

LOST IN TRANSLATION: CONDIÇÃO PÓS-MEIO VERSUS PÓS-MÍDIA NAS IMAGENS EM MOVIMENTO

LOST IN TRANSLATION: POST- MEDIUM CONDITION VERSUS POST- MEDIA IN THE MOVING IMAGES

MARIO CAILLAUX

IMAGENS EM MOVIMENTO
CONDIÇÃO PÓS-MEIO
PÓS-MÍDIA
VIDEOARTE
ROSALIND KRAUSS

Neste artigo, problematizamos a divisão das obras que articulam imagens em movimento na arte contemporânea brasileira com base em categorias definidas apenas pelo meio utilizado. Adotando uma posição crítica em relação ao uso de referenciais teóricos norte-americanos e europeus para conceituar esse conjunto de trabalhos, buscamos tensionar a ampla adoção das ideias da crítica americana Rosalind Krauss — tanto suas propostas de ampliação das categorias artísticas quanto a formulação do conceito de “condição pós-meio” — pela crítica e historiografia brasileira. Defendendo uma visão mais ampla das imagens em movimento, questionamos a concepção da videoarte como um meio específico, ligado tanto ao sistema artístico quanto aos meios de comunicação de massa, especialmente à televisão.

MOVING IMAGE
POST-MEDIUM CONDITION
POST-MEDIA
VIDEO ART
ROSALIND KRAUSS

In this article, we problematize the division of works that use moving images in contemporary Brazilian art based on categories defined solely by the medium. Adopting a critical stance towards the use of North American and European theoretical frameworks to conceptualize this body of work, we aim to challenge the widespread adoption of ideas from American critic Rosalind Krauss — both her proposals for the expansion of artistic categories and the formulation of the concept of the “post-medium condition” — by Brazilian criticism and historiography. Advocating for a broader understanding of moving images, we question the conception of video art as a specific medium, tied both to the artistic system and mass media, especially television.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Apesar da maioria dos estudos brasileiros sobre as imagens em movimento seguirem o referencial teórico aplicado nos Estados Unidos e na Europa, é importante registrar que, no Brasil temos exemplos concretos de teorias e propostas contemporâneas a esses movimentos e que já buscavam problematizar essas divisões da arte. Por exemplo, a Teoria do Não-Objeto, de Ferreira Gullar, com sua crítica às categorias tradicionais (da pintura e da escultura) e a abertura para esse novo: “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro.” (GULLAR, p.237). Ou ainda, poderíamos citar a Nova Crítica, de Frederico de Moraes, com suas proposições audiovisuais, nas quais o crítico mineiro propõe a utilização das imagens em movimentos como uma ferramenta poética da própria crítica da arte.

Em 2025, comemoram-se os 50 anos da realização da exposição *Video Art*, organizada por Suzanne Delehanty, que ocorreu no *Institute of Contemporary Art* (ICA), na Filadélfia, e depois percorreu alguns museus americanos. Essa mostra, que tinha a pretensão de apresentar um panorama mundial sobre a utilização do vídeo por artistas visuais, acabou, ainda que de maneira involuntária, sendo responsável por impulsionar o desenvolvimento mais constante da videoarte em nosso país.

Entretanto, a manipulação das imagens em movimento já vinha sendo explorada por diversos artistas brasileiros há algum tempo, e estavam em sintonia com a busca pela ampliação das fronteiras artísticas que marcou o surgimento da arte contemporânea. A utilização mais livre de suportes e materiais — que não necessariamente precisavam ter uma materialidade física — foi uma característica marcante desse período. Desde então, as imagens em movimento passaram a frequentar, de maneira mais consciente e constante, o universo das artes visuais, tanto no circuito global quanto no local.

Apesar da contemporaneidade dos artistas brasileiros na criação de obras que articulam as imagens em movimento, com o desenvolvimento dessa prática de forma global, é curioso notar que, quando a crítica e a historiografia da arte brasileira se debruçam sobre esses trabalhos produzidos em nosso país, na grande maioria dos casos, os principais referenciais teóricos são constituídos por autores americanos e europeus¹. Com isso, uma das principais consequências é a separação e a adoção de categorias distintas, baseadas única e exclusivamente em relação ao meio, ao suporte, utilizado para a captura e/ou exibição da obra. Dessa forma, trabalhos realizados em película são analisados separadamente daqueles feitos em vídeo e, consequentemente, dos audiovisuais (projeção de slides em sincronia com banda sonora).

Como um dos objetivos deste artigo é justamente problematizar essas divisões em categorias estanques, bem como levantar questões sobre possíveis ruídos de tradução e a aplicação de certos conceitos amplamente utilizados na crítica e historiografia das imagens em movimento no Brasil, optamos por seguir esse arcabouço teórico hegemônico. Dessa maneira, é possível evidenciar alguns dos paradoxos que serão tensionados ao longo do texto. A utilização desses autores representa uma tentativa por parte dos pesquisadores de associar e incluir a produção artística brasileira no contexto da história da arte global. É nesse sentido que críticas como as de Rosalind Krauss e suas teorias — como a “estética do narciso” ([1976] 2008a) e a “condição pós-meio” (1999) — passam a ser mobilizadas em um contexto nacional.

Todavia, acreditamos que, nesse início da arte contemporânea, a utilização de dispositivos que manipulam imagens em movimento — seja qual for o meio — refletem um mesmo sintoma: a busca pela ampliação do vocabulário artístico e a incorporação de outros sentidos, para além do visual e do espacial. Por conta disso, ao manter-se apegado a uma ortodoxia do meio — ou seja, ao suporte e à tecnologia utilizada — corre-se o risco de reviver uma das principais questões do alto modernismo: a busca pela especificidade do meio.

Dessa maneira, sendo consequências de um mesmo fenômeno, esses suportes - *Videotape*, Película, Slide etc. - teriam muito mais em comum do que aspectos divergentes. Neste sentido, vale destacar o pensamento do teórico alemão Frederic Kittler, um dos pais da arqueologia das mídias, que aponta que as tecnologias com o passar dos anos e com o seu próprio amadurecimento, tendem a uma homogeneização (Kittler, 2019). Ou seja, o que no início do desenvolvimento de uma linguagem parecia

ser uma especificidade do meio, com o passar do tempo percebe-se que não é algo exclusivo deste suporte. Por exemplo, vários trabalhos que foram criados em vídeos onde o televisor era o único aparelho para visualização, hoje em dia são exibidos em grandes projeções, libertando-se das limitações da moldura da TV. Ou ainda, se pensarmos que na atualidade, apesar de quase não existir mais filmes em película cinematográfica, o cinema não deixou de existir.

Essas práticas e esses alargamentos de conceitos, aliadas com o avanço tecnológico, trouxeram uma liberdade enorme para o artista experimentar em diversos meios. Arthur Omar, em um texto poético da década de 1990, toca exatamente no ponto de que o criador tem a seu dispor um número infinito de possibilidades para se expressar e as utilizará da maneira que achar mais conveniente. Não necessariamente se apegando e se especializando sobre uma única técnica.

Todos os artistas se especializarão no todo, se isso não é um paradoxo, e serão capazes de pensar segundo o esquema de pensamento de um grande número de artes. Especialistas da generalidade. A totalidade de hoje, como a concebemos, é uma pequena parcela da realidade, e a realidade inteira, um mínimo detalhe da própria realidade. A casa se torna a entrada para a porta (Omar, 1993, p. 145).

Quando Omar, no trecho acima, diz que os artistas podem pensar em “um grande número de artes”, o que ele está apontando é justamente essa capacidade do artista contemporâneo se expressar em uma multiplicidade de meios. As artes plásticas, como apontado anteriormente, acabaram incorporando em seu repertório outros sentidos para além do visual, como o tátil, o olfativo etc. Em uma única obra, esses sentidos podem estar combinados de forma heterogênea, misturando linguagens e suportes, similar com a ideia de montagem, tão cara para as imagens em movimento. Essa concepção também é próxima ao conceito de condição pós-meio que a crítica americana Rosalind Krauss desenvolveu tendo como referência a arte contemporânea. Nos próximos parágrafos, a partir desta ideia de Krauss – que, no Brasil, em vários momentos, foi traduzida como pós-midiática – e resgatando o debate da autora sobre a questão das categorias artísticas, problematizaremos como elas foram assimiladas e interpretadas em nosso país nas análises sobre as imagens em movimento.

O DESLOCAMENTO DO CONCEITO DO MEIO PARA ROSALIND KRAUSS

No período entre os anos de 1960 e de 1970 diversos críticos se colocaram a interpretar as transformações que o universo das artes vinha sofrendo. É dentro deste contexto, mais especificamente da cena norte americana, que emerge a figura de Rosalind Krauss. É importante ressaltar que esse fenômeno não acontece apenas nos EUA. Em diferentes partes do mundo, inclusive no Brasil, teóricos e pesquisadores também identificavam e apontavam mudanças profundas que estavam acontecendo nas artes. Em outras palavras, o que se constatava era uma ruptura com os ideais modernistas. É por isso que alguns pensadores, entre eles Krauss, apontam esse momento como o início da arte contemporânea ou, como também é chamado, arte pós-moderna. Para ela, uma das principais características deste período se dá justamente em relação à questão do meio, como podemos verificar no trecho abaixo:

[...] no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados (Krauss, 1979, p. 136).

Essa multiplicidade de suportes é justamente o ponto de partida para Rosalind Krauss questionar a natureza das categorias. Ela não nega a especificidade do meio, mas admite e aponta que uma das principais características da pós-modernidade seria o poder de os articular, de múltiplas maneiras, sem a perda de sua identidade. Assim, Krauss dá um passo adiante da ideia de Greenberg, mas sem ser um rompimento total. Este pensamento esteve presente em seus textos desde os anos de 1970 e foi sendo aprimorado até chegar ao conceito de condição pós-meio já no início do século XXI.

Em seu famoso ensaio *Escultura no campo ampliado*, publicado em 1979, a crítica analisa a condição da categoria de escultura que estava sendo tensionada em obras contemporâneas, principalmente nos trabalhos do minimalismo. Segundo Krauss:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (Krauss, 1979, p. 129)

O que ela percebe é que as esculturas contemporâneas não mais necessitam se ater ao caráter singular do seu meio. Elas incorporam novos suportes e novas escalas que não necessariamente faziam parte de um vocabulário tradicional. Krauss desenvolve um diagrama tomando como signo principal a escultura e, a partir disso, cria as conexões de complementariedades e contrariedades do quadrado semiótico. Como resultado, este esquema visual acaba por remarcar e ampliar as fronteiras da categoria da escultura. “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura.” (Krauss, 1979, p. 135) Se não é mais possível afirmar o que é escultura através de seus elementos próprios, a saída encontrada pela crítica naquele momento é categorizar por exclusão. Ou seja, segundo esse método, escultura seria aquilo que não é paisagem nem arquitetura.

Todavia existe um ponto que aparentemente pode passar despercebido, mas que é o instrumento que permite toda esta operação: a constatação de que as classificações do tipo de arte não são dogmáticas e sim culturais e históricas. Como ela destaca no artigo mencionado acima: “Uma das coisas aliás que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história” (Krauss, 1979, p.131). É só através deste ponto de vista que é possível pensar na ideia de um campo ampliado. Tomando a escultura, ou qualquer outra categoria artística como ponto inflexível, como de certa forma uma parte da crítica modernista tomou, acaba-se, com isso, restringindo e aprisionando as reflexões.

Três anos antes da proposição do campo ampliado, Krauss já se colocava a discutir e a analisar uma nova “categoria” que estava surgindo: a chamada videoarte. A tecnologia do vídeo surgiu na década de 1950 e com ela foi possível capturar e exibir imagens através de um sistema próprio de codificação. Ao contrário da fotografia e do cinema, onde a cena é impressa em uma película visível a olho nu, no vídeo isso não acontece. Só através de um dispositivo eletrônico é que as informações que representam a imagem são gravadas e / ou reproduzidas em uma fita magnética. Sem esses aparelhos, só vemos uma tira de cor marrom, sem nenhuma imagem aparente. Ou seja, nesse caso não teria muito sentido analisar a especificidade do meio.

Justamente percebendo esta limitação que Krauss irá fazer mais um deslocamento do conceito do meio. A crítica propõe que não sejam levados em conta apenas aspectos materiais intrínsecos, mas também o que ela chama de “uma característica psicológica”. Segundo a autora, uma particularidade comum que observava na maioria dos trabalhos de videoarte era uma presença marcante da imagem do artista na tela. A partir desta correlação, Krauss propõe que a videoarte seja analisada como uma espécie de causalidade. O aspecto interessante nesta construção é que ela não propõe o abandono da ideia do meio, mas sim a ampliação de seu entendimento, dando um passo a mais nos seus possíveis significados. Desta maneira, apesar da dilatação de sua compreensão, o meio continua sendo o elemento em comum, o fator aglutinador e de análise como nas demais categorias de arte. Em suas próprias palavras:

[...] essa observação tende a criar uma fissura entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais. Pois essa declaração descreve a condição mais psicológica do que física, e, embora estejamos acostumados a pensar em estados psicológicos como assuntos possíveis das obras de arte, não pensamos na psicologia como constituinte de seu *medium*. Por seu lado, o *médium* da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular [...] isto é, a noção de *médium* contém o conceito de objeto estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar (Krauss, 1976, p.145-146).

Mesmo admitindo uma quebra com os princípios de uma crítica formalista, Krauss propõe este deslocamento de maneira bastante criativa, tendendo a minimizar a ideia de ruptura. A partir dos significados coloquiais que o termo *medium* já possui na sociedade, ela demonstra que esta palavra é empregada para exemplificar características psicológicas, como, por exemplo, experiências mediúnicas. Com isso, a autora justifica que o significado de meio (*medium*) já possui intrinsecamente aspectos psicológicos e temporais e não apenas físicos. Assim a crítica consegue os instrumentos para afirmar que a videoarte seria um meio narcísico. “[...] é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses. A primeira delas é a câmera; a segunda, o monitor, que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho.” (Krauss, 1976, p.146).

Quase na virada para o século XXI, Rosalind Krauss busca reavivar em sua crítica a questão do meio, tão marcante no começo de carreira e assim, dá início ao desenvolvimento a ideia da “condição pós-meio”. Para a crítica americana:

[...] se finalmente decidi manter a palavra “meio” é porque, apesar de todos os mal-entendidos e abusos que lhe estão associados, este é o termo que se abre ao

2. No original: “[...] if I have decided in the end to retain the word “medium” it is because for all the misunderstandings and abuses attached to it, this is the term that opens onto the discursive field that I want to address. This is true at the historical level in that the fate of this concept seems to belong chronologically to the rise of a critical post-modernism (institutional critique, site specificity) that in its turn has produced its own problematic aftermath (the international phenomenon of installation art). It seemed, that is, that only “medium” would face onto this turn events” (Krauss, 1999, p.7).

3. No original: “The post-medium condition of our age resembles the radical dispersal of 70’s sculpture, as installation art, now updated as relational aesthetics - both of them variants of institutional critique - opens contemporary practice to a profusion of forms joined by conceptual art’s contempt for specificity. But the medium’s unified field can nonetheless be charted. As I’ve said, it exfoliates outward from the binary of memory opposed to forgetting” (Krauss, 2011, p.18).

4. No original: “At about the same time when Broodthaers was producing this meditation on the eagle principle, another development, with undoubtedly wider reach, had entered the world of art to shatter the notion of medium-specificity” (Krauss, 1999, p.24).

campo discursivo que quero abordar. Isto é verdade no nível histórico, na medida em que este conceito parece pertencer cronologicamente à ascensão de um pós-modernismo crítico (crítica institucional, *site specificity*) que, por sua vez, produziu as suas próprias consequências problemáticas (o fenômeno internacional da instalação). Me parece que apenas o “meio” enfrentaria esta reviravolta dos acontecimentos (Krauss, 1999, p. 7 - tradução nossa)².

Segundo Krauss, o meio continua sendo um aspecto importante e comum a maioria das obras de arte contemporâneas. Não mais através da busca por sua especificidade, mas agora através de sua diversificação. O pós-meio seria este condicionamento que os artistas contemporâneos desenvolveram ao criarem obras com diferentes suportes e que não se encaixam mais em uma categoria específica bem definida, como, a pintura, a escultura.

A condição pós-meio de nossa época assemelha-se à dispersão radical da escultura dos anos 70, agora atualizada como estética relacional e as instalações - ambas variantes da crítica institucional - abre a prática contemporânea a uma profusão de formas unidas pelo desprezo da arte conceitual pela especificidade. Mas o campo unificado do meio pode, no entanto, ser mapeado. Como eu disse, espelhe o binário da memória em oposição ao esquecimento³ (Krauss, 2011, p. 18 – tradução nossa).

Usando a mesma metodologia da *Escultura no campo ampliado*, a ideia das oposições e complementações, Krauss recupera o conceito do meio como um caminho para se pensar a produção contemporânea. No livro *Voyage on the North Sea*, de 1999, ela identifica três exemplos (os trabalhos de Marcel Broodthaers, o uso do aparelho de vídeo Portapak e a filosofia desconstrutivista de Derrida) que ingressaram “[...] no mundo da arte e despedaçou, à sua maneira a noção de especificidade do meio”⁴ (Krauss, 1999, p. 24 – tradução nossa). A partir destes episódios, associando-os com a ideia do pós-modernismo, ela cunha a expressão de condição pós-meio. Desta maneira, a própria ideia do meio é vista em um campo ampliado.

Alguns anos depois, no livro *Under blue cap* (2011), Kraus irá aprofundar esta investigação, misturando-a com uma narrativa pessoal: o seu tratamento de um aneurisma. A partir deste paralelo, a autora vê, de maneira negativa, o predomínio e a massificação das instalações, apontando a *X Documenta de Kassel* (1997) como um reflexo do que ela chamou de “a apoteose da videoarte e das instalações”.

Como resposta à hegemonia deste modelo de arte, o da heterogeneidade dos meios, a crítica americana enxerga em alguns poucos artistas o que ela considera que pode ser uma alternativa para esta tendência da arte contemporânea, e os chama de cavalheiros do meio. Para alguns pesquisadores esta ideia seria um retorno a um ideal modernista (Friques, 2012, p. 1375). Esta volta à questão do meio, operada pela autora, é ambígua. Poderíamos dizer que o seu objetivo é encontrar um novo conceito histórico e universal que dê conta de classificar as heterogeneidades de obras contemporâneas. Em certos momentos, principalmente pela maneira como ela articula e enxerga estes exemplos, tem-se a impressão de que o seu projeto é o de restaurar uma lógica antiga, uma espécie de cruzada do “meio”. Até a analogia utilizada por Krauss, a do jogo de xadrez, com cavaleiros, disputas e o tabuleiro em formato de grade (*grid*), são referências importantes para o modernismo. Em suas palavras: “O

5. No original: "The knight does not so much combat installation as ignore it - simply jumping over the squares controlled either by it or by conceptualism. Landing on the opposite color, it reopens the historical a prior of the specific medium" (Krauss, 2011, p.113).

cavaleiro não combate a instalação quanto as ignora - ele simplesmente salta sobre as casas controladas por ela ou pelo conceitualismo. Aterrissando na cor oposta, reabre a questão histórica do meio específico"⁵ (Krauss, 2011, p. 113 – tradução nossa). É como se este soldado da cavalaria ignorasse o que supostamente seria o seu inimigo, a heterogeneidade, e, dessa maneira, voltasse a lógica da especificidade do meio.

A RECEPÇÃO DAS IDEIAS DO PÓS-MEIO E DA CRÍTICA DE KRAUSS NO BRASIL

Os textos e o pensamento de Rosalind Krauss despertam bastante interesse no ambiente da crítica e da história da arte brasileira. Há mais de trinta anos que traduções de seus artigos e alguns de seus livros são publicados no Brasil. Todavia, apesar dessa divulgação e penetração do seu pensamento no cenário artístico e intelectual e de seu objeto de estudo ser a arte moderna e contemporânea de forma global, seus exemplos são quase todos de artistas norte-americanos e europeus. Ou seja, quando seus conceitos e teorias são utilizados para cotejar trabalhos de artistas brasileiros e/ou latino-americanos devemos sempre ter em mente que eles foram elaborados tendo como referência outros parâmetros históricos e sociais que não necessariamente correspondem aos nossos.

De certa maneira isso ocorreu com o pensamento sobre a videoarte. Segundo o pesquisador Arlindo Machado, os primeiros trabalhos com o suporte em vídeo no Brasil eram basicamente "registro do gesto performático do artista" (Machado, 2001, p. 23). Desta forma, ele enxergava uma ligação entre esses trabalhos brasileiros e os de alguns artistas americanos do mesmo período e assim, corroborava a tese de Krauss de que a videoarte é um meio narcísico.

Num certo sentido, a experiência dos pioneiros brasileiros faz eco a uma certa ala do vídeo norte-americano do mesmo período, representada por gente como Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus etc., cuja obra consistiu – como observou na época Rosalind Krauss – em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho (Machado, 2001 p. 23).

Todavia, essa ideia da imagem instantânea, como a de um espelho, não se encaixa muito bem nos exemplos brasileiros. Primeiro porque a utilização de um sistema de transmissão em tempo real, apesar de ser viável, não nos parece que era muito utilizada. Por mais que não precisasse de laboratório para revelar a imagem, como no caso da fotografia e do cinema, geralmente a ação era gravada e só então depois era assistida em um aparelho de TV. A presença do cineasta Jon Tob Azulay como câmera na grande maioria dessas produções vem a corroborar nossa ideia: a de que não era uma imagem reflexiva como um espelho, controlada em tempo real pelo artista. Em segundo lugar, mesmo sendo um registro de uma ação que exprime "o auto-encapsulamento – o corpo ou a psique em seu auto-envolvimento" (Krauss, 1976, p. 148), no caso brasileiro, devido às peculiaridades de nossa história recente, a leitura principal destas obras geralmente traz outros aspectos, como a ironia e/ou uma mensagem de contestação social e política. Como sublinhou o pesquisador Felipe Scovino, analisando alguns trabalhos desta primeira fase da videoarte em nosso país, "[...] se deslocarmos essa noção do narcisismo para a produção inicial da videoarte no Bra-



Fig.01. Leticia Parente, *Preparação I*, 1975, vídeo, 3'31"

sil, localizada no início dos anos de 1970, encontraremos um lugar de prática um tanto diferente, ao menos em seu contexto histórico” (Scovino, 2020, p. 28). Mesmo em trabalhos nos quais podemos tensionar aspectos do self, como por exemplo, o vídeo *Preparação 1* (1975), de Leticia Parente, onde vemos a própria artista em frente a um espelho se maquiando, a carga política e contestatória do trabalho é muito forte. No filme, o ato de Parente de se pintar com a boca e os olhos cobertos por uma fita evidencia uma clara crítica à censura e à falta de liberdade do período da ditadura militar no Brasil. Uma condição que poderia ser vista como o oposto do narcisismo, um apagamento da sua identidade, do seu eu. Mais do que uma investigação da condição do ser da própria artista mediada por máquinas, como aponta Arlindo Machado, citando a crítica americana, esses trabalhos reverberam mais como um ato em reação ao estado de exceção que o país vivia.

6. Destacamos a dissertação de mestrado de Leonardo Nones Santos, defendida em 2019 na Escola de Comunicação e Artes da USP, na qual o autor realiza a tradução de três importantes textos sobre a questão do pós-meio: *A Voyage On the North Sea: art in the age of the post-medium condition*; *Reinventing the Medium*; *Two Moments from the Post-Medium Condition*. Estas são as únicas traduções completas que encontramos para o português desses textos mais recentes de Rosalind Krauss.

Na recepção dos textos de Krauss sobre a condição pós-meio, também encontramos alguns ruídos. A maioria dos artigos e textos desta fase mais recente, dos anos 2000 até os dias de hoje, não foram publicados em nossa língua⁶. Quando citados, geralmente são versões do próprio autor. Com isso, surgem alguns pontos, que podem acabar modificando a compreensão dos argumentos da crítica americana. Este é o caso da tradução dos termos *medium* e *media*. Palavras próximas, mas, devido ao desenvolvimento da tecnologia e das técnicas de comunicação, acabaram ganhando significados distintos.

O termo *medium*, segundo o dicionário *Collins Gem Portuguese*, possui três possibilidades de tradução: a média, o meio e o médium (pessoas). Já *media*, que em alguns casos pode ser usada como plural de *medium*, geralmente é usada em referência aos meios de comunicação de massa, a chamada mídia em português.

A própria Rosalind Krauss chama a atenção para esta possível confusão em seus textos. No livro, *Voyage on the North Sea*, uma nota de rodapé explica o sentido no

7. No original: "Throughout this text I will use mediums as the plural of medium in order to avoid a confusion with media, which I am reserving for the technologies of communication indicated by that latter term"(Krauss, 1999, p. 57).

8. No original: "Medium and media are what the French would call "false friends"- French look-alikes for English words that are strictly not synonymous"(Krauss, 2011, p. 33).

9. Vale ressaltar a iniciativa da Galeria de Arte Global, de propriedade da TV Globo, com a curadoria de Raquel Arnaud e Franco Terranova, que funcionou em São Paulo entre os anos de 1973 e 1983. Para a divulgação das exposições em cartaz eram exibidos anúncios em horário nobre dentro da programação da TV Globo. Em alguns casos, os próprios artistas que estavam expondo criavam e dirigiam essas peças publicitárias.

10. No original: "But video cannot simply be understood in opposition to commercial television. Video was not just TV's others. Signal aims to undo this long-standing binary, which has structured so many other exhibitions and histories of video" (Comer; Kuo, 2023, p. 16).

qual ela utiliza essas palavras: "Ao longo deste texto utilizarei meios (*mediums*) como plural de meio (*medium*) para evitar confusão com mídia, que reservo para as tecnologias de comunicação indicadas por este último termo"⁷ (Krauss, 1999, p. 57 – tradução nossa). Já em *Under Blu Cap*, dentro da própria narrativa, ela chama atenção para: "Meio e mídia são o que os franceses chamariam de 'falsos amigos' – traduções francesas para palavras em inglês que não são estritamente sinônimos" (Krauss, 2011, p.33 – tradução nossa⁸). Apesar destas claras indicações, a maioria das traduções para o português do conceito de *post-medium condition*, utiliza a expressão "condição pós-midiática". Pode parecer um detalhe sutil, mas que faz toda a diferença nas análises das imagens em movimento e na compreensão do termo através do pensamento da autora.

Para muitos estudiosos, principalmente os ligados à comunicação, a videoarte e a televisão são quase sinônimos. Por exemplo, no catálogo da famosa exposição *Video Art*, realizada no *Institute of Contemporary Art* da Universidade da Pensilvânia, nos EUA, em 1975, o crítico David Antin afirma que: "[...] a televisão assombra essa exposição, pois deve assombrar qualquer exibição de videoarte" (Antin, 1975 p. 57). No Brasil, Walter Zanini, um dos principais incentivadores da utilização de novos meios e tecnologias no desenvolvimento artístico, também compartilhava de pensamento próximo, como pode-se verificar em alguns de seus artigos que abordam a utilização do vídeo como um meio subjetivo de produzir arte.

As largas audiências para as quais a videoarte está vocacionalmente endereçada, acham-se ainda distantes de seu alcance. A chamada macrotelevisão (René Berger), não lhe abre normalmente as portas enquanto a *cable television*, que representará sem dúvida, um dos seus meios de difusão é por ora privilégio de umas poucas nações (Zanini, 1978 p. 88).

De fato, essa ligação entre a videoarte, a televisão (como meio de comunicação de massa)⁹ e o televisor (eletrodoméstico que é o suporte para exibição de informações) é um pouco nebulosa e nem sempre é bem definida. Essa foi uma problemática que já foi debatida por diversos pesquisadores e curadores. Mais recentemente, em 2023, a exposição *Signals: How video transform the world*, que aconteceu no MoMA de Nova York, recolocou essa questão em pauta. "[...] o vídeo não pode ser simplesmente entendido em oposição à televisão comercial. O vídeo não era apenas os outros da TV" (Comer; Kuo, 2023, p. 16 – tradução nossa). E mais a frente, os curadores completam: "Signals pretende desfazer esse binário de longa data, que estruturou tantas outras exposições e histórias do vídeo"¹⁰ (Comer; Kuo, 2023, p. 16 – tradução nossa).

No Brasil, em meados da década de 1980, no auge do chamado vídeo independente, Cacilda Costa Teixeira também se questionava sobre esses aspectos. Para a curadora: "[...] se o trabalho para a televisão é de interesse e gratificante, liga-se ao mundo do entretenimento e da comunicação, e não da arte [...] Para fazer arte é preciso tempo, introspecção" (1986 apud: Fechine p. 89). A própria Rosalind Krauss, em meados da década de 1970, já se interrogava sobre essa questão:

O vídeo depende – como tudo que se queira experimentar – de um conjunto de mecanismos físicos. Talvez seja mais simples dizer que esse dispositivo – em seus níveis presentes e futuros de tecnologia – compreende o *medium* da televisão e nada

a acrescentar. Entretanto, no contexto do vídeo, a facilidade de defini-lo nos termos de seus mecanismos não aparece coincidir com a exatidão (Krauss, 1976, p.146).

Nos anos de 1970, o aparelho de televisão era o único meio através do qual os trabalhos em vídeo se tornavam visíveis. Hoje em dia, devido aos avanços tecnológicos, existem outras maneiras de exibição, como, por exemplo, a projeção digital. Todavia, isso não cria necessariamente algum tipo de ligação com a transmissão (*broadcasting*) dos grandes meios de comunicação. Pelo contrário, poucos foram os artistas no início dessas experimentações, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, que de fato trilharam este caminho. Assim, ao realizar a tradução do conceito de Krauss como uma condição pós-midiática, automaticamente se faz uma associação do vídeo com os meios de comunicação, mesmo que essas obras, em sua grande maioria, não reivindiquem e abarquem esse debate.

Um dos primeiros pesquisadores a usar como referência a condição pós-meio no Brasil foi Arlindo Machado. Professor de semiótica e um dos principais teóricos brasileiros da ligação entre tecnologia, comunicação e arte, Machado, no começo dos anos 2000, dissemina a tese da *artemídia*. Em sua concepção, a *artemídia* incluiria as relações entre arte, tecnologia e os meios de comunicação de massa, abarcando as novas ferramentas e possibilidades de comunicação em rede que ainda estavam sendo desenvolvidas e exploradas, como internet das coisas, por exemplo. Segundo Machado:

Stricto Sensu, o termo compreende, portanto, as experiências de diálogo e colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. Mas, por extensão, abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica (Machado, 2007a, p. 7).

Sob esse ponto de vista, a videoarte é apenas mais uma das diversas possibilidades da *artemídia*. Como o próprio autor destaca, o uso deste termo englobaria e extrapolaria “expressões anteriores ‘arte & tecnologia’, ‘artes eletrônicas’, ‘arte-comunicação’, ‘poéticas tecnológicas’ etc.” (Machado, 2007a, p.8). Quando Machado escreve o artigo *O cinema e a condição pós-midiática*, um dos primeiros textos a abordar o conceito de *post-medium condition* de Rosalind Krauss no Brasil, é compreensível, por toda a trajetória de sua pesquisa, que a sua tradução para a palavra *medium* tenha sido mídia. Desta maneira, ele consegue juntar, como algo único, duas ideias que são próximas, porém distintas. “É isso que Krauss chama de ‘condição pós-midiática’: as obras agora já não são mais *media specific*: elas são maiores que os meios, elas os atravessam e os ultrapassam” (Machado, 2008, p.71). Não é que os trabalhos sejam maiores que o meio, em alguns casos até podem ser, mas o que a crítica americana está dizendo, como vimos anteriormente, é que as obras contemporâneas articulam mais de um meio. Seguindo a linha de raciocínio da autora, ele se torna impuro e já não é possível analisar um trabalho a partir de uma referência que um único suporte geralmente carrega. Enquanto o ideal modernista pensava na clareza e na limpeza dos meios, chegando a seus elementos essenciais, o que Krauss está constatando é que este tipo de visão crítica já não corresponde aos trabalhos contemporâneos. Como ela descreve em um de seus textos sobre a condição pós-meio, a partir da análise do trabalho do artista belga Marcel Broodthaers: “[...] o triunfo da águia anuncia não o fim da

11. No original: "And in this cover then, the triumph of the eagle announces not the end of art but the termination of the individual arts as medium / specific" (Krauss, 1999, p. 12)

12. No original: "From that moment on, we can hope for a transformation of mass-media power that will overcome contemporary subjectivity, and for the beginning of a post-media era of collective-individual reappropriation and an interactive use of machines of information communication, intelligence, art, and culture"(Guattari, 1990, p. 27).

arte, mas o término das artes individuais como meio específico" (Krauss, 1999 p. 12 – tradução nossa¹¹). Nesse sentido, o que se esvai é a sua especificidade e não o meio.

Já a expressão pós-mídia tem uma de suas origens no pensamento do filósofo francês Félix Guattari (1990). Para o filósofo, essa ideia seria uma aposta no desenvolvimento dos meios de comunicação de maneira descentralizada e autônoma, sem uma hierarquia definida, seguindo a lógica do pensamento rizomático, conceito que ele desenvolveu junto com Deleuze nos anos de 1980. Para Guattari (1990), a partir da sua observação de que nas sociedades contemporâneas vinha-se alcançando uma maior democratização ao acesso das tecnologias de comunicação, essas grandes estruturas iriam dar lugar a uma nova forma de organização, menos verticalizada e controladora. Assim, em suas palavras:

A partir desse momento, podemos esperar por uma transformação do poder da mídia de massa que supere a subjetividade contemporânea, e pelo início de uma era pós-mídia de reapropriação coletiva-individual e uso interativo de máquinas de comunicação de informação, inteligência, arte e cultura (Guattari, 1990, p. 27 – tradução nossa¹²).

Com esta ideia, Guattari propõe um caminho alternativo e independente para experiências sociais com os veículos de informação. "Ele intuía algo à frente do seu tempo, intuía uma sociedade capaz de substituir as mídias molares de tipo cêntrico por mídias moleculares de tipo reticular", destacou o filósofo italiano Franco "Bifo" Berardi (2019, p. 92/93), a respeito dessa sociedade pós-midiática de Guattari. Bifo, que tinha participado ativamente de experiências de rádios comunitárias em Bolonha na década de 1980, ao mesmo tempo em que manteve uma troca intelectual com Guattari, destaca que a visão de pós-mídia do pensador francês:

[...] se referia às primeiras manifestações do princípio de rede: o movimento das rádios livres, depois as experiências de comunidades telemáticas que, ao longo dos anos 1980, floresceram em ambientes eletrônicos, como o Well californiana ou como as BBS que, na segunda metade dos anos 1980, difundiram-se não só nos Estados Unidos (Berardi, 2019, p. 93).

Desta maneira, fica claro que a ideia de pós-mídia é bem diferente da condição pós-meio de Krauss. Elas até podem ser complementares e até estarem presentes, por exemplo, em um mesmo objeto artístico, mas não devem ser tratadas como sinônimos. São definições distintas que obedecem a lógicas e aspectos diversos. A ideia de pós-mídia está relacionada à ampliação dos agentes e formas de comunicação de massa, sem condicionar nenhuma vinculação artística. Já o conceito de pós-meio faz parte de um processo de pesquisa que, como vimos, Rosalind Krauss, desde a década de 1970, desenvolve, procurando ampliar as possibilidades de significados das categorias e dos meios relacionados à arte. Ela buscou problematizar as diversas transformações ao longo deste período, desde a proposição da expansão da categoria de escultura, passando pela introdução de aspectos psicológicos a um meio (o narcisismo da videoarte) até chegar no século XXI, no conceito de pós-meio.

Dessa maneira a tradução do conceito de *post-medium* para pós-mídia e, consequentemente, pós-midiático, acaba gerando uma confusão e, de certa maneira, indo



Fig.02. Sonia Andrade. *Sem Título*, 1974, vídeo 8'

contra o cerne da questão da crítica americana. Entretanto, como já foi dito acima, a penetração das ideias de Krauss no Brasil ligadas às imagens em movimento, neste período, foram muito influenciadas pela visão de Arlindo Machado. Como consequência, diversos textos que também se baseiam nas ideias da crítica americana seguem essa mesma linha. Este é o caso da pesquisadora Christine Mello e de seu conceito de extremidades, no qual Mello analisa a experiência do vídeo na arte contemporânea: “A noção de extremidades do vídeo, ou o seu processo de expansão na arte, parte tanto dessas afirmações de Krauss quanto as afirmações de Arlindo Machado sobre o vídeo” (Mello, 2008, p. 28). O conceito de extremidades trabalhado pela autora dialogando com as ideias de Krauss é interessante e rico, mas acaba mantendo o foco na questão da mídia, como sinônimo de meio. Como consequência, sua análise também toma como sinônimos a televisão (o meio de comunicação) e a videoarte. Algumas páginas mais à frente, Mello irá afirmar que: “Nas extremidades do vídeo é possível observar, por exemplo, tanto a videoarte desconstruindo a televisão (nos anos 1970) quanto o vídeo digital desconstruindo o cinema (nos anos 1990)” (2008, p.33). Mas será que de fato os trabalhos, pelo menos no caso brasileiro, estavam desconstruindo a TV? Como vimos acima, dentre as propostas desse grupo pioneiro, pouquíssimas eram as obras que faziam referência à televisão como meio de comunicação de massa. Como o próprio Arlindo Machado sublinha, elas estavam muito mais vinculadas a uma poética e uma trajetória que o artista já vinha desenvolvendo em outros suportes. “[...] o vídeo nasceu integrado ao projeto de expansão das artes plásticas, como um meio entre outros [...] às vezes era mesmo difícil compreender os trabalhos de videoarte fora do conjunto da obra do autor” (Machado, 2007b p. 17).

Uma das poucas exceções de obras que articulam uma crítica direta ou indiretamente a esse meio de comunicação de massa, a mídia, é o trabalho de Sonia Andrade, *Sem título*, de 1975, no qual a artista aparece sentada em uma mesa comendo feijão e, ao fundo, vemos uma televisão ligada em um canal local, onde está sendo exibido um filme de *Hollywood* bastante popular. Em um determinado momento, a artista começa a jogar na câmera a sua própria comida. A imagem que vemos fica toda “borrada e suja” com o feijão escorrendo pela tela, ao mesmo tempo em que o áudio do filme continua sobre a imagem manchada. Neste trabalho, vemos uma opinião contundente ao modo como peças de entretenimento americano são consumidas ao redor do mundo, principalmente em países em desenvolvimento.

Entretanto, são exemplos bem pontuais e específicos de trabalhos dessa época em vídeo que articulam e mencionam a televisão como um veículo de comunicação. Apesar disso, nas análises sobre a videoarte no Brasil, em muitos momentos essa conexão (vídeo e televisão) é levada ao extremo, por exemplo, ao considerar como o marco inicial da videoarte no país a aparição de Flávio de Carvalho em um programa de televisão em 1956 (Kac, 2004, p. 396; Mello, 2008 p. 77; Maia, 2015 p. 120). Porém, o primeiro aparelho de gravação em *videotape* foi criado neste mesmo ano na Califórnia pela empresa AMPEX (Almeida, 1985, p. 16). Ou seja, por esse pensamento, a videoarte surge antes mesmo do acesso à tecnologia do vídeo.

Outros autores (Maciel; Rezende, 2013, p. 35; Alzugaray, 2015, p. 177) também acabam por reproduzir a tradução do conceito de condição pós-meio como condição pós-midiática, aumentando assim os ruídos e o próprio entendimento dessas duas ideias distintas. Como vimos, a manipulação de imagens em movimento no contexto das artes visuais surge em um momento de ampliação e busca de novos suportes e espaços

para arte, que acabam trazendo uma maior liberdade tanto de tema quanto da forma para os artistas. A busca pela pureza e pela especificidade dão lugar a uma maior autonomia dos artistas de experimentação e de mistura de meios dentro do mesmo objeto ou proposta artística. Isso é o que Rosalind Krauss chamou de condição pós-meio. Já a pós-mídia na visão de Guattari, traria uma ideia de democratização da produção dos meios de comunicação de massa e que não necessita nenhuma vinculação artística. Por mais que alguns teóricos e curadores, tais como Zanini, como vimos acima, almejassem algum tipo de ligação entre a videoarte e a transmissão *broadcast* em larga escala dos canais de TV, analisando a produção brasileira, principalmente os trabalhos produzidos na década de 1970, isso não se efetivou. O que de fato acontece é o vídeo, assim como os filmes de artistas, os audiovisuais e outras maneiras de manipular a sensação de movimento participando ativamente deste processo de ampliação do repertório das artes visuais, que não se restringem apenas as imagens em movimento.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cândido José Mendes de. O que é vídeo. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

ALZUGARARY, Paula. Universo em contenção: o vídeo na arte contemporânea. in: Videobrasil: Três décadas de vídeo arte, encontros e transformações. São Paulo: Editora Sesc, Videobrasil, 2015.

ANTIN, David. Video: The Distinctive Features of the Medium. in: Video Art. Philadelphia: Institute of Contemporary Art (ICA) University of Pennsylvania, 1975.

BERARDI, Franco. Depois do Futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Collins Gem Portuguese Dictionary: English Portuguese / Portuguese English. 2 ed. New York: HarperCollins Publishers, 1993.

Collins Gem Portuguese Dictionary: English Portuguese / Portuguese English. 2ed, New York: HaperCollins Publishers, 1993.

COMER, Stuart; KUO, Michelle. Signals: how video transformed the world. In: Signals: how video transformed the world. New York: The Museum of Modern Art, 2023.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo(org.). Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

FRIQUES, M. Silvestre. O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio. in: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Direções e Sentidos da Artes, 2012, Brasília. Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. v. 1. p. 1321-1334. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/harm/manoel_silvestre.pdf Acesso em: 01 mar. 2024

GUATTARI, Félix. Towards a post-media era, 1990. in: APPRICH, Clemens; SLATER, Josephine Berry; ILES, Anthony; SCHULTZ, Oliver Lerone. (org.) Provocative Alloys: a post-media anthology. Luneburg: Mute & Post-media lab, Leupnhana University, 2013.

GUATTARI, Félix. As rádios livres populares. in: GUATTARI, Félix. A revolução molecular. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

KAC, Eduardo. Luz & Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.

KITTLER, Friedrich. Gramofone, filme, typewriter. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio

de Janeiro: EdUERJ, 2019.

KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. Massachusetts: The MIT Press, 2011

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: art in the age of post-medium condition*. London: Thames & Hudson. 1999.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. 1976 in: *Arte & Ensaios*; v. 16, n. 16 (2008a): Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ – Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51653> - Acesso em: 01 mar. 2024.

KRAUSS, Rosalind. *Escultura no campo Ampliado*, 1979. in: *Arte & Ensaios*; v.17, n.17 (2008b). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ – Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118> - Acesso em: 01 mar. 2024

MACIEL, Katia; REZENDE, Renato. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: FUNARTE e Editora Circuito, 2013.

MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MACHADO, Arlindo. O Cinema e a condição pós-midiática. in: MACIEL, Kátia (org.) *Cinema sim: narrativas e projeções / ensaios e reflexões*. São Paulo. Itaú Cultural, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: MACHADO, Arlindo (org.) *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007b.

MACHADO, Arlindo. *As três gerações do vídeo Brasileiro*. Sinopse: revista de cinema, v. 3, n. 7. São Paulo: CINUSP, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sin/article/view/205796>. Acesso em: 01 mar. 2024.

MELLO, Christiane. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

OMAR, A. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista. *Revista USP*, [S. l.], n. 19, p. 137-145, 1993. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i19p137-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26889>. Acesso em: 01 mar. 2024.

SCOVINO, Felipe. Rostos em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. in: *Arte & Ensaios*; v. 26, n. 39 (2020): *Artes e Política*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ doi: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.3> Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/0000-0003-3308-9382> – Acesso em: 01 mar. 2024

ZANINI, Walter. *Vídeo-arte: uma poética aberta*. 1978 in: PECCININI. Daísy Valle Machado. *Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/ 80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

MARIO CAILLAUX

Doutor em Teoria e História da Arte pelo PPGAV/UnB, com a tese “Imagens em Movimento na Arte Contemporânea Brasileira: uma análise crítica e historiográfica”. Pesquisa as relações entre as imagens em movimento e a arte contemporânea, em suas diversas formas de atuação. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRJ, com a dissertação “Raymundo Colares: além das ultrapassagens”. Atualmente, é professor substituto no Instituto Federal de Brasília e desenvolve trabalhos em audiovisual, atuando principalmente como produtor e editor.

<http://lattes.cnpq.br/5240237343699696>

<https://orcid.org/0000-0002-6829-0273>

marcaillaux@gmail.com