, atravessando arquivos compostos por toda sorte de imagens, dentro e fora do campo da história da arte — monumentos, arquiteturas, iconografias da escravidão, fotografia e demais fontes históricas.

Expondo seu trabalho visual desde 2010, vemos que, ao longo desses mais de 20 anos de pesquisa em artes, Tiago tem buscado, há algum tempo, colocar em reflexão os territórios negros, tanto físicos como existenciais³. Nascido no Recôncavo Baiano, região fortemente marcada pela história da escravização de pessoas vindas de África para as Américas, ele busca tensionar uma gama de símbolos, signos e objetos entre tempos, como faz em diversas séries em que utiliza a fotoperformance e a videoperformance não como um registro da ação artística, mas como a própria obra, articulando rigorosamente os elementos visuais possíveis de serem enquadradas na *mise-en-scène*. Ou seja, nota-se que uma certa “economia da forma” se presentifica na pesquisa do artista, como enfatiza o curador Raphael Fonseca⁴.

Dessa maneira, vê-se, em seus processos de uso do vídeo e da fotografia, uma abordagem meticulosa e objetiva na composição da imagem e da relação entre o corpo do performer — um homem negro — com os espaços em que as ações são realizadas, os objetos que utiliza e as formas que o corpo e os objetos criam ao performar o programado. No tempo não-linear da videoperformance, Tiago habita ruínas do passado no presente como uma maneira de ativar a memória e purgá-la, trazendo à tona a cena da violência sem reencena-la, como nos diz Saidiya Hartman (2020) sobre a sua metodologia de escrita da história, a qual chama de *fabulação crítica*. Quando digo habitar ruínas e purgar memórias, não são apenas metáforas. De fato, para trabalhos como a série de performances *Refino* (2017-2019) e *Açúcar sobre Capela* (2018), Tiago investiga esteticamente a matéria açúcar e as ruínas dos engenhos do Recôncavo, partindo dos inventários de patrimonialização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) acerca desses monumentos criados pela arquitetura violenta do sistema de produção escravista na Bahia.

³ Consulta ao portfólio do artista: <https://tiagosantanaarte.com/>.

⁴ Ver texto curatorial para a exposição *Negro Swan*, de 2020: <https://ims.com.br/convida/tiago-santana/>.

Assim, ele realiza uma decomposição das entrelinhas históricas dessas ruínas e das estratificações que precarizaram a vida negra pelos desdobramentos do passado para o futuro. Enquanto aciona gestos nesses lugares, como peneirar o açúcar pelo espaço, enevoar a sua silhueta pelo branco do açúcar em contraste com as edificações em ruínas, escavar montanhas de açúcar com uma colher de prata e desvelar arqueologicamente uma imagem feita por Jean-Baptiste Debret em uma enciclopédia, o artista está propondo, por meio da videoperformance, uma releitura dos arquivos da escravidão, método o qual o próprio denomina como uma prática *negrarquivista*, uma prática de reapropriação das imagens e da narrativa histórica que desloca o arquivo do campo oficial para o campo da fabulação.

O negrarquívismo surge, então, num movimento de anarquia quando o primeiro artista se rebela contra os arquivos que reiteram o mito do negro desprovido de alma, cuja vida estaria resumida em seu dado social utilitário de servir como mão de obra para a lógica escravista e, conseqüentemente, ri desses arquivos, criando obras que criticam de maneira literal e/ou especulativa as mãos que os produziram (Sant’ana, 2023, p. 27).

Com base nessas intersecções entre arte, história e arquivo, o artista aprofunda sua pesquisa, destacando o Oceano Atlântico como um elemento estético, político e histórico. Esse espaço de travessias e intercâmbios culturais também carrega a memória traumática do tráfico transatlântico de pessoas, sequestradas para a exploração de sua força de trabalho. Embora sua prática artística abranja desenho, fotografia, pintura, e, especialmente, escultura — marcada pela experimentação material com açúcar —, Tiago segue explorando a videoperformance e a videoinstalação, trazendo narrativas visuais permeadas pelo Atlântico. Exemplos disso são os vídeos *O Sol Nasce por Guiné* (2021), *Sair da Grande Noite* (2023) e *Apneia* (2024), os quais estes dois últimos fizeram parte dos trabalhos exibidos na exposição coletiva “Iniciadas – Ancestralidade Contemporâneas”, aberta no MAC da Bahia, em 2024, com curadoria de Daniel Rangel e assistência de João Victor Guimarães.

Nessa ocasião, adentrar a sala de Tiago Sant’ana era como imergir em águas profundas. A sala, preparada como uma câmara escura que nos remete ao cinema, foi fechada por uma cortina nas duas extremidades de entrada e saída. As paredes foram pintadas em um tom de azul escuro, o que propiciava menor luminosidade ao ambiente. Além das luzes dos *spots* que iluminavam as obras, os únicos pontos de luz eram os três monitores que exibiam as videoperformances. De um lado, a obra *Chão de Estrelas* (2022), em que o artista investigou a história da mineração na região da Chapada Diamantina, na Bahia, e do outro, as obras *Sair da Grande Noite* e *Apneia*, que eram separadas pela obra *Rota de Fuga* (2021), uma bandeira de cor azul, com uma poesia bordada em letras brancas, onde se lê “A linha do mar sempre está na altura dos seus olhos”. Foquemos nas relações protagonizadas por esta margem da sala.

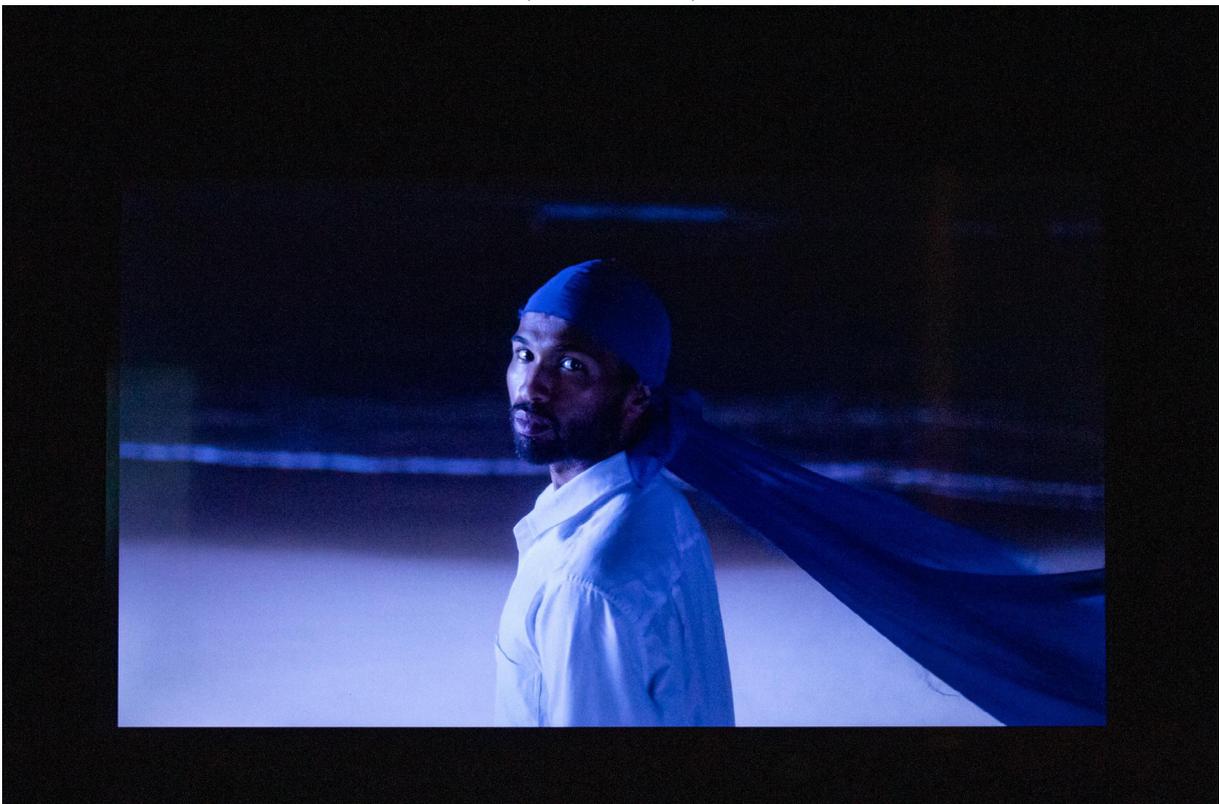
Na videoperformance *Sair da Grande Noite*, a relação com o mar está posta de maneira mais direta. Sendo o corpo em cena o do bailarino Sebastião Abreu, os movimentos empreendidos pelo performer se atribuem ao movimento das ondas. Dessa maneira, além da interação do corpo com a natureza — vide a simulação das ondas e desenho do vento sobre as vestes do performer —, é evocada uma cosmovisão em que corpo e natureza se confundem, ou melhor, se fundem. O artista também traz para a cena o elemento do espelho, que mira a linha do horizonte como um lugar para onde se deseja fugir e atravessar. Mais uma vez, o corpo do performer se justapõe à natureza das ondas do mar. Ao final do vídeo, velas são acesas em buracos na areia que foram cavados pelo próprio performer, formando um desenho de luz sobre o chão da praia com a forma da constelação do Cruzeiro do Sul, elemento bastante explorado na pesquisa do artista.

Figura 1 – Frame do vídeo *Sair da Grande Noite* (2023)



Fonte: Sant'ana (2023).

Figura 2 – Vista da obra *Sair da Grande Noite* na exposição “Iniciadas – Ancestralidade Contemporâneas” (Salvador, 2024)



Fonte: Bianchi (2024e).

Figura 3 – Vista da obra *Rota de Fuga* na exposição “Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas” (Salvador, 2024)



Fonte: Bianchi (2024d).

Figura 4 – Detalhe da obra *Rota de Fuga* na exposição “Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas” (Salvador, 2024)



Fonte: Bianchi (2024c).

Já em *Apneia*, uma figura masculina de pele azul sobre um fundo escuro, gira repetidamente um autômato de baleia feito de madeira, enquanto que, na legenda do vídeo, é narrada a história de uma baleia que, fugindo do comum de sua espécie, evocava um canto de 52hz, o que lhe fazia não ser escutada pelos seus pares. Emitindo um som impossível de ser captado pelas demais baleias, que emitem um som na frequência de 25hz, a baleia vivia confinada à solidão, à não-escuta, à impossibilidade de ser entendida e encontrada pelas outras. Quando refletimos sobre o próprio nome da obra, *Apneia* (a suspensão momentânea da respiração), a associamos instantaneamente a um efeito sufocante diante de um ambiente impróprio a um corpo, mesmo que se tenha algum controle sobre a respiração. Seria um sufocamento apenas literal, pelo ato de estar debaixo d'água, ou um sufocamento pelo silêncio? Pelo excesso de palavras embargadas? Pelo silenciamento? Trazendo as outras camadas do vídeo, o que o ato de repetição do autômato estaria ali sensibilizando? O que esse tempo suspenso de apneia evoca?

Ao lado de ambas as videoinstalações, a obra *Rota de Fuga*, com sua frase poética que aos olhares mais apressados, pode parecer inofensiva, carregando sentidos de uma liberdade que precisa ser constantemente conquistada. A linha do mar, pois, é esta mirada para um futuro, para um impossível que se presentifica na vida negra, mas que é vivido com a intensidade do sonho. Onde há horizonte, há essa rota de fuga. No período escravocrata, construir uma rota de fuga era, muitas vezes, a única saída de preservar a própria vida. Quais rotas de fuga vidas negras ainda precisam planejar? Talvez, o artista que, por meio da própria arte, planeje sua rota de fuga, queira acender esse lampejo na nossa imaginação de outros mundos.

É interessante notar como as obras em vídeo, se relacionadas à *Rota de Fuga*, estão

profundamente entrelaçadas tanto com a poética de Tiago quanto com o esforço do discurso curatorial em estabelecer *in loco* uma submersão nesta última. Embora nem todas as obras da sala abordem o mesmo tema de maneira idêntica, nesse segmento da exposição, percebe-se como o artista incorpora o Atlântico como uma extensão de sua pesquisa de arquivo — ou, mais precisamente, sua abordagem negroarquivista. O Atlântico, nesse contexto, torna-se o próprio arquivo: um repositório de dores compartilhadas, inscritas na memória coletiva da diáspora negra, mas também uma rota de fuga, um espaço de entrega ao horizonte da imaginação.

Ao destacar a obra ladeada pelos trabalhos videográficos, emerge um diálogo entre as peças. Essa conexão não se dá apenas pela predominância do azul nas composições, mas também pela construção de uma narrativa possível. Uma narrativa impregnada pelo silêncio, que se revela como estratégia linguística para denunciar o silenciamento sem recorrer a uma forma literal ou panfletária.

Figura 5 – Vista da obra *Apneia* na exposição “Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas” (Salvador, 2024)



Fonte: Bianchi (2024b).

Figura 6 – Detalhe da obra *Apneia*



Fonte: Bianchi (2024a).

4 AS PAISAGENS ABERTAS DE JULIEN CREUZET

O artista martinicano Julien Creuzet vem se destacando no cenário internacional da arte contemporânea pelas suas produções híbridas, provocantes e de grandes dimensões. Ele vem trabalhando de maneira multimídia com escultura, vídeo, som e poesia através de obras instalativas. Na maior parte de seus trabalhos, se cria no ambiente expográfico uma experiência de imersão no pensamento de Julien, ou como o próprio artista revela, “uma jornada mental” (cf. Julien [...], 2021)⁵. Atravessado não só por questões formais da arte, seu trabalho se situa por questões territoriais, geopolíticas e cultura caribenha, além de suas referências filosóficas, literárias, sociológicas e afetivas.

Tendo a ilha da Martinica como a grande força propulsora de sua obra, ele busca dialogar com as inflexões e reflexões em torno da miscelânea cultural presente nas Antilhas, que se traduz na própria linguagem híbrida que desenvolve. Muitas de suas esculturas são produzidas por materiais tidos como precários — objetos que encontra no mar, matéria orgânica, líquidos, plásticos, têxteis e tubos. Dessa forma, o artista sutura materiais distintos, por técnicas igualmente distintas para, justamente, compor uma poética que traduza as múltiplas relações que atravessam o mundo contemporâneo, “de um barroco globalizado” delineado de acúmulos imagéticos. Claramente, há uma forte influência de poetas e escritores caribenhos que destacam a identidade cultural antilhana, crioula e diaspórica como grito poético do/no mundo, como o próprio Édouard Glissant e Aimé Césaire. Nas Artes Visuais, nota-se, também, uma influência de artistas como o pintor cubano Wifredo Lam, tanto na forma de seu trabalho, com a mistura de cores, texturas e experimentação das linhas, quanto conceitualmente, pelas referências da espiritualidade afro-caribenha. Também podem ser destacadas referências da cena artística martinicana, como o artista Christian Bertin, que o precede na prática escultórica com materiais

⁵ Entrevista ao Centre Pompidou, Paris, França, na ocasião do Prix Marcel Duchamp 2021.

diversos.

Desde o início da trajetória artística de Julien, a linguagem videográfica está presente de maneira que seus conteúdos possibilitam uma síntese da pesquisa visual que o artista vem produzindo. Em vídeos como *J'ai fait plusieurs fois le même rêve, je dérive, je drive (...)*, de 2014, e *Oper-Archipel, J'ai quitté Paris*, de 2015, o artista já exercita experimentações acerca dos objetos e conteúdos que trabalha em suas grandes instalações, da própria linguagem videográfica e do Mar Atlântico como mote poético. Naturalmente, sendo criado na Martinica desde os 2 aos 18 anos de idade, o mar é um elemento gritante em seu trabalho. Um mar que está por todos os lados da paisagem — das ilhas e das suas instalações. Mas o mar que Julien acentua na sua produção também é esse mar das travessias coloniais e pós-coloniais. Fundindo poesia e visualidade, o artista recita no primeiro vídeo aqui mencionado:

Porque eu devo seguir em frente / nos meus passos, minhas páginas encharcadas / eu nado, meu corpo dança / me empurra, me curva, me lança. / Não importa a idade, eu sou atraído / o vento sopra em minhas velas sem fim / nós acreditamos que não há objetivo no final / passo a passo, eu me curvo / Deslizando de movimento em movimento (Creuzet, 2015, 3 min 54 s)⁶.

No vídeo, a partir da imagem em *looping* de uma embarcação, a poesia que o artista recita se relaciona com o movimento do mar, o movimento dos trânsitos de pessoas que experimentam a diáspora forçada, antes pela escravidão moderna e hoje pelos fluxos e desdobramentos do imperialismo e da hegemonia do norte global, além das marcas e vestígios deixados por estes deslocamentos. Contudo, ele também convoca a imagem do Atlântico como um território de difração de culturas, ao modo caribenho de um teia comunicacional entre as pequenas ilhas e depois com todo o mundo. Isso se torna notável não só pelo seu interesse na identidade cultural antilhana, mas pelo fato de a própria noção de identidade não ser fixa, se considerarmos essa perspectiva. Acontece que o pensamento de Creuzet está impregnado por essas tramas da experiência diaspórica, ou como diria Glissant, a “[...] um *Tout-Monde*, um Todo-o-Mundo, enorme e interconectado — cuja lógica é ser completamente sem lógica, por ser ele inextricável” (Glissant; Obrist, 2023, p. 51-52). Um pensamento no/do mundo que não pode ser desatado, assim como as linhas das esculturas que constrói.

Aliado a isso, o artista também se interessa em produzir paisagens no espaço expositivo, ou melhor, paisagens dentro de paisagens, dado o contexto de sua obra. Trazendo para a tridimensionalidade aquilo que no bidimensional já foi experimentado, como na pintura, fotografia ou no audiovisual, ele arrisca, na prática escultórica, insuflar ainda mais vida às formas. Dessa maneira, se constitui uma explosão de cores e linhas mais livres, junto a outros objetos e suportes talvez inesperados em uma composição artística que convidam a quem visualiza passear como quem deleita mesmo uma paisagem.

⁶ No texto fonte: “*Because I must move forward / in my footsteps, my pages soaked / I swim, my body dances / pushes me, curves me, pitches me ./ No matter the age, I am drawn in / the wind blows in my endless sails / we believe that there is no goal at the end / step by step, I bow / Slipping from movement to movement*” (Creuzet, 2015, 3 min 54 s, tradução minha).

Figura 7 – Frame do vídeo *J'ai fait plusieurs fois le même rêve, je dérive, je drive (...)*, de 2014



Fonte: Creuzet (2015).

Desde suas primeiras exposições, o som e o vídeo são elementos fundamentais para ativação de todo o conjunto da obra de Julien Creuzet. Na instalação comissionada pela equipe curatorial da “35ª Bienal de São Paulo — Coreografia do Impossível”, integrada por Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel, não foi diferente. A obra intitulada *Zumbi Zumbi Eterno*, de 2023, traz os mesmos elementos que o artista já está habituado a trabalhar, como velas de plástico cristal costuradas, tubos galvanizados, galões de plástico e acrílica sobre peças de madeira, além das videoinstalações. O mote do artista para o trabalho partiu de uma conversa com as referências da diáspora local, resgatando a memória de Zumbi dos Palmares, chefe do mais conhecido Quilombo brasileiro e com a presença das entidades femininas cultuadas nas águas ao longo da diáspora negra, como Yemanjá no Brasil, Yemaya em Cuba, Mami Wata no Haiti e River Mumma na Jamaica.

Na itinerância da exposição direcionada para Salvador, no MAM da Bahia, a instalação do artista ocupou os dois andares da capela do museu, do teto ao chão, tendo grandes velas costuradas com fios de tecido e alguns grãos que pendiam dentro delas, predominando as cores azul e branco. Nas esculturas de madeira, pintadas em acrílico com as mesmas cores, as formas empreendidas remetem às vísceras de animais marinhos, o que pode nos dar a impressão de estar adentrando o próprio oceano.

Figura 8 – Vista da obra *Zumbi Zumbi Eterno* na itinerância da exposição “35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível” (Salvador, 2024)



Fonte: Monteiro (2024).

Somado a tudo isso, a sonoridade e as videoinstalações contribuem ainda mais para uma experiência imersiva no trabalho, como os 3 vídeos laterais da instalação. Com coreografia de Ana Pi e Bad Gyal Cassie, o bailarino Calixto Neto e a própria Ana Pi encarnam esculturas sagradas das Mami Wata, através da animação 3D. Assim como nas religiões de matriz africana, o ato de dançar incorporado é visto na videoinstalação à maneira que as bailarinas tomam a forma das próprias esculturas, incorporando-as e dançando ao som da música entoada por Julien. Já na videoinstalação central, a animação 3D toma forma de corais, espécies de peixes incandescentes, águas vivas e toda sorte de vida marinha.

É inegável que o fato das esculturas e das videoinstalações fazerem parte do “todo” da obra contribui para uma indissociabilidade dos elementos. Contudo, nos termos que a poética artística coloca, sequer podemos falar de um “todo”, já que toda obra de arte é uma produção inacabada (Salles, 1998). Na poética do artista em questão, esse inacabamento não está totalmente nas entrelinhas ou somente na compreensão de que o processo artístico é sempre um devir. A obra ela mesma é um devir, uma abertura, da forma-conteúdo ao conceito. Logo, quando o artista propõe que elementos como vídeo e som se relacionem com as imagens ali expostas, ele amplia, de maneira deliberada, a experiência estética com imagem e som. Há, portanto, a instauração de um ecossistema de sentidos que apenas a videoinstalação isolada não daria conta, bem como a escultura e assim por diante.

No *Zumbi Zumbi Eterno*, de Julien, para imergir na experiência, não é necessário as modulações da sala escura, onde há uma contingência quase compulsória dos sentidos em direção ao dispositivo. A obra como um todo — escultura e videoinstalação — se vale das interferências também dos fatores externos, ao menos nessa ocasião de sua exibição no MAM da Bahia. Pelas janelas da exposição, avista-se o mar da Baía de Todos os Santos, zona que difrata e refrata as diversas culturas negras pelo/no mundo, como a Martinica de Julien. Para ativar esta

obra, é necessário mais do que uma tela ou uma projeção, mas sim jogar sinesteticamente com todos os elementos do mundo.

Figura 9 – Vista da obra *Zumbi Zumbi Eterno* na itinerância da exposição “35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível” (Salvador, 2024)



Fonte: Monteiro (2024).

Figura 10 – Vista da obra *Zumbi Zumbi Eterno* na itinerância da exposição “35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível” (Salvador, 2024)



Fonte: Monteiro (2024).

Figura 11 – Vista da obra *Zumbi Zumbi Eterno* na itinerância da exposição “35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível” (Salvador, 2024)



Fonte: Monteiro (2024).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora assumindo que a prática híbrida de mesclar a videoinstalação com demais linguagens e técnicas artísticas não se resume ao trabalho dos dois artistas aqui apresentados, podemos distinguir essa característica específica no trabalho de ambos enquanto uma maneira de visualizar como as artes contemporâneas afrodiáspóricas constantemente contribuem com formas de produzir e expandir os sentidos das linguagens artísticas, incluindo a do próprio vídeo. Contudo, é necessário ressaltar as diferenças entre o trabalho dos artistas, para não cairmos, aqui, na violenta homogeneização das práticas de artistas racializados. Não se trata de igualar a produção estética deles, tampouco ceder a uma sanha taxonômica de buscar categorias descritivas para esses trabalhos.

Vemos que Tiago Sant'ana se volta mais para os conflitos no campo das representações e do repertório simbólico que envolve diretamente a história da escravidão moderna e da colonização, de modo que as imagens que produz não perpetuam outras imagens já consolidadas da violência ao ponto que os objetos, ações e decisões sobre sua obra se afirmam na criticidade deles. Já para Julien Creuzet, por mais que a discussão política esteja ali implícita, o artista está mais interessado em romper abstratamente com o figurativo em seu aspecto formal, atribuindo conceitualmente outras questões ao seu trabalho próprias de atravessamentos pessoais e coletivos, territoriais, culturais e afetivos, experimentando e implodindo a forma a partir disso.

Referências

BIANCHI, N. *Detalhe da obra Apneia na exposição Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas*. 2024a. Fotografia.

BIANCHI, N. *Vista da obra Apneia na exposição Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas*. 2024b. Fotografia.

BIANCHI, N. *Detalhe da obra Rota de Fuga na exposição Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas*. 2024c. Fotografia.

BIANCHI, N. *Vista da obra Rota de Fuga na exposição Iniciadas – Ancestralidades Contemporâneas*. 2024d. Fotografia.

BIANCHI, N. *Vista da obra Sair da Grande Noite na exposição Iniciadas – Ancestralidade Contemporâneas*. 2024e. Fotografia.

BRANDÃO, M. Videoinstalação: conexões entre o ambiente expositivo e o espaço vivido. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 15., 2016, Brasília. *Anais* [...]. Brasília: #Art, 2016. p. 422-429. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/Mateus_brandao.pdf. Acesso em: 7 abr. 2025.

CREUZET, J. J'ai fait plusieurs fois le même rêve / I've had this dream many times. *Vimeo*, [S. l.], 5 maio 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/126981633>. Acesso em: 13 abr. 2025.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000. 127 p.

GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GLISSANT, É; OBRIST, H. U. *Conversas do arquipélago*. Tradução de Feiga Fizon. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

GOBATTO, M. R. *Cronovideografias: temporalidades da imagem videográfica e da videoinstalação*. 2003. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/4661>. Acesso em: 7 abr. 2025.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 7 abr. 2025.

MELLO, C. Videoinstalação e poéticas contemporâneas. *ARS*, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 90-97, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200009>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/VdzpMYdhNvpjyTpK6pWtJPr/>. Acesso em: 7 abr. 2025.

MONTEIRO, L. Vista da obra Zumbi Zumbi Eterno na itinerância da exposição 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível. *35ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/itinerancias/salvador/>. Acesso em: 13 abr. 2025.

RANCIÈRE, J. *O tempo da paisagem: nas origens da revolução estética*. Tradução de Pedro Taam. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2024.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 1998.

SANT'ANA, T. *Arte com e contra o arquivo: ensaios de um negro artista sobre memória, artes visuais e narrativas afro-brasileiras*. 2023. 146 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38479>. Acesso em: 7 abr. 2025.

Submissão: 15/11/2024

Aprovação: 28/03/2025