



# NOVAS MÍDIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Michael Rush

Tradução: Cássia Maria Nasser  
Revisão da tradução: Marylene Pinto Michael

*Martins Fontes*  
São Paulo 2006

## SUMÁRIO

## Agradecimentos

A ajuda e orientação generosas, gostaria de agradecer a John Hanhardt, David Ross, Graham Leggat, Lorie Zippay, Barbara London, Tony Conrad, Jeffrey Shaw, Dan Sandin, Timothy Druckrey, Vito Acconci, George Fifield, Grahame Weinbren, Regina Cornwell, Galen Joseph-Hunter e o staff de Electronic Arts Intermix, Alexandra Anderson-Spivey, Albert Sabatini, Pauline Hubner, Philip Watson e, sobretudo, Nikos Stangos.

Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título  
NEW MEDIA IN LATE 20<sup>th</sup>-CENTURY ART  
por Thames and Hudson.

Copyright © 1999 Thames and Hudson Ltd, Londres.  
Copyright © 2006, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,  
São Paulo, para a presente edição.

1<sup>ª</sup> edição 2006

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rush, Michael

Novas mídias na arte contemporânea / Michael Rush ; tradução Cássia Maria Nasser ; revisão da tradução Marylene Pinto Michael. – São Paulo : Martins Fontes, 2006. – (Coleção a)

Titulo original: New media in late 20th-century art.

ISBN 85-336-2313-5

1. Arte moderna – Século 20 2. Movimentos artísticos 3. Multimídia (Arte) I. Título. II. Série.

06-5349

CDD-709.0407

## Índices para catálogo sistemático:

1. Multimídia : Arte contemporânea 709.0407
2. Novas mídias : Arte contemporânea 709.0407

Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à

Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3101.1042

e-mail: [info@martinsfontes.com.br](mailto:info@martinsfontes.com.br) <http://www.martinsfontes.com.br>

Introdução .....	1
Arte temporal 3; Filme e cinema de vanguarda I 9; De Duchamp e Cage ao Fluxus 14; Filme e cinema de vanguarda II 21	
<b>1. Meios de comunicação de massa e performance .....</b>	<b>30</b>
Performances multimídia dos anos 60 30; Perfor- mances de "estúdio" 39; Gutai japonês e ação nômade vienense 47; Sexo e performance com meios de comunicação de massa 52; Tendências conceituais e minimalistas 55; Política, pós-modernismo e o novo espetáculo 58	
<b>2. Videoarte .....</b>	<b>72</b>
Um novo meio de expressão 72; Vídeo conceitual 86; Narrativas pessoais 101	
<b>3. Videoinstalação .....</b>	<b>110</b>
Espaço escultural e vigilância 111; Explorar a política 119; Explorar o lírico 132; Explorar identidades 142	
<b>4. Arte digital .....</b>	<b>162</b>
Arte computadorizada 165; Fotografia alterada digi- talmente 175; Arte da Web 186; Arte digital interati- va 192; Realidade Virtual 202	
<b>Bibliografia .....</b>	<b>213</b>
<b>Lista de ilustrações .....</b>	<b>215</b>
<b>Índice remissivo .....</b>	<b>221</b>

## INTRODUÇÃO

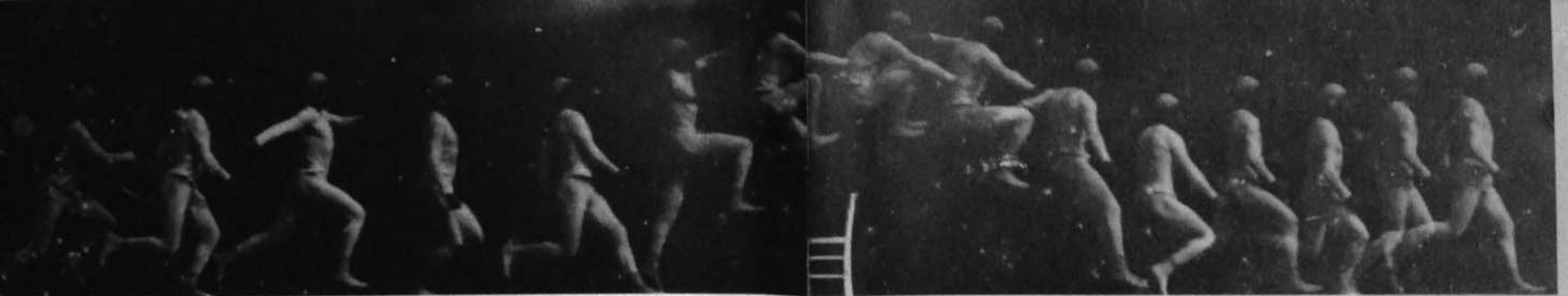


Fig. 4. Richard Prince, *My Best* [Meu melhor], 1996. Palavras e pintura aparecem em telas desde o inicio do século XX, mas o que não é imediatamente visível neste quadro de Richard Prince é que os diversos esquilos abstratos tomaram forma em seu computador e depois foram impressos em tela por meio de serigrafia.

Uma das percepções características da arte do século XX é a persistente tendência para questionar a longa tradição da pintura como meio privilegiado de representação. No inicio do século, a determinação de Braque e Picasso de incorporar em seus quadros material do cotidiano, como papel de jornal, franjas de toalhas de mesa, ou corda, expressava sua luta para que o conteúdo da tela fosse além da tinta. Esta “luta com a tela” definiu o caminho para muitos artistas do século XX, desde os russos Malevich e Tatlin até Pollock em meados do século, e até um pintor como Richard Prince (nascido em 1949), cujas abstrações tomam forma em um computador antes de serem pintadas sobre a tela. Abstração, surrealismo e conceitualismo, para citar apenas algumas formas do século XX, fizeram parte de um profundo questionamento da pintura tradicional.

Esta percepção, embora adequada de certa forma, é muito generalizada e não nos conta o suficiente sobre a profundidade de práticas na arte deste século. Outra caracterização do periodo destaca a natureza “experimental” de sua arte: artistas rompendo os limites da pintura e escultura em uma enorme variedade de modos e incorporando novos materiais ao seu trabalho; pinturas às quais são anexados objetos prontos ou fragmentos de objetos representando o cotidiano; mudanças no foco, da representação “objetiva” para a expressão pessoal; uso de novos meios tecnológicos para expressar significado e novas idéias de tempo e espaço. “Toda arte é experimental”, escreveu o crítico americano de vídeo e filme Gene Youngblood, “ou não é arte.”

A velocidade com a qual este século criou um planeta eletronicamente conectado reflete-se na rápida expansão de práticas artísticas que vão além da escultura e pintura tradicionais, até a inclusão quase frenética de objetos do cotidiano no cenário da arte. Qualquer coisa que possa ser analisada como sujeito ou substantivo foi provavelmente incluída em uma obra de arte por alguém em algum lugar. Esta inclusão denota uma preocupação central do artista contemporâneo, que é encontrar o melhor meio possível de fazer uma declaração pessoal de arte. Seguindo um caminho psicológico complexo pavimentado por Nietzsche e Freud, que coloca o sujeito no centro da história, a arte também ficou entrelaçada com “o pessoal”. Esta visão, defendida por Marcel Duchamp, entre outros, põe, de uma nova maneira, o artista bem no centro do empreendimento artístico. Já não estando sujeito à força gravitacional da tela, ele ficou livre para expressar qualquer conceito por qualquer meio possível. Este conceito pode se relacionar à história da



5. Etienne-Jules Marey, *Gymnast Jumping over a Chair* [Ginasta saltando sobre uma cadeira], 1883.

arte, à política do dia, ou à política do eu. A maneira pela qual a expressão é transmitida e o meio é usado para atingi-lo levaram a tal proliferação de materiais que um crítico, Arthur Danto, declarou "o fim da arte" como a conhecíamos. "Chegou ao fim", ele escreve, "quando a arte, como costumava ser, reconheceu que não havia nenhuma maneira especial segundo a qual uma obra de arte devia se apresentar."

A vanguarda final do século XX, se é que devemos chamá-la assim, é aquela arte que engaja a revolução mais duradoura em um século permeado por revoluções: a revolução tecnológica. Iniciada por invenções fora do mundo artístico, a arte baseada na tecnologia (englobando uma variedade de práticas de fotografia, filme, vídeo, realidade virtual e muito mais, entre outras) direcionou a arte para áreas outrora dominadas por engenheiros e técnicos.

Curiosamente, embora a nova tecnologia envolva uma grande quantidade de máquinas, cabos e densos componentes físicos e matemáticos, a arte nascida do casamento entre arte e tecnologia talvez seja a mais efêmera de todas: a arte temporal. Diz-se que uma fotografia capta e preserva um momento do tempo; uma imagem criada no computador não reside em nenhum lugar ou tempo. Imagens, digitalizadas no computador, depois editadas, montadas, apagadas ou embaralhadas, dão a impressão de levar a um colapso as fronteiras normais de passado, presente e futuro.

De todos os novos materiais e meios de expressão introduzidos na arte neste século, este livro investigará as tendências dominantes em meios de comunicação de massa e performance, videoarte, arte digital e videoinstalação, inclusive manipulações fotográficas, realidade virtual e outras formas interativas. Artistas que empregam estes novos meios de expressão, não se intimidando com a mudança tecnológica, vêem-se como parte dessa mudança e querem participar dela. Entusiasmam-se com as possibilidades da tecnologia, sem deixar que ela os alienie. O filme e a televisão informaram sua experiência cotidiana, mas, ao contrário dos que buscam usos comerciais para tecnologias, esses artistas procuram fazer declarações pessoais sem levar em consideração o valor comercial do

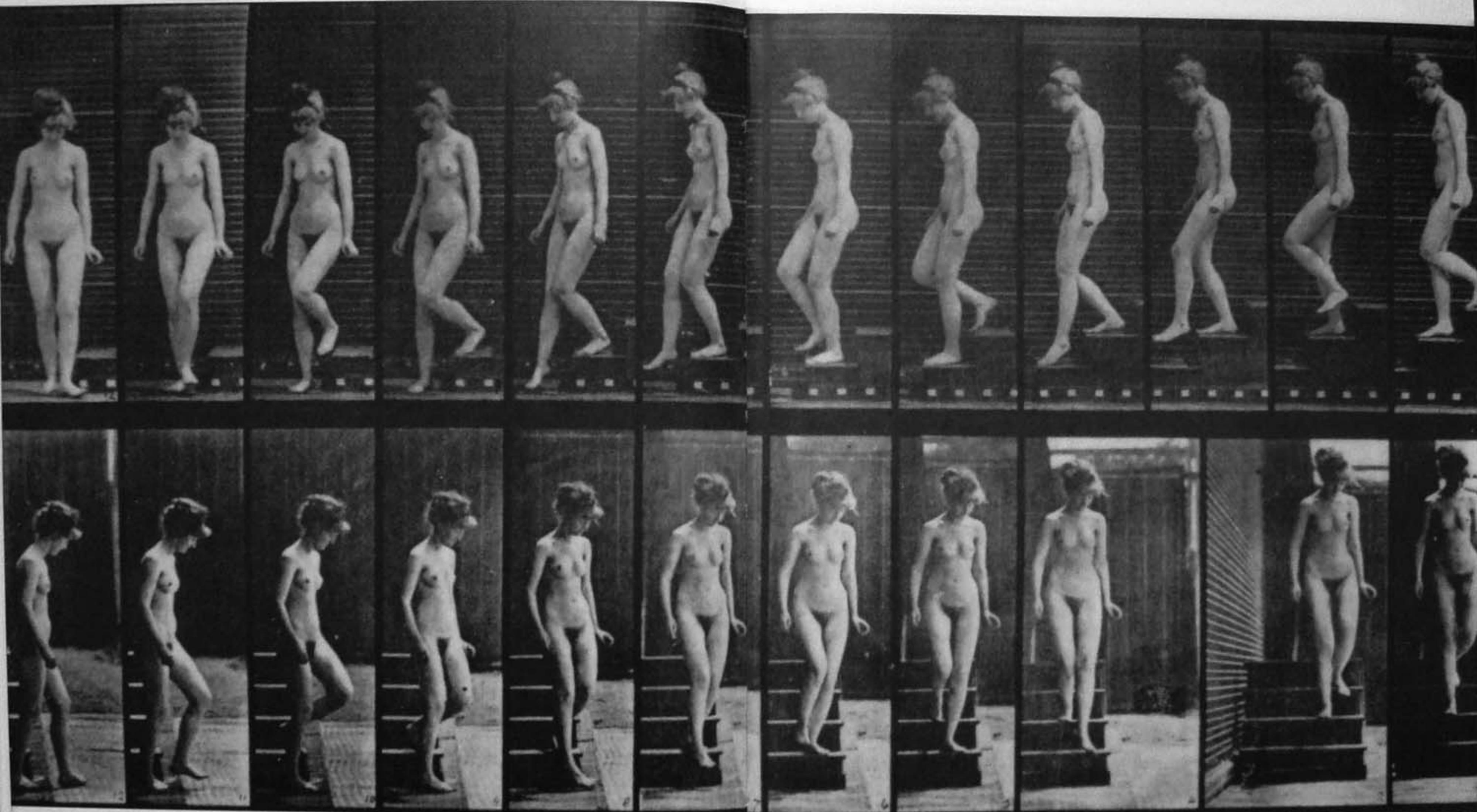
que fazem. Como outros artistas que trabalham com tinta, madeira ou aço, estes exploram, e quase sempre subvertem, tanto o potencial crítico quanto o tecnológico dos novos meios de expressão. O fato de que os avanços tecnológicos originaram-se de alguns dos artistas que investigaram os usos de meios de comunicação de massa em sua obra é, em si, um subproduto interessante.

Embora o uso de novos meios de expressão em arte tenha realmente sua história, não é fácil traçá-la. Ela ainda tem de ser escrita, principalmente porque está em constante desenvolvimento. Isto não significa que não possamos tentar resgatar uma história ou, ao menos, uma síntese de suas diversas abordagens; pois é dever da história da arte sugerir conexões e apontar o caminho para a compreensão histórica, mesmo dentro das fronteiras do que seria uma descrição geral limitada.

A maneira mais simples de delinear a história de novos meios de expressão na arte seria traçar o desenvolvimento da própria tecnologia (por exemplo, de Marey e Muybridge em fotografia, a Edison e os irmãos Lumière no cinema, e assim por diante), mas então tudo o que teríamos seria uma cronologia semelhante àquela dedicada ao desenvolvimento da aviação. Embora certos artistas e movimentos de grande importância na arte do século XX se apresentem como precursores de artistas que trabalham com meios tecnológicos de expressão (por exemplo, que ramo de arte contemporânea não citaria Marcel Duchamp como predecessor?), com esta arte é impossível qualquer narrativa linear simples. Além de ainda estarmos no meio da história, ela própria começou e continua com atividades simultâneas entre vários tipos de artistas em lugares distintos no mundo. Por essas razões, uma abordagem temática parece mais adequada do que uma abordagem estritamente cronológica.

### Arte temporal

A partir da metade do século, como disse a crítica e curadora Anne-Marie Duguet, "o tempo surgiu não apenas como tema recorrente, mas também como parâmetro constituinte da própria



6. Eadweard Muybridge,  
*Descending Stairs and Turning  
Around* [Descendo a escada e  
virando-se] da série *Animal  
Locomotion* [Locomoção animal],  
1884-85.

natureza de uma obra de arte". Com o aparecimento de performances, eventos, *Happenings*, instalações, depois vídeos, a temporalidade da forma artística passou a ser central. Atualmente, a arte interativa computadorizada proporciona e requer uma suspensão do tempo, enquanto o observador celebra um contrato com a máquina que inicia e sustenta a ação artística.

A história da arte com meios de comunicação de massa do final do século XX está inextricavelmente ligada ao desenvolvimento da fotografia no decorrer do século. Tempo e memória, tanto pessoais quanto históricos, são a substância da fotografia e, com a imagem fixa e animada, artistas e amadores passaram a adotar uma nova maneira de visualizar o tempo. A representação envolve claramente o espaço (o espaço ocupado pelo objeto representado e o espaço da própria pintura ou escultura; a disposição da imagem etc.). O tempo, todavia, é menos óbvio, e é aí que a revolução criada pela fotografia e sua prima agora maior, a fotografia animada – o filme – assume seu lugar de importância. Com a fotografia, os seres humanos começaram a participar da manipulação do tempo em si: capturando-o, reconfigurando-o e criando variações com intervalos de tempo, avanço rápido, câmera lenta, e todas aquelas outras frases relacionadas ao tempo, próprias da arte e da ciência da fotografia.

O filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) influenciou fortemente a preocupação deste século com o tempo entre artistas de todos os tipos: fotógrafos, pintores, escritores, coreógrafos, videógrafos. Bergson colocou o tempo no centro da metafísica; para ele, a realidade consistia em fluxo, essencialmente o movimento do tempo. "A essência do tempo é o fato de ele passar", escreveu em seu livro bastante influente, *Matéria e memória* (1896). "O que chamamos de 'meu presente' tem um pé em meu passado e outro no futuro." Essas idéias foram adotadas por artistas e críticos, e em todo o mundo ocidental até mesmo revistas populares discutiam as idéias de Bergson sobre tempo porque abordavam a fome universal de entendimento. Para os artistas, que sempre foram fascinados com o corpo no espaço e no tempo, ele tornou-se a musa que defendia a interação entre intuição e percepção. Ironicamente, embora suas idéias fossem importantes para os artistas, Bergson desprezava a introdução de tecnologia nas artes, acreditando que a percepção pura permitida pela intuição, sem a ajuda de máquinas, era o que importava.

Desde os primórdios da fotografia, contudo, arte e tecnologia coexistiram em um vínculo essencial que beneficiou ambas por mais de cem anos. Etienne-Jules Marey (1830-1904), cientista e médico cuja permanência no Collège de France seguiu-se à de Bergson no início da década de 1900, e Eadweard Muybridge (1830-1904), artista, foram os pioneiros da fotografia instantânea, ou "cronofotografia", que teve efeito profundo sobre artistas, desde os futuristas, sobretudo Giacomo Balla, a Marcel Duchamp, Kurt



Schwitters e cineastas de vanguarda de meados do século como Hollis Frampton e Stan Brakhage. Seurat, Degas e muitos outros artistas também eram dotados de habilidade com a máquina fotográfica para captar movimento sucessivo em fotogramas, mas seu interesse não era diretamente visível em suas telas. Artistas como os futuristas, que propunham uma estética mecanicista, adotaram a tecnologia fotográfica e aplicaram-na à pintura. Em meados do século, como veremos, foram os avanços tecnológicos em filme e vídeo que foram adotados por artistas para criar o que hoje conhecemos como arte multimídia.

As fotografias de cavalos em movimento feitas por Muybridge em 1878 foram as primeiras a captar o que parecia ser a seqüência real e discreta de movimento. Muybridge concebeu uma maneira de representar a velocidade de um cavalo correndo por meio da ação de várias máquinas fotográficas (12, neste caso), enfileiradas e preparadas para disparar em seqüência quando o cavalo passasse correndo. Ele prendeu um pedaço de cordão ao obturador e o esticou através do caminho do cavalo. À medida que o cavalo passava correndo diante das máquinas fotográficas de Muybridge, seus

8. Giacomo Balla, *Dynamism of a Dog on a Leash* [Dinamismo de um cão em uma coleira], 1912. Balla cria a ilusão de movimento por meio de uma série de minúsculas diagonais radiantes.



movimentos sobre o cordão acionavam os obturadores, criando cada um deles uma imagem a 1/200 de segundo. As imagens resultantes, quando colocadas em seqüência, mostravam o cavalo no que parecia ser um movimento rápido contínuo. Muybridge chegou a usar 24 máquinas fotográficas na tentativa de aperfeiçoar a captação de movimento. Os resultados de seus esforços compreendem os onze volumes de *Studies in Animal Locomotion* [Estudos de locomoção animal] (1888). Inicialmente, o objetivo de suas fotografias era complementar estudos científicos, mas logo foram adotadas por artistas em seus estudos de movimento humano e animal.<sup>7</sup>

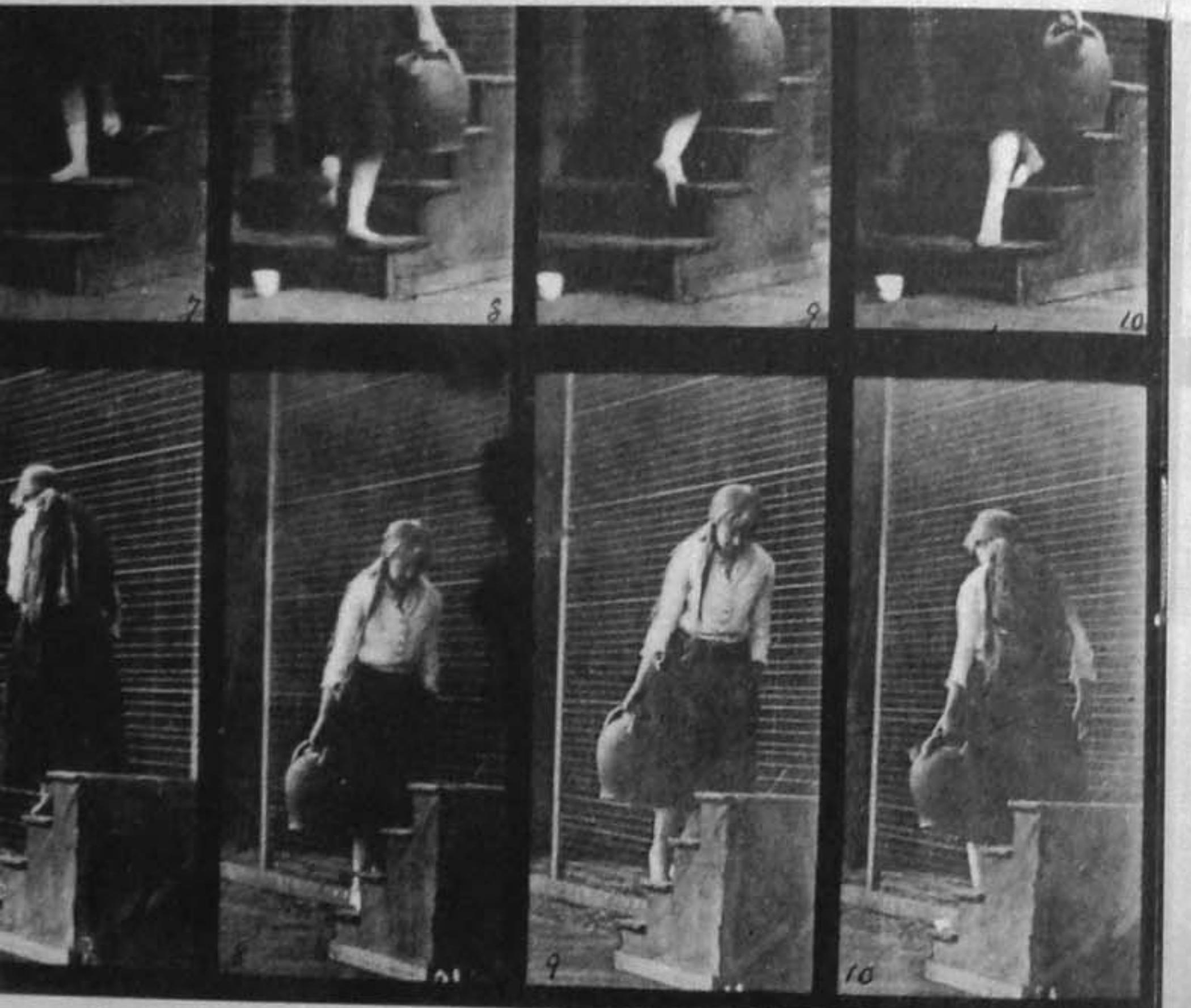
Em 1911, o futurista Carlo Carrà representou o movimento em *Funeral of the Anarchist Galli* [Funeral do anarquista Galli], e em 1912 Giacomo Balla pintou o extraordinário *Dynamism of a Dog on a Leash* [Dinamismo de um cão em uma coleira]. Umberto Boccioni, como eles, voltou-se para os estudos fotográficos para aprender como a representação de movimento era feita por meio da repetição. Seu *Dynamism of a Cyclist* [Dinamismo de um ciclista] (1913) oferece provas do drama na seqüência dinâmica de imagens.

*Nude Descending a Staircase, N.º 2* [Nu descendo uma escadaria, n.º 2] (1912) de Marcel Duchamp, uma das pinturas mais polêmicas da época, inspirou-se diretamente em vários dos estudos de Muybridge, talvez de modo especial em *Ascending and Descending Stairs* [Subindo e descendo uma escada] (1884-85), no qual pode-se ver uma mulher carregando um balde d'água, enquanto sobe e, depois, desce os degraus.<sup>8</sup>

### Filme e cinema de vanguarda I

Por mais revolucionários que esses "estudos sobre tempo" possam ter parecido, outro meio de captar movimento evoluía do outro lado do Atlântico, movimento esse que marcaria o surgimento de uma das maiores influências artísticas do século: o cinema. Tanto o cinema popular quanto o de vanguarda do início do século viriam a ter um profundo impacto sobre a arte dos meios de comunicação de massa em meados do século.

O cinema desenvolveu-se nos laboratórios do inventor americano Thomas Edison (1847-1931) que designou seu assistente, William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935), para usar o fonógrafo como modelo para fazer imagens animadas que pudessem ser observadas através de um visor. Em 1890, Dickson fez uma máquina fotográfica de imagens animadas chamada cinematógrafo, que, um ano depois, foi seguida pelo visor cinematográfico. Em 1895, vários inovadores, começando com os irmãos Lumière, tinham projetado imagens filmadas em telas para um público pagante. Em rápida sucessão, o francês George Melies (1861-1938), freqüentemente chamado de "o primeiro artista da tela", introduziu fusões, fotografia com intervalo de tempo e iluminação artística (a essência da cine-



9. (acima) Eadweard Muybridge, *Ascending and Descending Stairs* [Subindo e descendo uma escada] da série *Animal Locomotion* [Locomoção animal], 1884-85.

10. (direita) Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase*, No. 2 [Nu descendo uma escadaria, nº 2], 1912. Duchamp abstraiu os estudos de movimento de Muybridge em suas próprias investigações de tempo e da quarta dimensão.



matografia) em filmes como *Cinderella* (1899) e *The Dreyfus Affair* [O caso Dreyfus] (1899). Muito parecido com uma cena cortada de um filme de ficção científica dos anos 50, *A Trip to the Moon* [Viagem à Lua], de Méliès, em 1902, mostra um "foguete" pousando no olho do "homem na lua". Em 1903, Edwin S. Porter do laboratório de Edison fez *The Great Train Robbery* [O grande roubo do trem], no qual foram usadas, pela primeira vez, técnicas de edição para imprimir continuidade e criar tensão narrativa.

A arte da filmagem atraiu imediatamente vários profissionais que fizeram contribuições duradouras à forma. Já em 1915, o americano D. W. Griffith (1875-1948) fez o épico *The Birth of the Nation* [Nascimento de uma nação] seguido, apenas um ano depois, por *Intolerance* [Intolerância], um entrelaçamento de quatro narrativas expondo os perigos da hipocrisia no decorrer da história. Na categoria desses primeiros diretores, cuja obra ainda é citada como referência por artistas no cinema internacional, devem ser incluídos os franceses Louis Feuillade e Abel Gance (1889-1981), os alemães F. W. Murnau (1888-1931) e Fritz Lang (1890-1976), o sueco Victor Sjöström, o britânico Charlie Chaplin (1889-1977) e o russo Sergei Eisenstein (1898-1948).

A obra de Eisenstein é um produto óbvio da interação dinâmica entre arte, tecnologia e vida durante o período de vanguarda soviética (mais ou menos de 1915 a 1932). Ele representou um novo tipo de artista de meios de comunicação de massa com conhecimentos em matemática, engenharia e arte, e foi, durante muitos anos na juventude, um designer teatral com o diretor russo de vanguarda Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Eisenstein, expressando seus vínculos com o construtivismo e o cubismo, aperfeiçoou as técnicas de montagem cinematográfica (iniciadas por D. W. Griffith), que lhe permitiram manipular respostas emocionais por meio dos processos vibrantes da edição de filmes. Eisenstein procurou novas maneiras de ver o que se compararia à nova imagem mundial sob o marxismo. Sua arte sobreviveu obviamente à luta política que a nutriu. O crítico de cinema Stanley Kaufman, ao escrever sobre *The Battleship Potemkin* [O Encouraçado Potemkin] (1925), observou que Eisenstein "sentiu que uma nova sociedade significava um novo tipo de visão; que a maneira como as pessoas viam as coisas devia ser alterada; que era inadequado apresentar novo material a olhos antigos".

De certa maneira, tendo em vista seus conhecimentos de tecnologia de engenharia, Eisenstein é o perfeito paradigma para o artista tecnológico. Ele considerava seu cinema totalmente utilitário, racional e materialista, alegando que aplicava meramente o que aprendera em matemática e engenharia à confecção de seus filmes. Se a vanguarda russa pode ser caracterizada pela tensão entre o ponto de vista de Vladimir Tatlin sobre a arte como processo industrial e o "sentimento puro" de arte baseado na estética, de Kazimir Malevich e Vassili Kandinski, Eisenstein fica ao lado de Tatlin. Con-

tudo, muito depois de sua utilidade ter sido posta de lado (como ferramenta para incentivar o apoio das massas à Revolução), seu filme *O Encouraçado Potemkin*, por exemplo, é aclamado pela pura energia de seus picos emocionais bem como pela visão e talento artístico inabaláveis.

As imagens dinâmicas de Eisenstein, obtidas por ângulos variados da máquina fotográfica e sofisticada edição de montagem, devem muito às formas fragmentadas do cubismo, nas quais várias perspectivas da realidade (vistas simultaneamente como se de cima e da lateral em camadas repetitivas) permitiam a compreensão múltipla da realidade. Este aspecto-chave do modernismo, melhorar a percepção alterando-a, encontrou aceitação na cinematografia e fotografia russas dos anos 20 e 30. O cineasta russo Dziga Vertov (1896-1954), embora eclipsado na história por Eisenstein, foi igualmente influente no desenvolvimento de técnicas de montagem para seus filmes de orientação política, como *The Man with the Movie Camera* [O homem com a câmera] (1929).

Durante o mesmo período, a tradição secular do filme de vanguarda na França começava a se estabelecer, fortemente influenciada pela obra de Louis Delluc (1890-1924), que exigia um cinema "puro", igual a "um poema sinfônico baseado em imagens", em vez dos melodramas que, na época, dominavam os filmes americanos, franceses e alemães. A arte abstrata, o cubismo e a colagem apareceram em filmes dos artistas visuais Man Ray (*Return to Reason* [Retorno à razão], 1923) e Fernand Léger (*Le Ballet Mécanique* [O balé mecânico], 1924), bem como dos cineastas René Clair (*Entr'acte* [Entre atos], 1924) e Luis Buñuel (*L'Age d'or* [A idade do ouro], feito com Salvador Dalí, 1930). Abel Gance talvez tenha representado melhor o "poema cinematográfico" de Dulac em filmes como *Dr. Tuba's*

11. Sergei Eisenstein, cena de *O Encouraçado Potemkin*, 1925. Artista e engenheiro, Sergei Eisenstein uniu a precisão da ciência com a visão da arte em filmes que, para ele, promoveram a causa da revolução bolchevista.



*Mania* [Mania do dr. Tube] (1915), *J'accuse* [Eu acuso] (1919), *La Roue* [A roda] (1922), e sobretudo sua obra-prima, *Napoleon* [Napoleão] (1927). Outros exemplos dos primórdios do cinema de vanguarda incluem o clássico expressionista alemão *The Cabinet of Dr. Caligari* (O gabinete do dr. Caligari) (1919), dirigido por Robert Wiene, e *A Page of Madness* [Uma página de loucura] (1926), do diretor japonês Teinosuke Kinugasa.

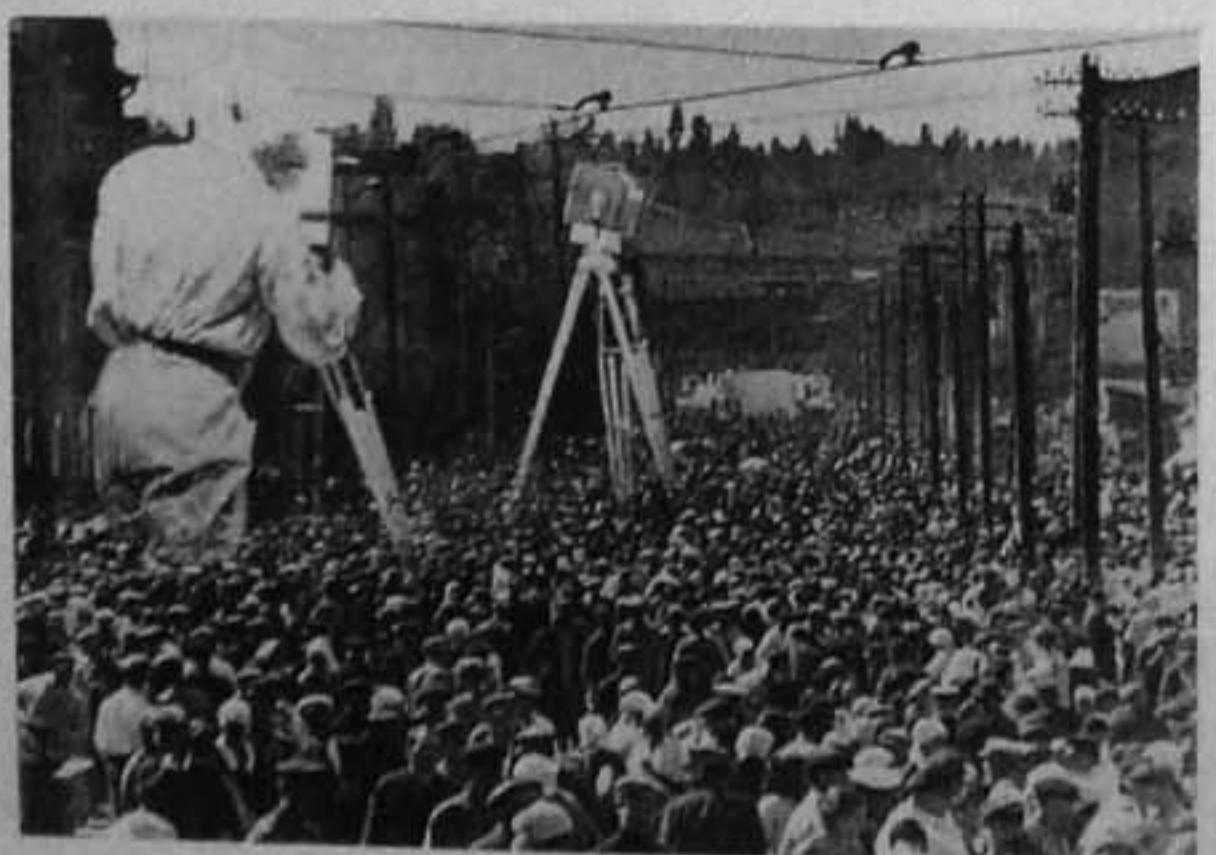
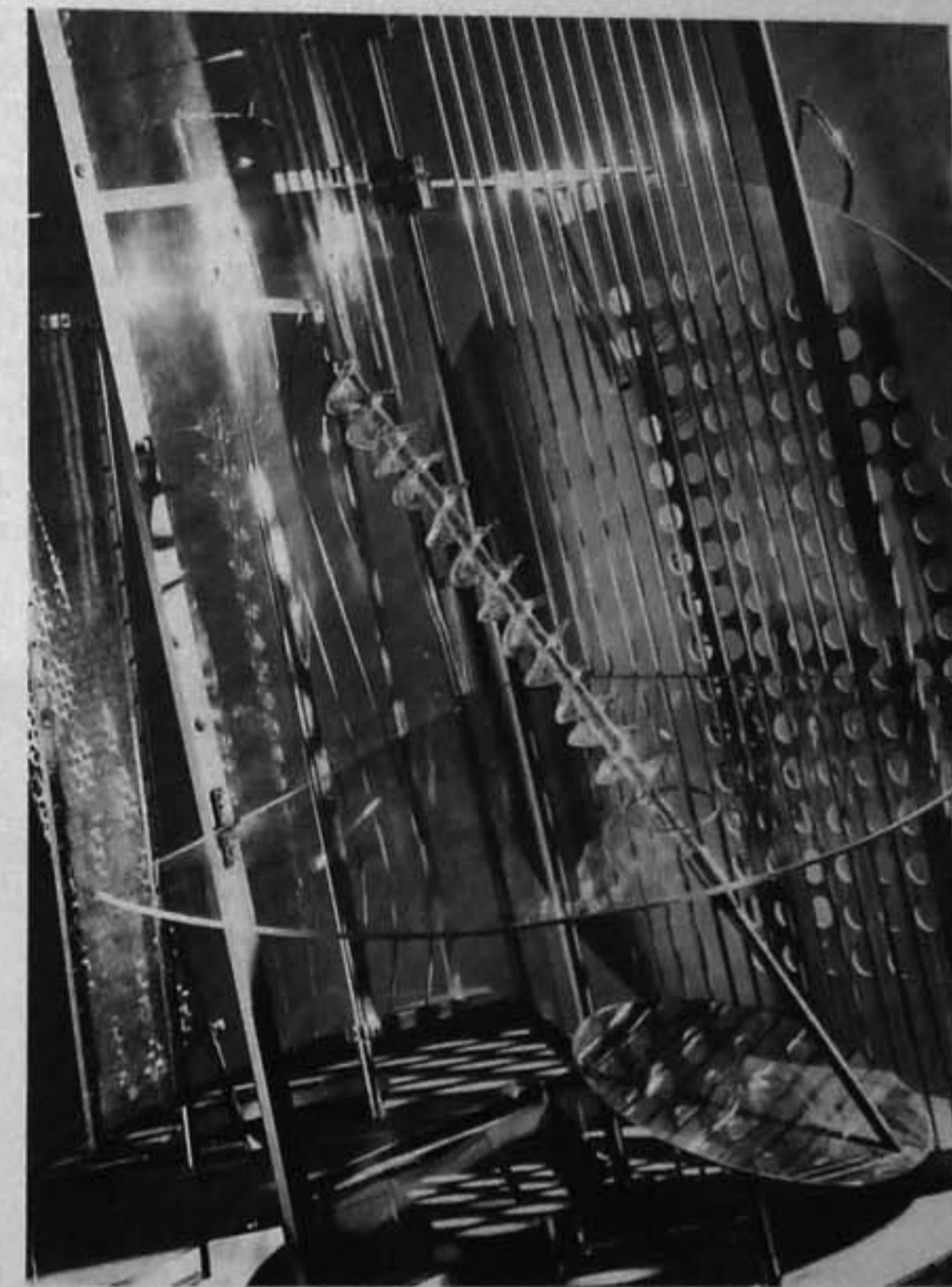
Assim, no início do século XX, a fotografia de imagens do movimento, obtida primeiro por Muybridge em 1878, evoluiu para a "ilusão" de movimento mecanicamente produzido, que é o cinema. Dentro de poucos anos, desenvolveu-se uma estética da imagem poética e a imagem captada (ou filmada), auxiliada pelas fotografias arranjadas de László Moholy-Nagy e seu colega Alfred Stieglitz, assumiu uma legitimidade inegável como forma artística. Arte e tecnologia, como representadas pela fotografia e pelo cinema, tornavam-se eternamente interligadas enquanto a dicotomia temática entre arte e vida dissolvia-se aos poucos diante de máquinas ubíquas.

À medida que o cinema se tornava cada vez mais dominado por Hollywood do final dos anos 20 até o início dos anos 40, a vanguarda internacional enfraqueceu-se, de certa forma, até sua renovação nos Estados Unidos nos anos 50. Enquanto isso, as artes visuais passavam por transformações radicais sob a influência do dadaísmo europeu, principalmente o praticado por Marcel Duchamp (1887-1968), cuja importância é central para a questão da arte e dos novos meios de expressão.

### De Duchamp e Cage ao Fluxus

A percepção em relação a Marcel Duchamp é, basicamente, a percepção em relação à arte do final do século XX, tão profunda foi

13. László Moholy-Nagy, *Lightprop* [Suporte de luz], 1922, do filme *Ein Lichtspiel: Schwarz/Weiss/Grau (Light Play. Black/White/Grey)* [Jogo de luzes preto/branco/cinza], 1922-30.



12. Dziga Vertov, cena de *The Man with the Movie Camera* [O homem com a câmera], 1929. Junto com Eisenstein, Dziga Vertov criou a "montagem dialética", ou o uso de várias imagens, com o objetivo de "liberar a visão das massas" na nova Rússia.

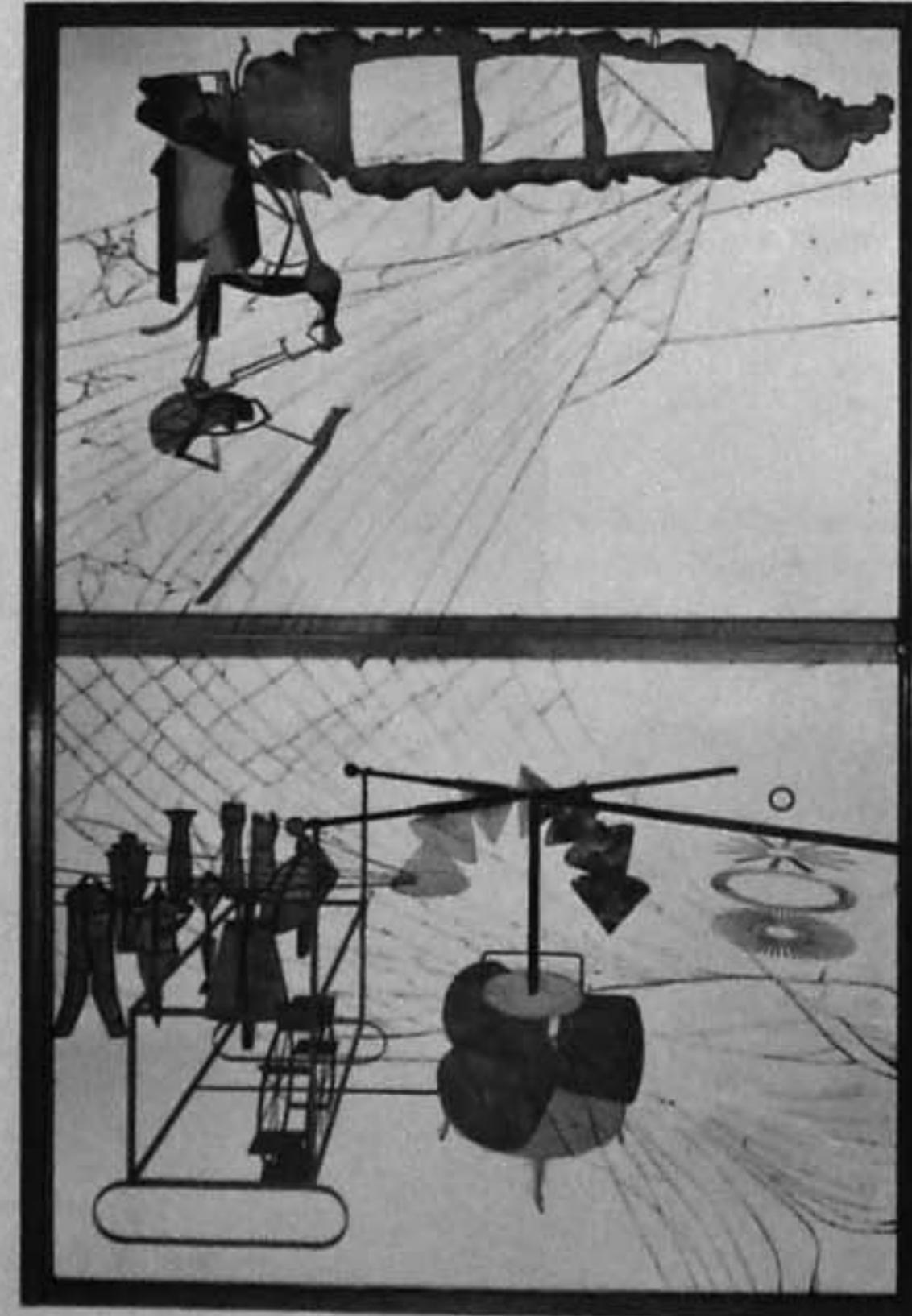
sua influência. Ele extrapolou qualquer noção limitante de arte e, com objetos prontos (rodas, pás, cabides que escolheu para exibir como arte), forçou a pergunta: "O que é arte?" até seu nível mais profundo. Duchamp produziu uma obra prodigiosa, que vai da pintura ao uso de diversos materiais (*The Large Glass* [O grande vidro], também conhecido como *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* [A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo], 1915-23), e até mesmo à instalação (*Etant donné*, 1946-66) e ao filme (*Anemic Cinema* [Cinema anêmico], 1926). A radical mudança de ênfase de Duchamp, de objeto para conceito, permitiu a introdução de vários métodos em um empreendimento artístico redefinido. Sua importância para o presente estudo baseia-se não apenas no que ele fez, mas no que permitiu ou iniciou na arte. O tipo de pensamento que ele encorajou fez com que investigações em diversos meios de expressão e formas artísticas parecessem muito naturais, quase previ-

síveis. Principalmente para aqueles que achavam o “negócio” de arte tão desagradável, a abordagem liberal de Duchamp em relação aos materiais e às formas separou o objeto do interesse comercial, ao menos inicialmente, porque era a *idéia* o que importava, e ainda não estava claro como vender uma idéia. (Posteriormente artistas conceituais, assim denominados adequadamente, como Sol LeWitt, Donald Judd e Joseph Kosuth, descobririam uma maneira.)

Para artistas do final dos anos 50 e 60 que, de uma forma ou de outra, foram influenciados por Duchamp quanto ao pensamento referente ao que constituía arte, nenhum material parecia inadequado como meio de expressão pessoal. Joseph Beuys (1921-86) – que criticou Duchamp por sua falta de engajamento político – apresentou ternos de feltro; Robert Rauschenberg fixou almofadas e colchas às telas.



14. (acima) Marcel Duchamp, *Optical disc No. 10* [Disco ótico nº 10] de *Anemic Cinema* [Cinema anêmico], 1925-26.



15. (direita) Marcel Duchamp, *The Large Glass* [O grande vidro] (também conhecido como *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* [A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo]), 1915-23.

Para Duchamp, objetos do cotidiano, como o moedor de chocolate (visível na parte inferior desta obra em vidro), repletos de desenho geométrico manufaturado, liberaram-no da “camisa-de-força cubista”, como ele a denominava.

16. (abaixo) Joseph Beuys, *Felt Suit* [Terno de feltro], 1970.

17. (abaixo, à direita) Robert Rauschenberg, *Bed* [Cam], 1955.



O final dos anos 50 foi um momento propício para um iconoclasta artístico como Duchamp exercer grande influência, sobretudo nos Estados Unidos, onde ele se instalara permanentemente após a Segunda Guerra Mundial. Artistas americanos mais jovens estavam exaustos da hegemonia do expressionismo abstrato, cujo estilo rústico, gestual, tornara-se sinônimo da arte americana. Havia uma inquietação no mundo artístico que se manifestou no surgimento da arte *pop*, dos experimentos multimídia de John Cage (1912-92) e de seus colaboradores de Black Mountain College: Robert Rauschenberg, o dançarino/coreógrafo Merce Cunningham e o músico David Tudor. Além disso, por volta de 1950, as obras importantes de dadaístas europeus e americanos, inclusive Duchamp, foram reunidas e publicadas por Robert Motherwell, começando a se tornar famosas.

Cage, com sua síntese de filosofia oriental e música experimental (herdada de Arnold Schönberg, entre outros), começou a exercer grande influência sobre artistas mais jovens ao lecionar em Black Mountain e, depois, na New School for Social Research (Nova Escola para Pesquisas Sociais) em Nova York, onde suas aulas sobre a nova música atraíram futuros artistas performáticos como Allan Kaprow (1927-) e Richard Higgins (1938-). Baseando-se em seus estudos do *I Ching* (O livro das mutações) e do budismo zen, Cage enfatizou o elemento do “acaso” na arte como uma maneira válida de criar uma obra. Suas composições musicais incorporavam ruídos do ambiente das ruas, sons produzidos pelo martelar sobre a madeira e sobre as cordas de um piano, e, singularmente, o silêncio (4' 33", 1952). Suas idéias foram exemplificadas na coreografia de seu compatriota Merce Cunningham, cujos complexos passos de dança refletem a essência de exercícios com movimentos não seqüenciais.

Armados com noções artísticas como uma idéia e o papel do acaso na vida e na arte, os artistas estavam preparados para uma nova explosão de criatividade, como exemplificado pelo Fluxus, um movimento “entre meios de expressão” que floresceu nos anos 60 e introduziu várias inovações em performance, filme e, por fim, vídeo. O Fluxus foi um movimento internacional de artistas, escritores, cineastas e músicos sob a liderança de George Maciunas (1931-78), provocador lituano que organizou os primeiros eventos do Fluxus, inicialmente na Galeria AG em Nova York (1961) e, depois, em festivais na Europa, começando em 1962. De espírito semelhante ao dadaísmo (o manifesto de Maciunas o descreveu como “neodadaísmo na música, no teatro, na poesia e na arte”), o Fluxus, como qualquer movimento de vanguarda, era antiarte, principalmente contra a arte como propriedade exclusiva de museus e colecionadores. Fez críticas à seriedade do alto modernismo e tentou, segundo Duchamp, afirmar o que os fluxistas consideravam ser um vínculo essencial entre objetos cotidianos, eventos e arte. Eles manifestaram essa idéia em performances minimalistas, porém acessíveis. Um evento do Fluxus, como definido pelo artista teuto-americano George Brecht, era a menor unidade de uma situação. Um deles, concebido pela artista Mieko Shiomi, foi descrito como “um evento aberto” – simplesmente “um convite a abrir algo fechado”. Pediu-se aos participantes que escrevessem exatamente o que havia acontecido durante o “evento”. Esta simples tarefa tornou-se um manifesto contra a arrogância da arte em museus, bem como uma ação participativa porque as pessoas se reuniram para realizá-la.

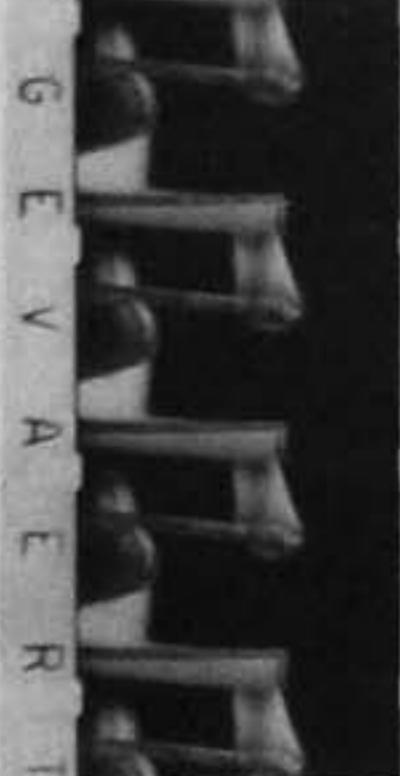
Da mesma maneira, composições musicais minimalistas, que John Cage denominava “roteiros”, destituíram o contexto performático ou orquestral de todo artifício e exigiam apenas atenção a um mínimo detalhe. *Piano Piece for David Tudor #2* [Peça para piano para David Tudor nº 2] (1960), de LaMonte Young (1935-), consistia na instrução: “Abra a tampa do teclado sem fazer, com isto,

qualquer som audível para você. Tente quantas vezes quiser.” Estas instruções mínimas, presentes em todas as performances do Fluxus, quer da assim chamada natureza musical, quer não, abriam o evento para interpretações, bem como para acidentes, diversos. Tudo poderia acontecer durante um desses eventos, resultando em ocorrências casuais e várias interpretações desejadas. Os integrantes do público tornavam-se participantes (ou co-inspiradores), não mais observadores passivos. Os eventos do Fluxus tornaram-se, portanto, as incorporações perfeitas da máxima de Duchamp de que o espectador completa a obra de arte. De fato, com o Fluxus, o espectador não apenas completa, mas torna-se realmente a obra de arte, com sua participação direta no evento.

Uma estética minimalista começou a se desenvolver, herdada da poesia concreta, de manifestos dadaístas e música experimental, e estendeu-se aos filmes também, tornando-se um elemento importante no desenvolvimento da arte de meios de comunicação de massa. Os fluxfilmes, como são denominados, compreendem aproximadamente quarenta filmes de curta metragem criados por diversos artistas (poucos deles cineastas) associados ao Fluxus. *Zen for Film* [Zen para filme] (1962-64) de Nam June Paik, um Fluxfilme protótipo, foi apresentado em Fluxhall (o apartamento de Maciunas em Canal Street, Nova York). Efetivamente uma instalação dos primeiros tempos (um quadro vivo consistindo em uma tela caseira de cinema, um piano vertical e um contrabaixo), o filme de Paik deu as costas a todo o mecanismo de produção de filmes em grande escala (de películas caras à iluminação, cenários, efeitos ópticos, edição, marketing etc.). O filme não era nada mais do que aproximadamente 1000 pés de película de 16 mm, em branco, projetados, sem processamento, sobre a tela, durante 30 minutos. Ao deixar o filme apenas com o mínimo essencial (a película, em si), a projeção sem imagens de Paik tornou-se o exemplo minimalista para todos os Fluxfilmes que se seguiram.

O curador e roteirista americano Bruce Jenkins faz a observação persuasiva de que Paik, ao subverter as expectativas usuais dos espectadores, “instilou um aspecto de performance no contexto da tela e, ao fazê-lo, libertou o observador das manipulações tanto do cinema comercial quanto do cinema alternativo”. Sem imagens ou sons, o filme de Paik tornou-se a *tábula rasa* para as livres associações do observador. A cada apresentação do filme, ocorriam inevitavelmente arranhões, poeira e outros eventos casuais da projeção, tornando assim, de certo modo, o filme novo a cada vez.

O fotógrafo e artista do Fluxus Peter Moore (1932-), usando uma filmadora de alta velocidade, em câmera lenta, fez *Disappearing Music for Face* [Música desaparecida para o rosto] (1966). Baseado em outro roteiro de performance de Mieko Shiomi (que, na íntegra, é o seguinte: “Artistas começam a apresentação com um sorriso e, no decorrer da peça, alteram-no gradualmente até seu desapareci-



18. (acima) Yoko Ono, tira do *Film No. 1* (Fluxfilm nº 14) - *Lighting Piece* [Peça de iluminação], 1955/1966.

19. (abaixo) Nam June Paik, *Zen for Film* [Zen para filme], 1964. A estética escassa do minimalismo foi adotada até pelos artistas iconoclastas do Fluxus. Aqui, Nam June Paik projetou película de filme em branco em um aparelho de televisão.



mento"), o filme apresentou Yoko Ono (1933-), outra artista do Fluxus. As maças do rosto, o queixo e a boca de Ono aparecem em *close-up*, revelando as alterações minúsculas na expressão que ocorrem durante o filme. Filmado em apenas 8 segundos de tempo de filme, quando projetado em câmera lenta durou 11 minutos.

Outro fragmento do rosto de Ono, desta vez o olho direito, aparece em *Eyeblink* [Piscadela] (c. 1961), que, como o título sugere, é o ato mais minimalista de todos. O filme de Ono, N.º 1 (c. 1964), lembrando as fotografias arranjadas de Harold Edgerton, apresenta um fósforo que se queima lentamente, sugerindo talvez o lado perigoso de até mesmo o mais mínimo ato.

Já em 1966, o Fluxus tinha produzido uma série de filmes que, por sua natureza elementar (também denominada essencialista), puseram em questão todas as associações comuns que o espectador faz ao assistir a um filme, entre as quais a de ele ser o observado (como Ono encara a câmera ao final de *Disappearing Music for Face* [Música desaparecida para o rosto]). George Maciunas fez seu filme, *10 Feet* [10 pés] (1966), consistindo inteiramente em dez pés de película em branco. Outros filmes do Fluxus incluíram *Entry-Exit* [Entrada-Saída] de George Brecht (1965), que consistia em uma filmagem da palavra "Entrance" [Entrada] em uma parede totalmente branca que desaparecia gradualmente no escuro e depois clareava para revelar a palavra "Exit" [Saída], e *Nine Minutes* [Nove minutos] de James Riddle (1966), no qual números feitos com estêncil aparecem na tela preta a cada minuto.



20. Mieko (Chieko) Shiomi, *Disappearing Music for Face* [Música desaparecida para o rosto], 1966.

Embora os filmes do Fluxus sejam, em geral, considerados críticas de filmes tradicionais e até mesmo de vanguarda, eles também geraram uma nova energia no cinema, com sua simplicidade e alegria. Do nosso ponto de vista, é óbvio que os filmes do Fluxus como *Zen for Film* [Zen para filme], de Paik, ou *Wavelength* [Comprimento de onda] de Michael Snow, embora ostensivamente preocupados com o essencial do cinema e da técnica cinematográfica são, em si mesmos, obras altamente poéticas e meditativas. Embora nada na arte ou no cinema lhes parecesse sagrado, os fluxistas encontravam significado no material cotidiano de sua arte (fosse ele seus corpos, as cordas do piano ou a película do filme). <sup>31-27</sup>

Alguns dos alvos dos fluxistas, em termos de filme, foram os cineastas franceses da nova onda, extremamente influentes, especialmente Jean-Luc Godard (1930-) e o americano Stan Brakhage (1933-). Com Godard representando o filme artístico poético/político e Brakhage, o poético/pessoal, seus filmes compreendem o que, para os fluxistas, eram as estratégias elitistas de ambos os pólos da vanguarda. Contudo, nem todos eram fluxistas, e o cinema de vanguarda floresceu em meados do século, como havia acontecido antes.

## Filme e cinema de vanguarda II

O fervor pela experimentação cinematográfica atingiu o clímax nos anos 50 e 60, primeiro nos Estados Unidos e, depois, na França. Em 1923, a Eastman Kodak Company produziu filme de 16 mm para amadores, mas mesmo ele era caríssimo para artistas mais independentes. Em meados do século, quando seu uso tornou-se mais comum, artistas, embora ainda em número relativamente pequeno, começaram a fazer filmes. Entre os mais influentes estão os americanos Stan Brakhage, Kenneth Anger, Hollis Frampton, Maya Deren (nascida na Rússia), Jack Smith, Bruce Connor, Marie Menken, Andy Warhol, Pat O'Neill, Jordan Belson e John Whitney, o canadense Michael Snow e o grego-americano Gregory Markopoulos.

Em *Allegories of Cinema* (1989), o americano David James, historiador de cinema, observou que a maioria desses cineastas, alguns dos quais tinham migrado para o cinema oriundos de outros meios de expressão, trouxe para o cinema questões concernentes aos pintores. Entre essas, ele incluiu a representação de movimento e duração, e a expressão de "estados psicológicos extraordinários". Enquanto esta poderia ser considerada referente a qualquer forma artística (poesia, ficção, drama), a primeira resultava de táticas originais de tecnologia fotográfica. A tecnologia melhorou quando os artistas adotaram-na, mas ela veio primeiro. Como veremos em capítulos posteriores, James indica que artistas que vie-

ram para os meios de expressão tecnológicos, provenientes de outras formas, quase sempre transferiam as preocupações que tinham com a pintura ou escultura para o novo meio de expressão, fosse ele cinema, vídeo ou arte digital. Naturalmente, outros artistas adotaram o novo meio de expressão desde o início, não como uma prática secundária.

Markopoulos e Warhol são bons exemplos de cada abordagem. Gregory Markopoulos (1928-92), que na adolescência estudou com o diretor hollywoodiano Josef von Sternberg, representa o cineasta como poeta, uma frase que também poderíamos usar para descrever Stan Brakhage. Por volta de 18 anos de idade, Markopoulos começou a filmagem do que é ainda considerado um clássico do cinema de vanguarda, a trilogia *Du Sang. De la Volupté, et De la Mort* [Sangue, Prazer e Morte] (1947-48). Em filmes subsequentes como *Swain* (1950), *Twice a Man* [Duas vezes homem] (1963) e *The Mysteries* [Os mistérios] (1968), ele usou com originalidade cor, composição, ritmo e estruturas temporais fraturadas. Freqüentemente inspirados em obras clássicas da mitologia grega, os filmes de Markopoulos exploravam narrativas abstratas com uma economia de recursos que incorporavam suas próprias invenções, inclusive a edição *in-camera*, uma abordagem radical baseada em um único quadro e não em uma única tomada. *The Illiac Passion* [Pai-xão ilíaca] (1964-67), baseado em *Prometeu acorrentado* de Ésquilo, apresentou diversas personalidades *underground* famosas dos anos 60 como figuras míticas: Andy Warhol como Posseidon, Jack Smith como Orfeu, Taylor Meade como Espírito, Kenneth King como Adônis e os irmãos Beauvais, Richard e David, como Prometeu e sua consciência. Depois de mudar-se para a Europa em 1967, Markopoulos fez mais de cem filmes, muitos dos quais permanecem desconhecidos.

O uso de filme de 16 mm continua entre os cineastas de vanguarda, mas com menor freqüência, tendo sido substituído por vídeo digital que pode ser transferido para filme. O americano nato Robert Beavers (1949-) explora associações abstratas entre a forma humana, a arte visual e a arquitetura em filmes como *The Painting* [O quadro] (1977-97) e *Epsychi* (1997). O americano Lawrence Brose (1951-) investiga as idéias de estética e desejo de Oscar Wilde em seu filme abstrato de 16 mm *De Profundis* (1997). O americano Ernie Gehr (1941-) fez 24 filmes experimentais em 16 mm desde 1967. Em *Serene Velocity* [Velocidade serena] (1970) ele foca a câmera em um corredor de um prédio de escritórios. Nada se move neste filme de 23 minutos, exceto as lentes da câmera de Gehr, que ele alterna entre *zoom* e normal, a cada quarto de segundo, dando assim a impressão de que o corredor está tremendo.

Representando artistas que vieram para o cinema de algum outro meio de expressão, Andy Warhol (1928-87), intrigado pelos filmes *underground* de seus contemporâneos Jonas Meekas e Jack

Smith, começou a fazer filmes em 1963. Obviamente enamorado com a reprodutibilidade de objetos de arte por meio de sua experiência como *designer* e tipógrafo (por ex., *100 Campbell's Soup Cans* [100 latas de sopa Campbell], 1962, ou *35 Jackies*, 1963), bem como fotógrafo, Warhol sentiu-se naturalmente atraído pela filmagem. Ele não era imune à fama, para dizer o mínimo, sabendo muito bem que "filmes" eram o caminho mais atraente até ela. Entre 1963 e 1968, fez mais de 60 filmes, muitos deles clássicos do gênero *underground*. Em filmes como *Sleep* [Dormir] (1963), apresentando o ator John Giorno dormindo durante 6 horas diante de uma câmera estacionária, *Kiss* [Beijo] (1963), com seus close-ups extensos de casais se beijando, e *Eat* [Comer] (1964), onde o artista Robert Indiana come lentamente um cogumelo, Warhol confundiu os espectadores com uma mistura de tempo real e de filmagem. Com Warhol o *underground* veio à tona por algum tempo enquanto seus filmes chegavam aos cinemas tradicionais. Além disso, ele traduziu para a tela técnicas cinematográficas de edição, repetição de fotogramas e tensão estrutural. Em seus famosos retratos das atrizes Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, ele também adicionou os mitos de Hollywood à arte de vanguarda, enquanto se alinhava com ambos simultaneamente.

Ocupando um lugar desconfortável entre o cinema comercial e o de vanguarda está Jean-Luc Godard, nascido na Suíça. Em seus mais de 70 filmes e vídeos longa-metragem feitos desde o final dos anos 50, ele questionou repetidamente a própria natureza do cinema. Em seu projeto contínuo *Histoire(s) du cinema* [História(s) do cinema], iniciado em 1989, uma combinação de filme e vídeo, ele traça toda a história do cinema mundial por meio de várias camadas de imagens, entrelaçadas com textos superpostos e música alta. Para Godard, a montagem revela verdades mais profundas, em vez de ocultá-las.





23. (esquerda) Gregory J. Markopoulos, *The Iliac Passion*, 1964-67. Gerard Malanga como Ganimedes e Paul Swan como Zeus. Menos "despreocupado" (ou distante) do que Warhol, Gregory Markopoulos filmou o que denominou de "paisagens emocionais", ricas em cor e composição, aprimoradas por seu próprio mecanismo de edição *in-camera*.

24, 25. (direita e acima) Robert Beavers, *The Painting* [O quadro], 1977/1997. O detalhe mostra *The Martyrdom of St. Hippolytus* [O martírio de Santo Hipólito]. Dando continuidade ao espírito da experimentação formal dos anos 60, Beavers justapõe imagens para criar tensão emocional. Aqui, o santo sobre o cavalo está prestes a ser arrastado e esquartejado, enquanto o jovem abaixo (o próprio Beavers) olha nervosamente por uma janela.



26, 27 Jean-Luc Godard, duas cenas de *Le Mépris* [Desprezo], 1963. Fortemente influenciado por cineastas revolucionários russos, sobretudo Dziga Vertov, Jean-Luc Godard criou um cinema pessoal e político construído sobre o que ele denomina "som, imagem e texto".



Negligenciados frequentemente por críticos até há pouco tempo, os filmes de 8 mm, introduzidos em 1932 e a alternativa menos onerosa disponível na época, tornaram-se bastante populares entre amadores e artistas do pós-guerra. Seguindo os passos do filme de 16 mm, o de 8 mm tornou-se mais um protesto contra os excessos de Hollywood. Compacta, barata e fácil de segurar, esta câmera passou a ser o meio de expressão pessoal para artistas excluídos do sistema comercial. Além disso, atraiu artistas que fizeram carreira no cinema, e não simplesmente o praticaram de maneira esporádica enquanto trabalhavam em seu meio de expressão principal.

Artistas como Ken Jacobs, Saul Levine, George e Mike Kuchar, Joe Gibbons, Lewis Klahr, Robert C. Morgan e Stan Brakhage, entre

muitos outros, fizeram filmes especiais, íntimos, com película de 8 mm. Ken Jacobs fez filmes bizarros, cotidianos que usam atores (*Winter Sky* [Céu de inverno], 1964) e familiares (ele e a esposa na lua-de-mel em *We Stole Away* [Saimos às escondidas], 1964). Em *Window* [Janela] (1965) a pequena câmera torna-se uma extensão do corpo do artista. De caráter semelhante, *Saul's Scarf* [O cachecol de Saul] (1966-67) de Saul Levine e *Note to Pati* [Bilhete para Pati] (1969) são narrativas poéticas, pessoais, freqüentemente de ritmo rápido. Especialmente memoráveis para captar a inocência e a juventude são as cenas filmadas na neve em *Note to Pati* [Bilhete para Pati].

O uso de 8 mm continuou até os anos 90. *The Fragments Project* [Os fragmentos projetam] (1984-94) de Peggy Ahwesh (1954-) contém uma visão intimista dos personagens que povoam sua vida pessoal. Mais abstrato é *Acceleration* [Aceleração] (1993), de Scott Stark, que capta os traços de um trem em movimento da perspectiva de uma câmera estacionária.

As câmeras de 16 e 8 mm eram portáteis e os artistas podiam comprá-las, alugá-las ou tomá-las emprestado. Muitos o fizeram, não apenas para realizar filmes experimentais, mas também para registrar o trabalho que estavam fazendo no estúdio ou para usá-las em performances. E logo surgiu a filmadora Sony Portapak, mais portátil ainda e finalmente mais acessível, dando início a um novo capítulo na arte com meios de comunicação de massa.

28. Ken Jacobs, *Window* [Janela], 1964. Para Jacobs: "Houve um curto período no qual o filme underground era o máximo. Havia certo brilho de celebridade em relação às pessoas que faziam o trabalho. A fama as enlouqueceu e a falta dela enlouqueceu o resto de nós."

Páginas seguintes:  
29. Scott Stark, *Acceleration* [Aceleração], 1993. Para artistas como Scott Stark, o filme de 8 mm era um meio de expressão portátil e financeiramente acessível para aproximar-se da textura e riqueza de cores de filmes mais onerosos.



