

## Extremidades do vídeo: a história da arte e os meios eletrônicos

**Profa. Christine Mello**

Pesquisadora da FAAP e SENAC-SP

Em uma discussão recente sobre a história da arte na era digital, Peter Lunenfeld (1997, p. 92-97) verifica a necessidade de se pensar essa disciplina sob uma nova circunstância, sob a circunstância da pós-história da arte. Ele encontra, para tanto, as bases de sua análise na introdução da fotografia no século 19, em que constata ser ela o meio representacional sobre o qual os outros meios puderam ser submetidos, distribuídos e analisados desde então. Ele chama a atenção, no entanto, que embora a prática fotográfica tenha sido disponibilizada já nos anos de 1830, ela somente foi circunscrita na história da arte a partir dos anos de 1960 e 1970.

Essa demora da introdução da fotografia nos estudos da história da arte revela, para Lunenfeld, o quanto essa disciplina tem dificuldade em incorporar as práticas midiáticas como potencializadoras de toda uma expressão contemporânea. O mesmo fenômeno pode ser associado ao meio eletrônico, mais especificamente ao vídeo, que, mesmo tendo sido introduzido nas práticas artísticas já desde a metade do século 20, se insere em seu campo de análise somente a partir dos anos de 1980 e 1990.

É possível observar que é com a virada do milênio que a teoria, a crítica e a história da arte - ao promoverem uma revisão crítica do século 20 - passam a inscrever em suas abordagens as novas mídias como integrantes de formas não-tradicionais da expressão artística.

O contexto midiático eletrônico-digital, conforme o próprio Lunenfeld indica, significa hoje em dia bem mais do que um termo técnico para descrever sistemas de representação e mídias. Ele é parte indispensável da grande maioria das experiências simbólicas, sendo, portanto, necessário reposicioná-lo como forma integrante das manifestações gerais advindas dos sistemas enunciativos da contemporaneidade.

Arlindo Machado afirma que “a história da arte não é apenas a história das idéias estéticas (...) mas também e sobretudo a história dos meios que nos permitem dar expressão a essas idéias”. (1996, p. 11) Há que se ampliar, desta maneira, o campo de reflexão e conhecimento da história da arte para as poéticas midiáticas, bem como ampliar a sua inserção no campo da pro-

dução cultural e dos acervos de arte. Este é o objeto de discussão a que se propõe esta proposta de comunicação ao XXVI Colóquio CBHA.

## O vídeo na contemporaneidade

O meio videográfico encontra-se hoje na fronteira entre o seu sentido expandido na cultura digital e a sua natureza de meio em que convergem diferentes modos de representação. Ele pode ser traduzido como um contexto criativo em que tendem manifestações de ordem contemplativa, participativa e interativa; uma linguagem interdisciplinar capaz de coexistir nos mais diversos ambientes sensórios, que inscreve pela primeira vez o tempo no espaço, opera em tempo real e associa imagens e sons em movimento. Trata-se de uma escritura audiovisual, um meio dinâmico, vivo, que promove diálogos plurais no campo das práticas significantes.

As novas circunscrições do vídeo aqui analisadas partem do contexto de abordagem de Arlindo Machado no campo da arte contemporânea e das mediações tecnológicas. A linguagem videográfica tem sido profundamente teorizada por ele desde os anos de 1980 como um meio audiovisual essencialmente heterogêneo, fora de qualquer território institucionalizado. Trata-se de “enfrentar um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidades múltiplas, que tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição” (Machado, 1993, p. 46). Para Machado, há que se buscar o vídeo justamente onde ele está respondendo a necessidades novas, fazendo desencadear conseqüências não experimentadas anteriormente.

Estas novas conseqüências do vídeo permitem problematizá-lo em torno à direção de suas fronteiras e extremidades, como uma forma de saída do epicentro da linguagem eletrônica. Embora o vídeo sempre tenha se caracterizado por sua natureza híbrida, podemos ver hoje essa hibridez associada à grande parte do conjunto de operações artísticas, permitindo a este meio uma forma de extrapolar a sua própria pluralidade interna e produzir um alargamento de sentidos. São sob essas novas abordagens que se refletem os seus deslocamentos ou as marcas de extremidade em sua linguagem.

A perspectiva expandida do vídeo implica observar os seus trânsitos na arte como interface.<sup>1</sup> Estes trânsitos dizem respeito às fronteiras compartilhadas que o colocam em contato com estratégias discursivas distintas ao meio eletrônico e interconectam múltiplas ações criativas em um mesmo trabalho de arte.

<sup>1</sup>O sentido de interface aqui disponibilizado foi extraído a partir da conceituação de Julio Plaza, que, no glossário de seu livro *Videografia em videotexto*, a denomina da seguinte maneira: “Fronteira compartilhada. Na computação, a fronteira entre 2 subsistemas ou 2 recursos (interface) que combina (põe em contato) estas partes do sistema” (PLAZA, 1986, p. 195).

As circunscrições do vídeo como interface significam uma espécie de interligação do vídeo com o espaço comum sensorial. É também um modo de reinventar e rearticular sua historiografia, em plena cultura digital tomando como partida a noção de vídeo já em seu momento de amadurecimento, após mais de 50 anos da gênese e explosão de sua linguagem.

Compreendido em sua descentralização, o meio videográfico é pontuado hoje pelas marcas móveis de suas redes de conexões e extremidades. Por essa lógica, o vídeo não é mais analisado como uma totalidade, mas inserido no conjunto de relações que opera, compartilhando múltiplas formas de interferência nas proposições artísticas e interconectando diversos elementos sensíveis sem necessariamente problematizar a imagem eletrônica e suas especificidades.

Há a presença marcante do vídeo em toda a arte contemporânea, em procedimentos criativos como as instalações, a performance multimídia, a música, a dança, o teatro, a hipermídia, o design, a computação gráfica, os ambientes imersivos interativos, as redes telemáticas, a telepresença, os ambientes sensoriais dos VJs, entre muitos outros. Nesse processo, poéticas geradas em campos distintos interligam-se em relação à linguagem videográfica segundo uma *sintaxe do vídeo nas extremidades*, ou o vídeo em seus procedimentos limítrofes de enunciação.

Louise Poissant, diretora do projeto eletrônico *Dicionário de Artes Midiáticas*<sup>2</sup> em conjunto com o grupo canadense Groupe de Recherches en Arts Mediatiques (GRAM), do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de Québec (Montreal), desenvolve desde 1996 um vocabulário comum de termos que designam os procedimentos criativos em novas mídias. Esse projeto comporta seis domínios de conhecimento, sendo o vídeo um deles. Publicado em 2001 na revista científica *Leonardo*, os termos relacionados ao meio videográfico situam-se em torno de trinta. Neste mapeamento, as ações relacionadas ao vídeo dizem respeito a: videocriação, videoensaio, videodocumentário, vídeo independente, videointervenção, videoclipe, videodança, videoinstalação, videocarta, videoperformance, videopoesia, videoescultura, videoteatro, entre outras.

O referencial léxico oferecido por Poissant neste projeto embora realizado recentemente não consegue mais abranger as diversas ações híbridas do vídeo em seu campo expandido de atuação. Isto ocorre pelo fato de que o vídeo interage hoje com múltiplas práticas de arte e não apenas com as que problematizam o centro da sua linguagem, como as elencadas por Poissant em seu dicionário.

<sup>2</sup>Este projeto encontra-se na internet no seguinte endereço: <http://www.comm.uqam.ca/GRAM/intro.html>.

Trata-se de observar as circunstâncias limítrofes de ação do vídeo que, somadas a suas circunstâncias já mais conhecidas – como as designadas por Poissant –, são tratadas aqui como *as extremidades do vídeo*. As extremidades do vídeo evidenciam as suas transformações e as suas interconexões no ambiente criativo, não mais circunscrito especificamente ao ambiente midiático ou ao próprio código eletrônico, mas a todo pensamento artístico. Esse conjunto de circunstâncias artísticas problematiza o vídeo como um campo de discussão interligado a outros campos e não necessariamente – ou, pelo menos, não unicamente – como a questão em si.

*As extremidades do vídeo* demonstradas no presente estudo são apresentadas sob a forma de circuitos expressivos relacionados entre si: os que ocorrem no âmbito da imagem eletrônica, os que ocorrem em seu entorno e os que ocorrem no processo de ligação entre um e outro procedimento criativo. Embora essa lógica seja simplificadora, tendo em vista a imensa diversidade de proposições, ela é útil para compreender as conexões do vídeo e o lugar ocupado por ele nessas circunstâncias criativas.

## Novas perspectivas de historiografia do vídeo

Com a ampliação das experiências poéticas do vídeo a partir dos anos de 1990, é possível perceber que ele alarga a sua atuação. O vídeo passa a ser relativizado e expandido para além das suas especificidades e dos sistemas enunciativos das imagens técnicas. O que ainda não ficou muito claro é o modo como ele se insere nas análises críticas do campo geral da arte. O *nó* desta questão diz respeito a ele ser compreendido a partir ou não das suas especificidades.

O vídeo e sua linguagem é profundamente analisado por Arlindo Machado, em seu livro *A arte do vídeo* (1988), quanto estudado no contexto hegemônico das discussões que permeiam a imagem eletrônica, como em seu *Máquina e imaginário* (1993), e também recontextualizado em seu *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997). Por meio dessas condutas teóricas, é possível conhecer as qualidades e especificidades da mídia videográfica. Dessa maneira, este autor nos fornece os substratos possíveis para obtermos uma visão do vídeo que se impôs como “experiência estética autônoma”, sendo necessário, segundo ele, “encarar a mídia eletrônica como fato da cultura, capaz de exprimir com eloquência a complexidade e as contradições de nosso tempo” (Machado, 1988, p. 11).

O vídeo, desde os anos de 1950, desenvolve intervenções sensíveis concomitantemente ao mesmo período em que a arte redimensiona suas ações estéticas e se expande do plano da tela para o plano ambiental. A arte passa a agir sobre novos circuitos e estabelecer relações para além das

tradicionais práticas pictóricas e escultóricas. Trata-se de um período de revisão crítica do estatuto da arte, em que há a tendência de abdicar dos estudos das linguagens em suas especificidades em prol de se estabelecer novos campos de abordagem por meio da expansão dos suportes e das ações efêmeras e interdisciplinares.

O que ocorre é que justamente neste período vemos florescer também as novas práticas artísticas estabelecidas na confluência com os meios tecnológicos. Assim, por contraditório que seja, a arte do vídeo e sua linguagem surgem num momento de rompimento com a própria noção de especificidade no campo geral da arte.

É a partir dos anos de 1950 e 1960 que vemos surgir no plano internacional as primeiras intervenções do vídeo no campo expressivo oriundas de criadores provenientes da televisão como Ernie Kovacs e de criadores envolvidos em torno do Fluxus (como Wolf Vostell e Nam June Paik). No plano nacional estes criadores estavam envolvidos em torno do *espírito pop*<sup>3</sup> e da arte conceitual (como Wesley Duke Lee, Artur Barrio, Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Regina Silveira e José Roberto Aguilar).

Nesse momento, ao mesmo tempo que é descoberto a possibilidade expansiva da dimensão artística para além da tela e do objeto, é descoberto também que os procedimentos vivenciais, efêmeros, impermanentes e transitórios dos meios maquínicos revelam-se como uma de suas melhores formas de tradução. A partir dessa constatação, verificam-se duas linhas de força – não excludentes entre si – no trato com as mídias: por um lado, o poder comunicativo e performático da televisão é utilizado como ferramenta crítica na compreensão do mundo contemporâneo e, por outro, há a exploração do meio videográfico em seus desígnios específicos de linguagem.

Assim, num movimento aparentemente incongruente, porém passível de ser compreendido, o meio videográfico em seu estado genético é vivenciado pelos criadores numa fenda repleta de contradições e ambigüidades: no plano macro o movimento da arte diz respeito ao distanciamento do conhecimento das especificidades das linguagens e no plano micro diz respeito ao conhecimento das especificidades desses novos meios que surgem, no sentido de subvertê-los, complexificá-los e potencializar os seus significados.

É dessa forma que o vídeo é inserido na problemática da arte e até hoje é ambígua sua relação também no plano da teoria, crítica e história da arte. Nesse contexto, é como se houvesse uma dualidade: para os estudiosos

<sup>3</sup>O termo *espírito pop* é utilizado por Cacilda Teixeira da Costa em sua curadoria *1963 aproximações do espírito pop 1968*, apresentada no MAM-SP de 24 de abril a 22 de junho de 2003. Diz respeito a uma estratégia conceitual de relativização da *pop art* na conduta empreendida pelos criadores brasileiros.

provenientes do campo da teoria, crítica e história da arte tradicional, o vídeo, assim como as mídias em geral, devem representar uma não-especificidade; e para os estudiosos provenientes do campo, que associam os estudos da comunicação e das artes, o vídeo, como as mídias em geral, representa um mecanismo expressivo a ser compreendido em suas particularidades.

Empreender uma crítica às práticas da artemídia no campo das artes visuais, tarefa de que se ocupa a presente investigação, implica compreender assim os desafios impostos por um e por outro ponto de vista e procurar redimensioná-los, ou melhor, fazê-los confluir numa mesma realidade, para que as dualidades não sejam dicotômicas mas dialéticas.

Se na passagem para o século 21 torna-se evidente que a expansão das mídias no universo social e cultural é determinante para o início de uma nova era histórica, há que se reposicionar a análise das práticas artísticas como um todo em conjunção à análise das práticas midiáticas. Nesse sentido, a mídia videográfica também é reposicionada e permeada por essas transformações, não podendo mais ser reconhecida em suas especificidades, mas sim em suas mais diversas contribuições no estatuto geral da arte.

Para além da noção de especificidade já adquirida e explorada tanto na prática quanto na teoria entre os anos de 1960 e 1990, o vídeo adquire hoje a capacidade de compartilhamento nas mais diversas manifestações e práticas. Ele torna-se muito mais um circuito de linguagem, um canal de comunicação e de conexões em constante redimensionamento.

Neste sentido, é interessante observar no vídeo seus momentos contundentes de hibridez, em que ele se reconecta continuamente a novas realidades por uma questão de sobrevivência, para que não pare de produzir significados.

É daí que advém a consciência das extremidades do vídeo e da sua própria condição pós-videográfica, fazendo com que ele se rearticule como linguagem e se auto-organize também em novas direções nos estudos da teoria, crítica e história da arte. O processo é expansivo não por acaso, mas, ao contrário, está vinculado à própria existência da mídia videográfica para que possa continuar a perpetuar sentidos. Resta conhecer em que diferentes estratégias e manifestações ocorrem essas rupturas e processos expansivos daquilo que podemos definir doravante como o termo pós-história da arte criado por Lunenfeld e as novas perspectivas de historiografar os meios eletrônicos na contemporaneidade.

## Referências

- BELLOUR, Raymond (1993). A dupla hélice. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34. p. 214-230.
- BELLOUR, Raymond. (1997). *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus.
- COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto (2003). *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*. São Paulo: MAM.
- LUNENFELD, Peter (1997). Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics. In: IGLHAUT, Stephan (Org.). *Photography after photography: memory and representation in the digital age*. Chicago: G+B Arts.
- MACHADO, Arlindo (1988). *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense.
- MACHADO, Arlindo. (1996). *Máquina e imaginário*. O desafio das poéticas tecnológicas. 2. ed. São Paulo: Edusp.
- MACHADO, Arlindo. (1997). *Pré-cinema & pós-cinema*. Campinas: Papirus.
- MCLUHAN, Marshall (1974). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- PLAZA, Julio (1986). *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec.
- POISSANT, Louise (2001). New Media Dictionary. Leonardo - *Journal of the International Society for The Arts*, v. 34, n. 1. Cambridge: The MIT Press, p. 41-44.