

Vídeo: expandindo o momento utópico¹

Martha Rosler

O artigo discute a história da videoarte, traçando, de início, algumas reações à sociedade tecnológica e aos valores de mercado no século XIX. Usando a fotografia como exemplo, a autora observa, no debate evocado, a dialética entre ciência e tecnologia, de um lado, e mito e magia, de outro. Diante das estratégias das vanguardas do século XX, a intenção da autora é perguntar-se se implicavam libertação ou acomodação às instituições da arte e do mercado. Ainda tendo como norte a história do vídeo, Rosler considera, de uma perspectiva historiográfica, os interesses das instituições de arte e de fomento que de algum modo forçam o adestramento da videoarte. Distinguindo várias correntes na produção artística do pós-guerra, a autora verifica o papel do mito na relação com a tecnologia e a influência de Marshall McLuhan sobre a formação e recepção das práticas da videoarte.

Videoarte, vanguarda norte-americana, arte e tecnologia.

Tradução Luiz Cláudio da Costa.

¹ Originalmente publicado em *Block*, Londres, n. 11, Inverno, 1985/1986. A versão aqui traduzida foi retirada de Hall, Doug. Fifer, Sally Jô. *Illuminating video: an essential guide to video art*. New York: Aperture Foundation/BAVC, 1990.

O que passamos a conhecer como *videoarte* experimentou momento utópico no início de seu desenvolvimento, encorajado pelos eventos dos anos 60. A atenção à vida social, incluindo o questionamento de seus objetivos básicos, teve efeitos inevitáveis nos interesses artísticos e intelectuais. Teorias comunicacionais e sistêmicas do fazer artístico, baseadas parcialmente nas teorias visionárias de Marshall McLuhan e Buckminster Fuller, bem como no estruturalismo de Claude Lévi-Strauss – para mencionar apenas algumas das figuras mais representativas –, deslocaram os modelos expressivos da arte que dominaram o Ocidente desde os primeiros momentos do pós-guerra. Os artistas acreditavam em novos contornos intervencionistas de auto-imagem (até mesmo mágica e xamanística), buscando outra via para o poder da arte, em contraponto, discordante ou harmônico, aos poderes formadores dos meios massivos da cultura ocidental.

Sem considerar as intenções dos artistas (intenções, com efeito, heterogêneas) que se voltavam para as tecnologias televisivas, especialmente para o equipamento portátil introduzido na América do Norte no final dos anos 60, o uso da mídia feito pelos artistas ocorreu, necessariamente, vinculado à tecnologia afim: a televisão por radiodifusão e a estrutura de celebridade que ela abraçou. Muitos desses novos usuários se viam conduzindo um ato de crítica social profunda, crítica especialmente dirigida à dominação de grupos e de indivíduos tornados modelos pela televisão e, provavelmente, pelas correntes mais influentes da cultura industrial e tecnológica do Ocidente. Esse ato crítico era rea-

lizado através de um meio ele mesmo tecnológico, cujo potencial para comunicação interativa e multilateral, ironicamente, parecia sem limite. Os artistas estavam respondendo não só à situação do público de massa, mas também ao silêncio e à mudez particular dos artistas como produtores de cultura viva em face das vastas indústrias de comunicação de massa: a indústria cultural contra a indústria da consciência.

Como um reflexo da segunda motivação, talvez mais imediata, os primeiros usos da tecnologia do vídeo portátil representaram uma crítica às instituições de arte na cultura ocidental, vistas como outra estrutura de dominação. Conseqüentemente, o vídeo colocou um desafio aos lugares de produção de arte na sociedade, às formas e aos “canais” de distribuição e à passividade da recepção neles construída. Crítica não só sistêmica como também utópica estava implícita nos usos iniciais do vídeo, na medida em que o esforço não era entrar no sistema, mas transformar cada aspecto dele e – legado do projeto revolucionário da vanguarda – redefinir o sistema a partir da existência, mesclando a arte à vida social, promovendo relações intercambiáveis entre o público e o produtor.

A tentativa de usar o principal meio vernáculo e popular teve diversas vertentes. O empenho da linhagem de inspiração (ou de influência) surrealista foi o de desenvolver uma nova poesia para essa “linguagem” diária da televisão, de inserir prazer estético numa forma massiva e fornecer o vislumbre utópico proporcionado pelas sensibilidades “liberadas”. Tal esforço não tinha simplesmente o significado de uma estética hedonista protegida da realidade instrumental, mas de uma manobra de libertação. Outra vertente valia-se mais da informação que da poesia, menos empenhada na transcendência espiritual, ainda que igualmente ou mais interessada na transformação social. Sua dimensão política era alegadamente mais coletiva, menos visionária, em seu esforço de abrir um espaço no qual as vozes dos sem-voz pudessem ser articuladas.

Era verdade que a primeira dessas vertentes, firmada sobre a sensibilidade e o posicionamento do indivíduo, significava as possibilidades do uso do vídeo como um teatro do “eu”, como um meio narcisista e auto-referencial. E, com efeito, o posicionamento do indivíduo e o mundo “privado” sobre e contra o espaço “público” das massas tem estado constantemente em questão na cultura moderna. Não obstante essa ênfase na experiência e nas sensibilidades do indivíduo e, portanto, na “expressão” como emblemática da liberdade pessoal – e isso como um fim em si mesmo –, forneceu uma abertura para a assimilação do vídeo, como “videoarte”, nas estruturas existentes do mundo da arte.

Um esforço principal das estruturas institucionalizadas de distribuição de arte (museus, galerias etc.) tem sido o de adestrar o vídeo, ignorando ou extirpando os elementos implícitos de crítica. Tal como com os primeiros movimentos modernos, a videoarte tem tido que se posicionar em relação à “máquina” – aos aparatos da sociedade tecnológica, nesse caso, a radiodifusão eletrônica. Por ora a “museificação” do vídeo tem significado, por parte dos escritores e patrocinadores do mundo da arte, o menosprezo consistente da

relação entre a “videoarte” e a radiodifusão em benefício da concentração sobre a preocupação distintamente moderna com as “essências do meio”. Este artigo, na Parte I busca traçar algumas linhas básicas das reações dos artistas à sociedade tecnológica nascente e aos valores de mercado no século XIX, usando a fotografia como exemplo principal. A discussão evoca a dialética entre ciência e tecnologia, por um lado, e mito e magia, por outro. Considerando as estratégias das vanguardas do início do século XX, com respeito à sociedade tecnológica e consumista agora já bem fortificada, essa parte do trabalho coloca a questão: movimento em direção à liberação ou à acomodação? A Parte II considera a historiografia e os interesses das instituições de fomento, com a história do vídeo em mente. A Parte III considera o papel do mito na relação com a tecnologia, abordando os efeitos formadores da vanguarda americana do pós-guerra e a influência de Marshal McLuhan sobre a formação e a recepção das práticas da “videoarte”.

Parte I: pré-história

O vídeo é uma prática jovem, que depende de tecnologias de reprodução que surgiram mais recentemente na história. Não obstante, a videoarte tem sido forçada a padrões configurados no século XIX. Naquele século, a ciência e a máquina – isto é, a tecnologia – surgiram como meios para a educação das novas classes, bem como para a racionalização da produção industrial e agrícola, o que estimulou seu desenvolvimento. Embora as maravilhas da engenharia da época estivessem orgulhosamente expostas em grandes exposições e feiras para todos admirarem, o consenso sobre os efeitos formadores dessas forças e os valores advindos na sociedade não foi de modo algum claro. Os comentaristas tanto da esquerda como da direita consideravam a centralidade da máquina significativa do declínio dos valores culturais do Ocidente. A industrialização, soberana da tecnologia, parecia a muitos suprir o tecido social, destruindo, porém, a vida rural e os valores tradicionais de coesão social e trabalho árduo que haviam antes dado sentido à vida.

Os meios de comunicação – sem excluir aqueles meios físicos, tais como as estradas de ferro que uniram comunidades com vias de aço – que, eventualmente, se somaram ao repertório dos efeitos perceptivos foram centrais para a crescente hegemonia da classe média ascendente portadora de valores materialistas e beneficiária dos novos deslocamentos sociais. Embora a nova imprensa de massa ajudasse a comunicação entre classes e facções que competiam pelo poder social, sua grande função era a contínua propagação da ideologia burguesa entre os membros da classe média ainda em formação e para o resto da sociedade. E foi essa ideologia que conferiu à ciência posição central. “A ciência”, como o sociólogo Alvin Gouldner observou, “tornou-se o paradigma prestigioso e visível do novo modo de discurso”.² Nem seria preciso acrescentar que o foco na ciência e na tecnologia incorporava os objetivos implícitos de conquista, dominação e empreendimento responsáveis pela degradação do trabalho e destruição da comunidade.

As novas tecnologias de reprodução, do início do século XIX em diante, não foram segregadas para o uso e consumo das elites dominantes, mas logo se tornaram integradas

2 Gouldner, Alvin. *The dialectic of Ideology and technology*. New York: Oxford Press, 1976: 7.

na vida cultural. Talvez os exemplos mais notórios sejam o crescimento da imprensa de massa, como previamente observado, e a invenção da fotografia, ambas as técnicas anteriores à primeira metade do século XIX. O nascimento da imprensa no século anterior tem sido identificado com a imensa expansão da esfera pública, habitada pelos ilustrados, incluindo os comerciantes cultos da burguesia e a aristocracia instruída. O crescimento da imprensa de massa coincidiu com a pressão para maior participação democrática forçando a inclusão da população não escolarizada e sem propriedade. A erosão da autoridade tradicional, nascida da aristocracia, ajudou a promover uma crise nas ideologias dominantes anteriores.

Desse modo, o conflito entre os valores culturais e a máquina nasceram da aristocracia e das novas “massas” proletarizadas, bem como dos artesãos, comerciantes e artistas. A revolta dos artistas contra essa ascendência da tecnologia e do mercado na “cultura”, tornada gueto e reserva privada da classe média entusiasmada, aconteceu no contexto da imersão dos artistas nesse mesmo “sistema de mercado livre” que caracterizou aquela classe. Conseqüentemente, a oposição ao otimismo tecnológico coube a setores sociais diversos por razões distintas. Conservadores na cultura, como John Ruskin, e progressistas na política, como seu antigo aluno William Morris, procuraram encontrar a síntese entre as condições modernas e os valores sociais anteriores. Talvez não seja estender demais a argumentação observar que a centralidade da razão instrumental sobre a vida intelectual (e espiritual) foi o que motivou essas figuras e outras a buscar valores compensatórios. O movimento romântico, tanto aquele que olhava para o passado como aquele que se projetava para o futuro, incorporou essa perspectiva.

The world is too much with us; late and soon,
Getting and spending, we lay waste our powers:
Little we see in Nature that is ours ...³

3 Wordsworth, William. “The World is Too Much with Us; Late and Soon” (1806). “O mundo está demais conosco; antes e agora / ganhando e gastando, devastamos nossos poderes / Pouco vemos na Natureza que seja nosso...”

Para alguns, as lutas políticas da época, o crescimento turbulento das metrópoles, abrindo as classes trabalhadoras florescentes, e a concomitante redução da vida rural foram os piores aspectos da sociedade do século XIX. Para outros, como Morris, o pior aspecto foi a situação daquelas novas classes, o empobrecimento da vida material e cultural, e o efeito danoso na sociedade, que ele passou a ver como uma questão de poder político. O pessimismo tecnológico e a tentativa de criar uma nova cultura “humanista” e antitecnológica marcou os esforços desses críticos.

A história da reação norte-americana à tecnologia se distingue, entretanto, na origem. Inicialmente desconfiados, os pensadores norte-americanos de meados do século viam na inovação tecnológica a possibilidade de aperfeiçoar o processo de trabalho e desenvolver a indústria norte-americana, protegendo o desenvolvimento moral das mulheres e das crianças. O poeta e pastor transcendentalista americano Ralph Waldo Emerson foi inicialmente um dos otimistas supremos, e mesmo ele se tornaria pessimista na década de 1860.

Apesar das dúvidas, pressões e tensões, não haveria, é claro, retorno. Nos círculos culturais, mesmo aqueles mais desconfiados do otimismo tecnológico e dos valores da era da máquina incorporavam uma reação à ciência e às tecnologias de reprodução de massa em seu trabalho, bem como freqüentemente alguma aceitação delas. Os pintores impressionistas, por exemplo, colocavam as teorias ópticas retiradas das pesquisas científicas e técnicas (como a trama de tapetes) no centro de seus trabalhos, mantendo a fotografia distante pela ênfase na cor. Eles também viravam as costas para os traços visíveis do industrialismo na paisagem, em nostálgico pastoralismo. A fotografia rapidamente forçou as outras práticas visuais (e poéticas!) a dela dar-se conta, mas esforçou-se em suas práticas estéticas a imitar as artes tradicionais.

4 Em *Mirror Image: the influence of the Daguerreotype on American Society*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971.

5 Kasson, John F. *Civilizing the machine: technology and republican values in American, 1776-1900*. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Como já demonstrou Richard Rudisill, as imagens visuais, mania norte-americana mesmo antes da invenção do daguerreótipo, caíram direto no coração da cultura americana tão logo o processo de reprodução tornou-se disponível.⁴ Rudisill observa que Emerson se auto-referia como um grande olho alerta aos momentos excepcionais da *visão interior*. Como notou John Kasson, Emerson estava “mais preocupado com as possibilidades da imaginação na democracia” e “se dedicava não tanto à política diretamente como à ‘política da visão’”. Para Emerson, a democracia política estava incompleta a não ser que levasse a uma completa liberdade humana num estado de consciência iluminada e de percepção.⁵ A identificação dos detalhes observados do mundo externo objetivo com os conteúdos da interioridade, da paisagem externa com a paisagem interna, e com as demandas intelectuais e éticas da participação democrática supriu um motivo para a cultura metafísica americana que preservamos.

Logo antes do aparecimento da fotografia, a popularidade da arte norte-americana com os norte-americanos chegou ao cume com os clubes de arte, nos quais as pessoas comuns, através de inscrições ou de loterias, recebiam trabalhos de arte norte-americanos, a maioria deles cuidadosamente descrita na imprensa popular. O declínio desses clubes coincidiu com a ascensão das novas tecnologias fotográficas, que estavam muito mais próximas do coração da vida privada que a pintura, o desenho ou a gravura. Os artistas perceberam isso.

É importante notar que a pessoa que introduziu a fotografia nos Estados Unidos, Samuel F. B. Morse, um pintor e também o inventor do telégrafo, recebeu do próprio Daguerre o processo fotográfico. Enquanto conversavam na residência temporária de Morse em Paris, o diorama de Daguerre, feito de ilusões protofilmicas de cenários, gritos e luzes variáveis, era consumido pelo fogo. Isso é matéria para o mito. Apesar de a combinação das circunstâncias vincularem-se a Morse, levou cerca de 100 anos para que se conseguisse juntar as tecnologias de reprodução do som e da imagem.

A história subsequente da alta cultura ocidental, que eventualmente também incluiria a alta cultura norte-americana, implicou os esforços de adaptação e resistência às novas

tecnologias. Embora os artistas houvessem tido história de alianças com a ciência desde o Iluminismo (e apesar de suas posições de mercado em relação à classe média, como já descrito), mesmo aqueles artistas favoráveis às tecnologias, como os impressionistas, e os fotógrafos estavam provavelmente dispostos a desafiar a autoridade dos cientistas, com frequência acentuando o mágico, o poético, a incomensurabilidade.

Os poderes da imaginação estavam no centro da reivindicação por parte dos artistas de sua mais nova autoridade, baseada na ordem da interioridade e da sensação ou percepção, apesar do fato de que a formulação daqueles poderes tivesse sido baseada em métodos e descobertas do campo rival, a ciência. Setores da prática artística do final do século XIX estimularam saberes ocultistas, primitivos, machistas e de outras fontes irracionistas de conhecimento e autoridade, *insights* espirituais freqüentemente baseados não na percepção propriamente, mas em interpretação e sinestesia, bem como uma rejeição à Natureza “feminina”. A dialética desses impulsos é familiar na cultura moderna, como Nietzsche sugeriu.

John Fekete, em *The Critical Twilight*, chamou o Simbolismo, cuja gênese ocorreu durante esse período, de “estética em crise, protestando histericamente contra as pressões da mercadoria”.⁶ Fekete se refere à tentativa de excluir toda a história e a sociedade como “o súbito desespero de total frustração e impotência”.⁷ O lamento de Wordsworth sobre “ganhos e gastos” é transformado em inversão estética e misticismo. Fekete observa, significativamente, a transformação do formalismo de Rimbaud, que insiste sobre a “desordem de todos os sentidos”, para as versões mais modernas do esteticismo formalizado, que “fazem fetiche da linguagem e [abraçam] seus princípios de ordem”, promovendo “a unidade característica das ideologias contemporâneas da ordem”,⁸ incluindo a ordem social.

6 Fekete, John. *The Critical Twilight: exploration in the ideology of anglo-american literary theory from Eliot to McLuhan*. London: Routledge & Kegan, Paul, 1977: 15.

7 Id., *ibid.*

8 Id., *ibid.*: 16.

A submissão à Modernidade está associada com o cubismo, que identificou a visão racionalizada com a cultura inumana. Deveríamos notar que a rejeição ao realismo como o fez o cubismo permitiu a pintura continuar a competir com a fotografia, parcialmente por incluir em uma arte visual analogias com o resto do sistema sensorial e parcialmente por opor a simultaneidade à apresentação fotográfica do momento. O sistema sensorial e suas relações com a forma permaneceram no centro da atenção dos artistas. A apologia futurista para o menor dos choques saudáveis de modernidade e urbanismo esboçava uma simultaneidade incoerente que abolia o tempo e o espaço, a história e a tradição. Os efeitos de percepção eram compostos num todo formal no qual a figura e o fundo eram indiscerníveis, e o sentido ideológico, suprimido. Enquanto o futurismo lidava com a Modernidade por meio da abstração e da condensação, o cubismo de Picasso incorporava a imagética africana e o outro “primitivo” como uma técnica de transgressão e interrupção, significando, pode-se especular, incomensurabilidade e mistério, uma ruptura com a racionalidade burguesa. Tanto o cubismo como o futurismo rejeitavam o espaço fotográfico.

Até aqui tenho apresentado a fotografia encenando o papel da criada racional e racionalizante da dominação tecnológica da burguesia. Há outro lado para ela. Próximo à virada

do século, a fotografia estava bem estabelecida enquanto forma de representação racional da vida privada e de todos os tipos de espetáculos públicos, mas também implicada em tecnologias oficiais e não oficiais de controle social – a fotografia policial, a antropometria, a documentação urbana, os estudos de movimento e tempo, entre outros exemplos. A fotografia era uma mercadoria disponível em quantidade para milhares de pessoas. Mas, como já observado, a prática estética na fotografia estava interessada no modelo proporcionado pelas outras artes. A fotografia estética européia depois da primeira metade do século XIX estava associada com a auto-imagem da elite intelectual e social (por intermédio do trabalho de Julia Margaret Cameron) e com a apreciação das premissas do Realismo pictórico, embora com distanciamento ponderado (P. H. Emerson).

9 A fotografia de secessão foi um movimento de fotógrafos do início dos 1900, liderados por Stieglitz, que ajudou o reconhecimento da arte fotográfica como meio de expressão individual. O grupo fundou o periódico especializado *Camera Work*, que operou entre 1902 e 1917. (NT)

10 Em *Camera Work* (1985), citado por Sally Stein em “Experiments with the mechanical palette: common and cultivated responses to an early form of color photography. Stieglitz escreveu: “... no *Kaiser Wilhelm II*, eu experimentei a sensação maravilhosa do desenho gráfico do aparelho Marconi, num espaço de tempo de uma hora no meio do oceano; da escuta do pino Melte-Mignon que reproduz automática e perfeitamente o tocar de qualquer pianista...; e de olhar aquelas inacreditáveis fotografias em cor! Que facilidade aprender a viver com nossas visões antigas!”

A primeira prática de fotografia artística importante nos Estados Unidos, a Foto-secessão,⁹ de Alfred Stieglitz, teve como modelo os movimentos de secessão europeus fim-de-século, com os quais Stieglitz havia tido experiência de primeira mão. Stieglitz misturou noções simbolistas com o realismo pictórico esteticista de seu mentor, Emerson. A simultaneidade pictórica da sinestesia simbolista atraiu esse antigo estudante de engenharia, que também revelou seu entusiasmo pela reprodução mecânica do som produzido pela pianola sem fio.¹⁰

O exemplo fotográfico fornece uma compreensão das escolhas e silêncios do esteticismo com respeito à tecnologia. Somado ao uso de uma câmera – uma intrusão mecânica ainda confusa –, essa nova arte da fotografia dependia para sua influência das últimas tecnologias de reprodução em massa. Na publicação de Stieglitz, *Camera Work*, que ajudou a criar o cânone da arte fotográfica no nível nacional e mesmo internacional, fotografias históricas e da época apareciam como fotogravuras e com técnicas de sombreamento, ambos os processos só recentemente desenvolvidos para a imprensa de massa. Assim, uma arte aparentemente hostil e contrária à cultura de massa, preservando valores artesanais e argumentando contra “a consciência do trabalho”, com efeito, dependia de suas tecnologias: um aparente paradoxo que vale a pena lembrar. A câmera e as tecnologias de impressão eram percebidas como neutras, máquinas a serem categorizadas pelos conhecimentos superiores de uma elite estética. A sensibilidade estética foi uma prova alquímica que efetuou mágica transformação.

Até 1916, Stieglitz já estava tão vinculado ao modernismo fotográfico de Paul Strand, que dedicou os dois últimos números da moribunda *Camera Work*, especialmente ressuscitada para esse fim, a sua obra. Após Strand, o aparato da câmera e suas “propriedades” predominaram, deslocando o trabalho manual do negativo à impressão do centro da prática da fotografia artística. Para Strand e outros, a câmera era um instrumento da visão consciente que permitia um “corte” politizado no microcosmo urbano, contra-exemplo do camponês, e nas estruturas da natureza. Para os dois, a fotografia era mediação direcionada, e não contrária, ao sentido social. Para outros, é claro, o modernismo fotográfico significava um novo formalismo abstrato ou, através do rápido crescimento do produto fotográfico, um simbolismo corporativo de mercadorias.

Dessa maneira, o modernismo fotográfico aceitou a ciência e a racionalidade, mas também permitiu o surgimento de um simbolismo atualizado do objeto num mundo de mercadorias, manifestação que a propaganda transformou em credo. Enquanto o pictorialismo fotográfico havia sugerido uma aliança previsível com o esteticismo e o elitismo como nobre baluarte contra a medida monetária do mercado, vendendo o trabalho proletário, o modernismo formalista uniu a alta arte com a cultura e as formas do entretenimento de massa e o mundo das mercadorias. O Modernismo, à maneira kantiana, favoreceu a obra de arte material, mas não explicitou o sentido que ela deveria produzir. As ideologias formalistas foram promovidas por figuras da Bauhaus como László Moholy-Nagy, que propagou um vocabulário de pesquisa e desenvolvimento, pedagogia terapêutica e experimentação. Em arte como em arquitetura, o modernismo formalista prometeu um modo de vida mais saudável, mais eficiente e adaptável – e liberto – para todas as classes. A intenção revolucionária possível, a pavimentar o caminho para a participação democrática, poderia rapidamente tornar-se acomodação para as novas elites tecnocráticas.

Já se observou que o modernismo norte-americano do pós-guerra, apesar da sua estrita separação das artes entre si e delas em relação ao mundo social e, ainda, com sua fetichização dos materiais, institucionalizou a vanguarda. Para entender o que isso significa, devemos olhar para os objetivos dos movimentos clássicos da vanguarda do século XX, o dadaísmo e o surrealismo, que apareceram entre os anos 20 e 30, quando a sociedade tecnológica moderna já se encontrava firmemente estabelecida. O uso, ou mesmo a transgressão, das mídias de comunicação e reprodução estava em pauta, já que a vanguarda via as instituições de arte como integradas na sociedade opressiva, mas como idealmente posicionadas para efetuar a mudança social revolucionária; isso sendo talvez uma maneira retrabalhada do esforço simbolista para desordenar os sentidos, mas com novas intenções políticas. O objetivo do dadaísmo e do surrealismo era destruir a arte como instituição, fundindo-a com a vida cotidiana, transformando-a e rompendo o então bem estabelecido racionalismo tecnológico da sociedade de massa e sua capacidade de manufaturar o consenso para a promoção da escravidão e do assassinato em massa racionalizado. Peter Burger descreveu a atividade da vanguarda como a autocrítica da arte como instituição, voltando-se contra ambos “o aparato de distribuição do qual a obra de arte depende e o prestígio da arte na sociedade burguesa definido pelo conceito de autonomia”.¹¹ Desse modo, Duchamp com seus *readymades* e através de sua validação de objetos desprezados, pela mediação da assinatura do artista, expôs as operações reais do aparato da distribuição de arte. Burger escreve:

... a intenção dos vanguardistas pode ser definida como o esforço em direcionar para a prática a experiência estética (que se rebela contra a *práxis* da vida) desenvolvida pelo Esteticismo. Aquilo que mais fortemente entra em conflito com a racionalidade de meios e fins da sociedade burguesa é o que se tornaria o princípio organizador da vida.¹²

11 Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw (trad.), Manchester: Manchester University Press, 1984: 34.

12 Id., *ibid.*

Os esforços disruptivos do expressionismo, do dadá e do surrealismo tinham a intenção de transgredir não só o mundo da arte, mas também a realidade social convencional e, com isso, tornar-se um instrumento de liberação. Como Burger sugere, a vanguarda pretendia, por um lado, substituir a produção individualizada por uma prática mais coletiva e anônima e, por outro, afastar-se do endereçamento individualizado e da recepção restrita da arte. Mas, como Burger conclui, os movimentos de vanguarda fracassaram. Em vez de destruir o mundo da arte, o mundo da arte cresceu para absorvê-los, e suas técnicas de choque e transgressão foram assimiladas como a produção de novos efeitos revigorantes. A Anti-arte tornou-se Arte para usar os termos de Allan Kaprow no início dos anos 70. Kaprow – ele próprio um representante da vanguarda do pós-guerra nos Estados Unidos, aluno de John Cage – ajudou a criar uma forma temporariamente não assimilável, o *happening*, mais ou menos uma década antes. Kaprow escreveu, em “The Education of the Um-Artist”, Part I’:

Neste estágio de consciência, a sociologia da cultura emerge como um grupo de pantomima. Seu único público é uma lista de profissionais da criação e da *performance*, olhando a si mesma, como se diante de um espelho, representar uma luta entre padres autodesignados e uma tropa igualmente autodesignada de soldados, coringas, moleques de rua e agentes tripos que desejam destruir a igreja do padre. Mas todos sabem como o espetáculo termina: na igreja, é claro...¹³

13 Kaprow, Allan. “The Education of the Um-Artist, Part I”, *ArtNews*, february 1971. (“A educação do não artista, Parte 1”, *Concinnitas*, ano 4, n. 4, março 2003).

Como Kaprow bem compreendeu, se o projeto de destruição da arte como esfera separada foi alcançado em algum lugar, isso se deu no mercado, o que significou uma frustração para os desejos vanguardistas. Mas nada tem o êxito comparável ao do fracasso, e nesse caso o fracasso significou que a vanguarda tornou-se a academia do mundo do pós-guerra. A cena do pós-guerra norte-americano mostrou uma hegemonia eferescente ao contrário do mundo da arte ocidental. A estabilidade e a ordem pareciam ter sido erguidas numa arte de alienação e isolamento. A alta cultura pareceu ter conquistado as influências “negativas” tanto da política como da cultura de massa, excluindo rigorosamente – ou digerindo e transformando – ambas através de um esteticismo radical agora completamente familiar. O discurso da arte atualizou o uso da dialética da experimentação científica sobre a técnica e a transformação mágica através do esteticismo e do primitivismo, dando uma guinada na direção de uma vanguarda de conhecimento técnico.

Essa condição hegemônica durou tanto quanto “o século norte-americano” que ela parecia acompanhar – isto é, até a nova década de 1960. O rápido crescimento da televisão e das tecnologias cibernéticas, que teriam alcançado grande impulso proveniente da guerra e da militarização norte-americana, acelerou a crise. A televisão não teve dificuldade de se erguer a partir do formato e da estrutura do rádio, com as imagens adicionadas. O rádio se havia estabelecido de maneira semelhante à da imprensa de massa e da fotografia nos séculos anteriores e teve papel vital na disseminação das novas ideologias do consumo,

do norte-americanismo e do Estado. Como a fotografia, o rádio dependia da ação a distância, mas com o fator adicional da simultaneidade. Ele se assemelhava a um presente, uma dádiva, livre como o ar. As únicas vendas diretas vinham dos aparelhos – que tomavam formas extravagantes de mobiliário, arquiteturas de arranha-céu, catedrais, e a lareira, as ornamentações e o piano, tudo em um, com ecos do barco a vapor. Tempo comprado aparecia como tempo grátis, e a ausência aparecia como presença. O rádio tinha a legitimidade da ciência (e da natureza) e a fascinação da magia.

A televisão podia incorporar nisso todas as adaptações provenientes da fotografia e do filme, ainda que em sua forma degradada. Como na propaganda, todos os textos importantes viriam junto às imagens do mundo objetivo, adicionando o espetáculo do Estado e o caos das ruas, e as intrusões nas vidas privadas dos grandes e dos pequenos, as celebridades e os anônimos. A televisão seria como uma revista de massa animada e algo mais. Como os comentaristas, de Dwight Macdonald e Marshal McLuhan a Guy Debord e Jean Baudrillard, já observaram, o microcosmo totalizante da televisão suplantou a experiência mais ambígua do mundo real.

Alvin Gouldner teoriza sobre a guerra entre o *aparato cultural* (termo de C. Wright Mill) e a *indústria da consciência* (expressão de Enzensberger). Gouldner cita o ensaio de Herbert Gans de 1972: “o fenômeno mais interessante na América... é a luta política entre culturas de gosto para saber qual delas predominará na mídia de massa e qual irá suprir a sociedade com seus símbolos, valores e visão de mundo”.¹⁴

14 Gouldner, op. cit.

Essa luta, o leitor irá reconhecer imediatamente, é a continuação daquele conflito ocorrido no século anterior e que parecia, naquela conjuntura, um antagonismo entre a cultura baseada nos valores aristocráticos e aquela fundada em valores novos, científicos e centrados na classe média. O expressionismo abstrato seguiu o caminho de uma vanguarda boêmia empobrecida com elementos esteticistas fortes, mas tão destituído da simpatia dos proletários como o grupo de Stieglitz e não tão confortavelmente situado. Com relativa rapidez, o expressionismo abstrato encontrou-se abençoado com o sucesso – ou amaldiçoado. Repentinamente, esses artistas acostumados a uma existência marginal estavam produzindo mercadorias extremamente caras e exibindo biografias altamente fetichistas. Jackson Pollock apareceu na capa da revista *Life* e foi mostrado em poses similares às de James Dean, outra figura rebelde e filho pródigo amado. A divinização dos artistas como celebridades dos meios de comunicação de massa inverteu seu significado. A dominação do sistema de distribuição sobre os artistas que vendiam no mercado tornou-se evidente para aqueles que queriam perceber. Vários autores também já demonstraram como essa arte de elite, uma arte que sugeria a dúvida e a abstração, a liberdade e o empobrecimento, uma arte que apavorou os populistas da esquerda e da direita, tornou-se a embaixadora do império norte-americano.¹⁵

15 Ver o artigo de Max Kozloff de meados dos anos 70 na *Artforum* sobre o expressionismo abstrato e a guerra fria e, ainda, a subsequente releitura de Eva Cockcroft da situação na mesma revista. Ver também, Geuibal, Serge. *How New York stole the Idea of Modern Art: abstract expressionism, freedom and the cold war*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

A *Pop Arte* deu o passo seguindo a mesma lógica, uma aceitação pública e ritualizada do poder da cultura de massa através da ênfase na passividade e na renúncia ao patriar-

lismo, da aura da alta cultura e da autonomia. A cultura de massa e o Estado haviam, afinal, promovido o expressionismo abstrato ao “sucesso” e feito dele um *produto* cuja marca registrada, “Made in USA”, selava e aprovava qualquer mercadoria. A *Pop* de Warhol foi uma “confissão” multifacetada e complexa da falta de poder, alcançada através de produções, séqüitos, modos de produção e pose que mimetizavam, degradavam, fetichizavam e traduziam mal, de modo escravizado, as produções engenhosas, mas sem costura, da cultura de massa corporativa, especialmente, aquela das tecnologias de reprodução. A parte irônica do escravo na relação entre arte e tecnologia foi a de reter a técnica mais antiga e artesanal de tinta óleo e *silk screen*, mas para copiar e reordenar os ícones reificados dos meios fotográficos de comunicação de massa. A apoteose da vanguarda foi sua transmutação em uma empregada da cultura de massa. A aura passou para a cópia.

Assim escreveu Kaprow sobre o contexto social do período e a *consciência da arte*, em sua terminologia:

... é difícil não declarar como fatos notáveis: que a nave enviada à lua, o Módulo Lunar, é evidentemente superior a todos os esforços escultóricos contemporâneos; que a transmissão da troca verbal entre Centro Espacial Tripulado de Houston e os astronautas da Apollo 11 foi melhor que a poesia contemporânea; que, com suas distorções sonoras, bips, estática e as pausas na comunicação, tais trocas também ultrapassaram a música eletrônicas das salas de concerto; que alguns videoteipes, remotamente controlados, sobre famílias em guetos, gravados (com a permissão delas) por antropólogos, são mais fascinantes que os célebres filmes *underground* sobre vidas divididas; que, não tão poucos, os postos de gasolina superiluminados feitos de aço e plástico são as peças mais extraordinárias da arquitetura de hoje; que os movimentos casuais e irresponsáveis dos consumidores num supermercado são mais ricos que qualquer coisa feita em dança moderna; que o lençóis sobre as camas e os resíduos nos lixões industriais são mais atraentes que as numerosas exposições que espalham material inútil; que o rastro de vapor deixados pelos foguetes em teste – rabiscos sem movimento, preenchendo o céu com as cores do arco íris – são inigualáveis aos experimentos com meios gasosos feitos por artistas; que o teatro de guerra no Vietnam, no sudeste asiático, ou o julgamento do “Oito de Chicago”,¹⁶ enquanto não defensáveis, é melhor que qualquer peça; que... etc., etc., a não-arte é melhor que a ARTE-arte.¹⁷

16 Com referência ao julgamento de oito pessoas, presas e acusadas de conspiração e incitação de tumultos, no contexto dos violentos protestos em Chicago contra a Guerra do Vietnam por ocasião da Convenção Nacional do Partido Democrata em 1968. O julgamento acabou por absolver os acusados. (NT)

17 Kaprow, op. cit.

Apreendendo os colapsos dos espaços públicos e privados, Kaprow representando também a estética da consciência só se podia curvar diante dos poderes da ciência, da tecnologia, do Estado e da transitoriedade dos subúrbios urbanos modernos, especialmente orquestrados através da televisão. A “anti-hegemonia” dos anos 60 também proporcionou

uma relação diferente com a discussão sobre poder e liberdade, mais populista que de vanguarda, mais política que esteticista. Os estudantes se rebelaram contra a construção do que Marcuse chamou de cultura unidimensional e seu sujeito de massa, enquanto os excluídos politicamente lutavam contra as condições e grupos que reforçavam sua falta de poder. A mão de aço da ciência e da tecnologia tornou-se um foco de inquietação, particularmente em relação ao militarismo e diante da ameaça de guerra total. A dupla crítica da dominação política e tecnológica ajudou a criar a contracultura comunitária, utópica, populista, irracionalista, antiurbana, antiindustrial, antielitista, antiintelectual, antimilitarista, centrada na juventude. Forças hedonistas, progressivas, racionalistas, anti-sexistas, anti-racistas, antiimperialistas e ecológicas também apareceram. A pressão severa sobre as ideologias reinantes também colocou em dúvida os modelos da alta cultura, especialmente entre seus próprios praticantes mais jovens.

Os artistas confiavam mais na liderança da ciência, da ciência social e da teoria da cultura do que na dos comerciantes, dos críticos e dos estetas. Novas formas atacavam de frente a condição de mercadoria da arte. A "Objetividade" tornou-se questão não só porque os objetos de arte eram mercadorias mas porque eles pareciam insignificantes e inertes diante das ofertas da eletrônica e dos produtos de massa dos meios de comunicação.

Parte II: história

Enfim, o vídeo. Esse é um território já bem trabalhado. Com efeito, o passado do vídeo é objeto mais do mito que da história. Poderíamos todos recitar como uma litania os "fatos" que sublinham o desenvolvimento da videoarte. Alguns olham para o uso substantivo em ambientes de arte do aparelho ou dos aparelhos de televisão na forma danificada ou alterada no final dos anos 50 ou início dos 60. Outros preferem centrar sobre a disponibilidade súbita dos *Portapacks* da Sony na metade da década de 1960 ou sobre o impulso fornecido pelo capital de Rockefeller para o uso dessa nova tecnologia leve por parte dos artistas. Mas parece ser consenso que há uma história do vídeo a ser escrita imediatamente. Gostaria de considerar a natureza de tais histórias e sua possível significação.

São significativos os relatos históricos que buscam dar legitimidade a reivindicações de uma história pública. Essa história seguiria o padrão de uma vertente ampla, com relatos quase interpretativos, ativada por ocorrências significantes, que, por um lado, são realizadas por pessoas poderosas e, por outro, determinam ou afetam o que se segue. A história do vídeo não seria então uma história *social* mas uma história *da arte*, relacionada, mas separada, àquela das formas artísticas. O vídeo, além do mais, pretende ser uma arte maior e não menor.

Por que histórias agora? É a hora correta ou os guardiões do vídeo estão lendo nas paredes das galerias o *graffiti* que proclama a morte ou o rebaixamento da fotografia? (Como as da fotografia colorida, as qualidades de manutenção e de arquivo do vídeo parecem desanimadoras, fazendo com que ambos desapareçam sem deixar rastro). Se o vídeo perder

credibilidade, pode desaparecer como campo para a curadoria. Ou talvez o crescimento do vídeo doméstico e da televisão musical tenha possibilitado a construção de uma cadeia codificada, atraente e imperativa, de influências e causalidades para a arte do vídeo.

Algumas pessoas temem que, uma vez escritas por autores não interessados, as histórias, as questões e os eventos importantes possam ser deixados de fora. Outros compreendem a importância de uma história para manter o dinheiro fluindo. A naturalização do vídeo na cultura de massa coloca pressão para a produção de uma história da arte do vídeo ou videoarte, que pertença ao mundo da arte e que seja escrita por autores com estilos e intenções definidos e reconhecidos em relação aos princípios de construção de outras histórias da arte moderna. Algumas vezes esse esforço para seguir o padrão parece simplório. Por exemplo, um curador norte-americano bem situado fez estes comentários no remoto ano de 1974:

A idéia da tela do vídeo como uma janela não é... verdadeira nos melhores usos do vídeo. O vídeo nas mãos de Bruce Nauman ou de Richard Serra é opaco, oposto à transparência. É uma extensão da idéia conceitual em arte. Permite ao público – num nível bastante subliminar e intuitivo – retornar à pintura, olhar para a pintura outra vez, de uma maneira renovada.

... No futuro, a maioria de nós que temos assistido ao vídeo com alguma atenção será capaz de reconhecer a mão do artista no uso da câmara. É possível reconhecer um Van Gogh não falsificado... por certas pinceladas; muito em breve reconheceremos a diferença entre Diane Graham (*sic?*), Bruce Nauman e Vito Acconci pelo modo de segurar a câmara ou não. O estilo no vídeo, aquelas marcas pessoais, se tornará um tema de discussão. E irá incluir a teoria da informação nos conceitos estéticos fora de moda.¹⁸

18 Livingston, Jane, "Panel Remarks", in Simons, Douglas e Allison (orgs.), *The new television: a public/private art*, Cambridge: MIT Press, 1977: 86, livro baseado no Colóquio "Open Circuits", que aconteceu em janeiro de 1974 em associação com o Museu de Arte Moderna de Nova York.

Ai! Suponho que não seja culpa de Jane Livingston que em 1974 a edição de vídeo ainda não se houvesse imposto como a marca de estilo que ela pensou ser o análogo da "pincelada". Por mais absurdo que possam parecer seus comentários, ela estava certa sobre o papel dos "conceitos estéticos fora de moda", na medida em que o esteticismo tem-se ocupado em tentar recuperar o vídeo da "informação" desde sempre. É a missão que o mundo da arte se impôs de delimitar as fronteiras do vídeo, desfazer as excessivas referências ao cinema, à fotografia e à televisão, dada a competição no mundo da arte. E, ainda, aniquilar as questões de recepção, da práxis e do sentido em favor das questões comuns relativas a originalidade e estilo.

A historiografia não é mero processo de seleção e ordenação, é também um processo de simplificação. Walter Hines Page, editor da revista da virada do século, *The World's Work*, gostava de contar aos escritores que "a criação do mundo tem sido contada em um único

parágrafo”.¹⁹ As histórias do vídeo hoje são produzidas para os financiadores potenciais, para o público de museu e outros profissionais envolvidos no meio, com o objetivo de formar a base para as coleções e exposições. A história do vídeo torna-se uma história *pop*, um panteão, uma crônica. Ou melhor, torna-se uma história corporativa mais que transgressiva. E os nomes que ocupam os espaços nos primeiros anos são provavelmente os de artistas conhecidos por sua produção antes do vídeo ou então aquelas figuras que permaneceram no sistema, produzindo, por um período de tempo ou no presente, trabalhos convenientes aos museus. E, é claro, eles são provavelmente de Nova York, não de Detroit ou mesmo de Los Angeles ou de San Francisco, sem mencionar San Diego. Alguns historiadores reconhecem a contribuição dos europeus – a maioria dessas histórias foi, provavelmente, produzida na Europa – ou dos canadenses, ou mesmo japoneses, sempre pressupondo que tenham entrado no mundo da arte ocidental. Finalmente, os gêneros de produção devem, certamente, se encaixar naqueles do cinema ou da escultura. A codificação desvirtua a obra aberta e a experimentação, criando formas reificadas em que a intenção era diversa. Isso ocorre mesmo quando a intenção da história é registrar a abertura. E assim por diante.

Desse modo, a museificação – o que algumas pessoas podem apontar como a grande esperança do vídeo no presente na possibilidade de manter relativa autonomia do mercado – contém e minimiza a *negatividade social* que foi a matriz de uso do vídeo em seus primeiros momentos.

Parte III: O mito

À frente de virtualmente qualquer história do vídeo está o nome de Nam June Paik. Martha Gever, em seu artigo definitivo sobre o tema na ocasião de sua exibição sem precedente no Whitney Museum of American Art de New York, referiu-se à “coroação” de Paik.²⁰ Eu prefiro a palavra “santificação”, já que Paik parece ter nascido para absolver o vídeo de seus pecados. Os mitos de Paik sugerem que ele teria disposto todos os fundamentos, tocado as bases, para liberar o vídeo da dominação da tevê corporativa, e o vídeo pode agora direcionar-se a outros propósitos. Paik também liberou a história do vídeo da complexidade entediante e permitiu um presente menos ordenado. Ao colocar o profeta à frente, não precisamos mais discuir sobre doutrinas, nem consagrar outra figura altaneira, uma vez que a indústria da videoarte ainda precisa de muitas e muitas novas e diferentes produções.

O mito de Paik começa com sua súbita iluminação na Alemanha, o lugar da superioridade técnica, por intermédio de John Cage – o vanguardista modernista arquetípico – num encontro em 1958. Martha Gever conta que Paik mais tarde escreveu a Cage em 1972: “Eu acho que os meus últimos 14 anos não foram nada mais que uma extensão de uma noite memorável em Darmstadt em 58”. Paik veio para a América por volta de 1960, de algum modo se afiliou ao movimento Fluxus. O Fluxus era uma vanguarda típica em seus desejos de esvaziar as instituições de arte, em seu uso de meios mistos, detritos urbanos

19 Wilson, Christopher P. “The rhetoric of consumption: mass market magazines and the demise of the gentle reader, 1880-1920”, in Fox, Richard W. e Lears, T. J. Jackson (orgs.). *The Culture of Consumption*. New York, Pantheon, 1983: 47.

20 Gever, Martha, “Pomp and circumstances: the coronation of Nam June Paik”, *Afterimage*, vol. 10, n. 3, outubro, 1982: 12-16.



Nam June Paik. *In-flux house*, 1993.

e linguagem; no encaço da presunçosa piada afiada; em seu desprezo pela autoria, pela preciosidade e pela dominação. Paik participou de alguns eventos e, dizem, mostrou seu primeiro teipe num evento Fluxus. Mais uma vez, nos apontando a todos o caminho, dessa vez, do financiamento. Paik supostamente fez esse teipe com alguns dos primeiros equipamentos portáteis a alcançar as praias norte-americanas, equipamento que ele comprou com uma bolsa-auxílio do Fundo John D. Rockefeller, o Terceiro. De acordo com o mito, o teipe era do papa (!).

Os elementos do mito assim incluem um visitante do leste, nascido em um país devastado pela guerra (nossa guerra), que fora inoculado pelo mestre-líder da vanguarda dos Estados Unidos ainda nos céus da tecnologia (a Alemanha), e que, uma vez nos Estados Unidos, repetidamente violou o santuário central, a tevê, e depois encarou o representante de Deus na terra, capturando sua imagem para trazer à vanguarda, e que, em seguida, a deixou para juntar as duas pontas do espectro cultural norte-americano incorporando simbolicamente a indústria da consciência nos métodos e idéias do aparato cultural, sempre com o suporte de fundações, do governo, do museu, da transmissão, bem como outras ajudas institucionais.

E, obviamente, ele é homem. O herói defende o domínio masculino e se curva ao patriarcado, mesmo que apenas em representação. O fio de seu trabalho inclui a fetichização do corpo feminino como um instrumento que se toca e o fio complementar das homenagens a outros artistas-mágicos famosos, masculinos e videntes (como foi o caso de Cage).

A mítica figura de Paik tem feito coisas nocivas e desrespeitáveis à televisão que o imaginário coletivo do mundo da arte gostaria de fazer. Ele tem mutilado, violado e fetichizado o aparelho de tevê, defecado simbolicamente sobre ele ao jogar terra sobre o aparelho, confrontado seu tempo limitado e débil ao aproximá-lo da Mente eterna na forma de Buddha, ao aproximá-lo do tempo natural das plantas que nele crescem, ao aproximá-lo da arquitetura e do *design* de interiores fazendo do aparelho um elemento da mobília e, finalmente, tornado seu sinal eletrônico em barulho musical colorido.²¹

A interferência de Paik com a inviolabilidade da tevê, com seu ar de não – materialidade, dominou sua instrumentalidade unilateral com uma antiga “criatividade”. Paik importou a tevê para o mundo da cultura de arte, identificando-a como um elemento da vida diária suscetível ao simbólico – esteticismo antiestético, que Allan Kaprow chamou de “arte da antiarte”.

Gever discute os efeitos hipnóticos de suas instalações de museu – efeitos que formalizam o sinal da tevê e replicam a passividade do espectador, substituindo mensagens do Estado e do mercado por entretenimento estetizado. Em algumas instalações o espectador é solicitado a deitar-se estirado. Ele nem analisou as mensagens ou efeitos da tevê nem forneceu um contradiscurso baseado em trocas racionais, nem tonou sua tecnologia disponível a outros. Ofereceu-nos uma sinfonia não identificada da mais difundida entidade cultural do cotidiano, sem nos dar quaisquer meios, conceituais ou de outro tipo, para compreendê-la de outra forma que não fosse uma forma simbólica deslocada. A divertida poesia de Paik desmobiliza o espectador.

A *figura* de Paik nessas histórias míticas combina as já familiares antinomias, magia e ciência, que ajudam a reforçar e perpetuar mais que mudar efetivamente o discurso social dominante. Por que isso é relevante? As vanguardas históricas mostraram profunda ambivalência em relação ao poder social da ciência e da tecnologia. O surrealismo e o dadá tentaram opor-se e mesmo destruir a institucionalização da arte na sociedade da máquina, buscaram misturar a arte na vida diária e transformar ambas através da liberação dos sentidos, descongelando o poder da dissensão e da revolta. Embora essa tentativa tenha falhado, as vanguardas subseqüentes, incluindo aquelas que começaram a usar ou a interessar-se pela tevê, tinham objetivos similares.

Herbert Marcuse explicou isso em 1937 em seu ensaio “The affirmative character of culture (O caráter afirmativo da cultura).²² Marcuse descreve o uso da cultura pelas elites dominantes como um modo de desviar a atenção das lutas coletivas em prol de mudanças

21 A autora faz referências a múltiplos trabalhos de Paik, alguns dos quais listados a seguir: *TV Cello*, de 1971 – o artista empilha aparelhos de tevê, separando os tubos de imagem de seus chassis, aprisionando os tubos em caixas plásticas, expondo a fiação e, ainda, mostrando a *performance* de violoncelo de Chalotte Moorman; *TV Buddha* – um dos mais conhecidos trabalhos de Paik, apresentado inicialmente em 1974, na Galeria Bonino em Nova York, depois, no mesmo ano, na Documenta de Kassel e, posteriormente, também em Kassel, em 1977; *TV Garden* – apresentado na Documenta de 1974, nele Paik conjugava uns 30 aparelhos de televisão colocados sobre o chão e entre eles um enorme número de plantas tropicais. É possível que Rosler faça ainda referência às *performances* de Moorman agredindo televisões em forma de violoncelo e aos trabalhos dos anos 60 de Paik em que o artista utiliza a força de atração de ímãs, como em *Magnet TV*, de 1965, para impedir que os raios catódicos preenchessem o quadrado da tevê, criando assim variações de formas e ritmos. O público no Rio de Janeiro teve oportunidade de conhecer parte da obra desse artista durante a importante mostra, Vídeos 1961-2000, apresentada na cidade em 2006, no então Instituto Telemar, atual Oi Futuro. (NT)

22 *Zeitschrift für Sozialforschung*, Vol. VI. Republicado na tradução inglesa de Herbert Marcuse, *Negations*, Boston: Beacon Press, 1968: 88-133.

na vida humana para o esforço individualizado do cultivo da alma como um jardim, cuja recompensa vazia deveria ser um céu de brigadeiro ou, como se diz atualmente “o crescimento pessoal”. De maneira sucinta, Marcuse mostra que a idéia da cultura no Ocidente é a da neutralização da atividade social e do reforço da aceitação passiva. Na tradição ocidental, a forma foi identificada como o meio para verdadeiramente afetar o público.

Gostaria de dar uma rápida atenção a um setor da vanguarda norte-americana e tentar conter o perigo percebido como tendo sido forjado nos meios de cultura de massa. Considerem a notável influência de John Cage e dos artistas da Black Mountain College,²³ que marcou todas as artes. Cage e companhia ensinaram a atenção quietista ao vernáculo cotidiano, uma atenção à percepção e à sensibilidade que era mais inclusiva que exclusiva, mas que não deixou de ocasionar um fechamento radical ao divinizar os motivos determinadores daquilo que participava do campo perceptivo. Essa perspectiva tem alguma semelhança com o antimodernismo da virada do século, como a versão norte-americana do movimento Arts and crafts, que salientava a importância terapêutica e espiritual da experiência estética.²⁴

23 A famosa Black Mountain College da Carolina do Norte foi, durante os poucos anos de sua existência (1933-1957), uma das mais progressivas faculdades norte-americanas de artes visuais, literatura e artes performáticas de modo geral. Entre seus professores mais conhecidos estão John Cage, Josef Albers, Mercê Cunningham, Willem de Kooning, Buckminster Fuller, Water Gropius entre outros. (NT)

24 Ver Lears, T. J. Kackson, *No place of grace: anti-modernism and the transformation of American culture, 1880-1929*. New York: Pantheon, 1981.

A versão do artista Cage da metade dos anos 50, como a de Minor White na fotografia, foi marcada pelo misticismo oriental; no caso de Cage, o zen-budismo anti-racional que depende da epifania inesperada para proporcionar a transcendência instantânea; o transporte da vida mundana à sublime. Tal experiência podia ser preparada pela criação de um solo sensório e deveria ser satisfeita com receptividade meditativa, mas não podia ser traduzida em discurso simbólico. A tática de Cage dependia do choque da vanguarda que operava contra os procedimentos recebidos ou fora dos limites da clausura normativa. Como tocar as cordas do piano e não as teclas, como se concentrar sobre o momento da afinação antes do concerto ou fazer de um aparelho de tevê um instrumento musical. Como reclamou Kaprow, essa idéia foi tão poderosa que logo “a não-arte era mais Arte que a Arte-arte”. O que significava que essa prática contra-artística provocadora, essa antiestética, essa forma não institucionalizável de “consciência perceptiva” era rápida e opressivamente institucionalizada, devorada pelas instituições ávidas de arte (Arte) oficial.

Muitos dos primeiros usuários do vídeo tinham estratégias e perspectivas similares. Muitos (incluindo Paik) se referiram ao uso do vídeo como estando contra a tevê. Era considerada prática de oposição fazer gestos contra ou contestar o Big Brother. Eles apregoavam a idéia de fazer arte – Douglas Davis chamou a videoarte de “aquele termo detestável”. O termo modernista científico *experimentação* devia ser entendido no contexto dos anos 60 como uma resposta política furiosa. Para outros, a circulação das teorias da informação no mundo das artes e na crítica cultural fez repensar o aparato do vídeo como um meio de transmissão multiplicada para informação útil com grande potência social mais que um meio de ideologia enfraquecedora de poder para uma recepção individualizada, uma subideologia de vital necessidade.

Aí entra McLuhan. Inicialmente ele tinha decididas inclinações a favor da forma tradicional de obtenção de conhecimento, a leitura, mas virou sua aprovação para a televisão. Com estilo aforístico peremptório, McLuhan simplificou a história a uma sucessão de causas tecnológicas primeiras. Muitos artistas gostaram disso porque era simples e formal. Eles amavam a frase “O meio é a mensagem” e amavam a identificação do artista como “antena da raça”. McLuhan ofereceu à contracultura o poder imaginário da superação pelo entendimento. As comunidades de esquerda e da contracultura ficaram encantadas com outro epíteto, “a aldeia global”, e a valorização da cultura pré-literária. As idéias de simultaneidade e de um retorno ao Éden, idéias de imediatidade sensorial, deram aos *hippies* e aos críticos da sociedade industrial unidimensional, alienada e reprimida, um sonho psicodélico, rosado e úmido.

John Fekete observa que McLuhan opôs estruturas míticas e analógicas da consciência – tornadas atraentes pelos escritos de Claude Lévi-Strauss – à lógica e à dialética, um movimento que, segundo Fekete, “abre a porta para o deslocamento da atenção das conexões imanentes (sejam elas sociais, políticas, econômicas ou culturais) para as unidades transcendentais formadas fora do controle humano”.²⁵ Fekete em seguida cita um trecho de Roland Barthes sobre o mito (aqui, um tanto abreviado):

25 Fekete, op. cit.: 178.

... o mito é uma fala despolitizada. Naturalmente, é necessário entender: política no sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção do mundo... O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação... Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz; as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias.²⁶

26 Barthes, Roland, “O mito hoje”, em *Mitologias* (New York: Hill and Wang, 1972), p. 143. (da versão brasileira: São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1980: 163).

Este é o sonho do artista moderno! McLuhan concedeu aos artistas um papel de xamã, com poderes visionários, mitopoéticos.

McLuhan escreveu que a função da arte é “tornar tangíveis e examinar as dimensões psíquicas inomináveis de experiências novas” e observava que, tanto quanto a ciência, a arte é “um laboratório de investigação”. Ele chamava a arte de “um sistema primário de alarme” e de “radar de avaliação” cujo propósito não era o de nos habilitar para a mudança, mas antes para manter o processo equilibrado. Observem a linguagem militar. A arte deve auxiliar em nossa adaptação para os efeitos de uma tecnologia cuja aparência mesma na história do mundo lhe dá uma força acima dos homens que a criaram.

McLuhan supriu os artistas com um poder mítico em relação à forma que preenchia suas fantasias impotentes de conquistar ou neutralizar os meios de comunicação de massa. Aceitando mais que analisando seu poder, trilhando seus efeitos na biologia e na fisiologia mais que nas forças sociais, os artistas podiam aplicar uma fórmula velha e familiar de novos modos emocionantes. A velha fórmula envolvia a relação da vanguarda formalista com o fenômeno da vida e da cultura diária.

Não tenho a intenção de trilhar os efeitos atuais do pensamento de McLuhan sobre a videoarte, na medida em que considero que os artistas, como outras pessoas, pegam o que necessitam dos discursos à volta e deles retiram o que podem. Muitos produtores insatisfeitos e avançados foram estimulados pelas frases de efeito e rumores do mcluhanismo para tentar novas maneiras para trabalhar com as mídias, especialmente fora da galeria – embora o mcluhanismo, como outras teorias, tenha oferecido aos artistas uma oportunidade de brilhar na glória refletida da mídia predominante e tirar vantagem de seus poderes sobre os outros pela estetização mimética formalizada.

Conclusão

Algumas das novas histórias do vídeo tomam essa perspectiva formalista e retratam os artistas no ato da objetivação de seus elementos, como se a improvisação pudesse fornecer uma saída para as relações de poder estruturadas no aparato. Reforçar a abordagem formalista fez os artistas curvarem-se, inadvertidamente, como o fizera McLuhan, ao poder dessas mídias sobre a vida cotidiana. Ao fazer a separação de algo denominado videoarte dos vários modos possíveis de as pessoas, incluindo artistas, trabalharem com a tecnologia do vídeo, esses historiadores têm aceitado tacitamente a idéia de que as transformações da arte são formais, cognitivas e perceptivas. Ao menos, isso promove uma relação mistificada da questão de como os meios de produção são estruturados, organizados, legitimados e controlados para os mercados doméstico e internacional.

O vídeo, já foi observado, é arte com a qual é mais difícil do que com outras fazer-se dinheiro. Os museus e as agências subvencionadoras protegem o vídeo do mercado, como já mencionei, mas cobram um preço inflexível. As artes que são marginalmente vendáveis se encolhem ou ficam ausentes do aparato crítico, e o vídeo não é exceção. As resenhas críticas para o vídeo, na maioria das publicações, têm sido esparsas e sem expressividade. Isso deixa a teorização para pessoas com outros interesses. Na ausência de tais suportes críticos, a institucionalização deve envolver a desfiguração tanto da prática quanto do discurso na direção do padrão mais familiar e mais palatável para os membros dos conselhos e das instituições subvencionadoras dos museus reputadamente conservadores – mesmo quando as instituições efetivamente exibem trabalhos que estão fora desses limites estreitos.

Para recapitular, essas histórias parecem confiar em limitadas (pseudo)transgressões das instituições, seja o museu ou a televisão, em rearranjos formalistas do que é cha-

mado, de maneira acrítica, de “capacidades” do meio, como se essas fossem dadas por Deus, um discurso cientificista tecnocrático que substitui considerações de uso humano e recepção social com discussões altamente abstratas de tempo, espaço, circuito cibernético e fisiologia; isto é, um vocabulário preciso do modernismo formalista datado e desacreditado.

A aceitação por parte dos museus elevou a importância das instalações que fazem com o vídeo esculturas, pinturas ou naturezas mortas, porque as instalações só podem viver em museus – que ostentam uma expansão *high-tech* ao aceitar montanhas de equipamentos glamourosos e obedientes. Os quadros curatoriais também gostam de diferenciar gêneros, de tal modo que o vídeo foi forçado àquelas formas datadas familiares: o documentário, o pessoal, o travelogue, o abstrato-formal, a imagem de processamento – e, agora, àquelas variedades do vídeo de horror, dança, paisagem e de música. E, desses, só o curador corajoso exibirá o documentário com regularidade. Mesmo os sistemas interativos, forma transgressiva comum do início dos anos 70, aparecem bem menos atualmente.

Talvez a consequência mais difícil da institucionalização seja a “profissionalização” do campo, com sua adoração inevitável dos chamados “valores de produção”. Esses são nada mais do que um conjunto de mudanças estilísticas vinculadas à televisão comercial, no melhor dos casos, em correlação com o universo eletrônico. Nada se poderia adaptar melhor à indústria da consciência do que fazer os artistas limparem as arestas, ornarem as formas e literalmente desenvolverem estratégias para a publicidade e as artes gráficas. O problema é que “valores produtivos” significam o custo de imensas quantidades de dinheiro na produção e na pós-produção. E as despesas em edição por computador, rapidamente tornando-se o padrão nos circuitos da videoarte, superam em muito aquelas da edição do filme (pessoal).

Alguns dos mais honestos produtores da arte do vídeo imaginam que a condensação dos efeitos formais dessa tecnologia amigável irá expor as intenções manipuladoras da televisão. A história das vanguardas e de seu fracasso em transgredir o poder tanto das instituições de arte ou das tecnologias avançadas através desses modos sugere que esses esforços não podem dar certo.

Alvin Gouldner assim descreve a relação entre a arte e a mídia assim:

Tanto o aparato cultural como a indústria da consciência são similares no caráter sonhador da consciência moderna; mistura altamente instável de pessimismo cultural e otimismo tecnológico. O aparato cultural é mais provavelmente o portador da má notícia relativa, por exemplo, da crise ecológica, da corrupção política, dos preconceitos de classe; enquanto a indústria da consciência se torna os abastecedores da esperança, os profissionais do otimismo. A impotência política e

27 Gouldner, Alvin. op. cit.: 175.

o isolamento dos quadros dos aparatos culturais sedimentam seu pessimismo em sua vida cotidiana, enquanto os técnicos da indústria da consciência são cercados por e fazem uso dos mais caros, avançados e poderosos equipamentos das comunicações, o que sedimenta todos os dias seu otimismo tecnológico.²⁷

28 Ver Furlong, Lucinda, "Getting hig-tech: the 'new' television", *The independent* (março, 1985: 14-16); ver também Rosler, Martha, "'Video art', its audience, its public", *The independent* (dezembro, 1987: 14-17).

Podemos deduzir que o entusiasmo corrente dos artistas de vídeo para produções com alta tecnologia é uma questão de inveja. Seria uma pena se a institucionalização da videoarte desse impulso injustificado aos desejos dos artistas de conquistar seu pessimismo enfeitando-os com essas tecnologias positivistas e poderosas.²⁸

Por outro lado, como o exame do mito Paik sugere, seria igualmente equivocado pensar que o melhor caminho da transgressão é a destruição da tevê como objeto material, o desvio de seu sinal ou outros atos igualmente tolos. O poder da televisão confia em sua habilidade em monopolizar o mercado de mensagens, de mensagens interessantes, mensagens aborrecidas, imagens instantaneamente e infindavelmente repetitivas. É certo que podemos oferecer um esquadrão de imagens e contrapráticas de maior investimento social, valorizando o fato de serem centradas em pessoas, produzidas por pessoas e não pela indústria ou pelas instituições. Essas teriam, é claro, que viver mais fora dos museus do que dentro deles. Mas seria tolo ceder o território do museu, o lugar mais fácil de encontrar outros produtores, e desafiar a impotência imposta pelas instituições centrais da arte. Obviamente a questão a ser colocada, como sempre, é quem controla os meios de comunicação no mundo moderno e quais deverão ser as formas de discurso criadas e encorajadas.

Martha Rosler é artista plástica e tem trabalhado com vídeo, fotografia, instalação e *performance*. Já expôs no Whitney Museum, no Dia Center e no Museu de Arte Moderna de Nova York. Internacionalmente, expôs em Kassel, em Londres e outros locais. Uma retrospectiva de seus trabalhos foi mostrada em Nova York e em várias cidades européias em 2000. Rosler é mestre em Belas Artes pela University of California e tem publicado livros e artigos em diversos periódicos, como *Artforum*, *Afterimage* e *NU Magazine*.