



Mídia transicional: permanência, recursividade e o paradigma da conservação¹

Hanna B. Hölling

INTRODUÇÃO

“A essência da mídia é o tempo... Mudança e transformação são características básicas inerentes a ela... A mídia se revela no tempo.” Bill Viola

Com estas palavras, o videoartista americano Bill Viola nos convence que o tempo, a mudança e a transformação compõem o perfil essencial de um meio (VIOLA, 1999). Viola está se referindo ao vídeo artístico, que, de acordo com o teórico alemão de mídia Dieter Daniels, constrói uma ponte entre gêneros diversos (DANIELS, 1992), incluindo a arte tradicional. Essa ponte entre as mídias geralmente é estabelecida quando se trata da intermedialidade e da síntese das obras de arte, que não apenas conecta formas de arte distintas, mas também recorre aos múltiplos sentidos. A percepção de Daniels sobre esses emaranhados midiáticos, sem dúvida, se fundamenta na tradição formada a partir

1 Este artigo foi publicado originalmente em inglês como “Transitional media: duration, recursion, and the paradigm of conservation” em *Studies in Conservation*, vol. 61 (2016), p. 79-83. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00393630.2016.1181929> - Partes deste artigo foram desenvolvidas durante meu mandato como Professora Visitante de Andrew W. Mellon no Bard Graduate Center em Nova York, no Instituto Max Planck para a História da Ciência em Berlim e no Departamento de História da Arte no University College London. Gostaria de expressar a minha gratidão à fundação e aos meus colegas professores e amigos que me apoiaram.

da noção de Intermídia de Dick Higgins (HIGGINS, 1966), dos primeiros trabalhos de John Cage, em que a música moderna é associada com das artes visuais, e, ainda, do projeto utópico do século XIX denominado *Gesamtkunstswerka* [a obra de arte total], em que várias formas de arte deveriam estar conjugadas para se formar um todo. A dinâmica da intermídia juntamente com as origens musicais de grande parte das neo-vanguardas artísticas das décadas de 1960 e 1970, incluindo a performance, a instalação e a mídia eletrônica, determinaram novos tipos de obra de arte transicionais que precisavam de alternativas distintas para se repensar as formas de conservação (HÖLLING, 2013; 2015). A mudança, a transformação e, sem dúvida, o tempo, são intrínsecos a todos os meios.

CONSERVAÇÃO E INTERMIDIALIDADE

Por que, então, era pouco reconhecido, em termos de conservação, este legado da intermedialidade, a música eletrônica (por Cage ou Karlheinz Stockhausen, por exemplo) e as outras formas de atividades artísticas, tais como eventos, happenings e performances? E, ainda, por que ele não conseguiu incidir sobre sua teoria? A reflexão mais recente acerca da conservação, que colocou em jogo as filosofias musicais e chegou a conclusões sobre o caráter errático das obras de arte, contribuiu significativamente para a mudança no paradigma tradicional de conservação (LAURENSEN, 2006). Essa percepção, juntamente com a afirmação da mudança nas obras de arte, é um território fértil para realizar uma análise mais profunda. A expansão da busca intelectual da conservação é uma questão muitas vezes negligenciada diante do estudo técnico de materiais, da manipulação direta de objetos e da retórica acerca da autenticidade material. O legado da intermedialidade não só desafia as categorias estabelecidas na conservação e nas práticas em torno das coleções e exposições do museu, mas também radicaliza o tempo. O vídeo, o filme e a multimídia incorporam e manipulam o tempo; o mesmo ocorre em processos e obras de arte de curta duração,

como a performance, o *happening* (Fluxus), em que o tempo acaba por se transformar em um indicador da identidade dessas obras.

Considerações sobre o tempo e a permanência elevam a conservação para um nível de discursividade que transcende seu envolvimento com os materiais. Não é novidade alguma mencionar que muitas das obras criadas desde a década de 1960 se distanciam da musealização, ocorrida a partir da separação entre o contexto anterior da obra e a sua pós-vida como objeto de museu, que coincide com os princípios da autenticidade material e com o modelo da conservação tradicional ao se preservar coisas-objetos. Em vez de se aprisionar a um estado ou condição particular, esses trabalhos transitam fluidamente de um estado, ou variante, para outro, e são mais bem compreendidos como uma soma de suas transformações - um efeito de múltiplos agenciamentos e de um rizoma composto de origens, desenvolvimentos e interrupções. Enquanto a mudança e a variabilidade são índices de tempo, a transição introduz mais um significado de “ir além”, “para o outro lado”, “atravessar” (do prefixo latino: *trans*). Para essas obras de arte, a mudança e a transição são condições de possibilidade de sobrevivência.

Como ocorre essa transição? E como podemos dar sentido à existência temporal de obras de arte que resulta na sua continuidade? Vamos ver um exemplo.

SAÍDA: OBJETO, EVENTO, TEMPO

Em uma galeria bastante iluminada e decorada com um número de artefatos, eu não posso deixar de olhar para o único sinal afixado acima da porta. Em letras vermelhas sobre um fundo preto protegido por uma moldura e um vidro, lemos “Saída”. O que faz isso significar? É arte ou um artefato utilitário que indica a saída do museu? Imediatamente, eu penso no extintor de incêndio que eu reconheci anteriormente no museu e penso sobre suas semelhanças estéticas.

A placa em questão é a obra *Saída* de George Brecht criada após um trabalho anterior — uma partitura do evento *Saída*,

1961. Subestimados por seu impacto no conceitualismo dos anos 1960 e 1970 e pelo aumento da ênfase no papel de um participante-espectador, os eventos de Brecht também são uma das contribuições mais significativas para o desenvolvimento da intermídia e para a sustentação do seu legado após a década de 1960. Os eventos resultam da ideia de Brecht de que “... os detalhes da vida cotidiana, as constelações aleatórias de objetos que nos rodeiam, deixam de passar despercebidas” (JOHNSON, 2008). Eles incorporam *happenings* e durações ocasionais para obter uma experiência “total” multisensorial (BRECHT, 1970). Os eventos se baseiam no conceito de partitura como instrução transposta para uma linguagem midiática (OSBORNE, 2002). Essa concepção de partitura de evento envolve a presença de intérpretes que comprometem a singularidade autoral e, conseqüentemente, o paradigma da intencionalidade. Essa concepção também afirma a liberdade de interpretação e a presença das múltiplas instâncias da obra. Qualquer um pode executar um evento — como o *Saída* mostrado aqui — e qualquer um deveria. A brevidade do evento Fluxus também significa uma reunião generativa de objetos com propósito de desaparecer. (HÖLLING, 2015, pp.81-83)

A partir dos diários que Brecht escreveu durante a sua participação nas aulas de Cage na *New School for Social Research* em Nova York entre 1958-59, pode-se deduzir seu envolvimento intelectual profundo com o conceito de eventos e com as condições que lhe permitiram concretizá-los. Os eventos exemplificam sucintamente seu interesse em criar situações em que as obras são um meio para um fim e um fim em si mesmas, simultaneamente como documentos, adereços e vestígios. No entanto, a ida e volta entre evento e objeto é crucial quando se trata da dimensão temporal da obra, constatada por ele quando afirma: “Cada objeto é um evento e cada evento tem uma qualidade de objeto, então eles são demasiadamente intercambiáveis” (BRECHT em DELEUZE, 2005). Aqui, Bre-

cht oscila entre um objeto conceitual e um conceito baseado em objetos, desafiando a dicotomia da permanência e impermanência.

Como nós podemos compreender isso em relação à conservação? Como a conservação se dá diante da identidade temporal desse trabalho e como considera a sua materialidade? Antes de tentar responder a tais perguntas, vamos dar outra olhada no entorno de *Saída*.

O QUE, COMO E ONDE?

A obra de arte, até agora, tem se tornado uma partitura de evento, uma concretização, ou uma concretização em potencial, de um evento e de um sinal que se manifesta, *nota bene*, em interações múltiplas. Além disso, o filme *Entrada para Saída* deve ser considerado dentro desse universo. Ele apresenta “uma transição linear suave do branco, atravessa os cinzas até o preto, composto como um recipiente”, de acordo com a descrição no site da *Electronic Arts Intermix*, Nova Iorque (EAI, 2015). Continua: “O sinal na porta ‘ENTRADA’ aparece, as letras brancas no fundo preto permanecem por alguns segundos, depois lentamente o sinal se desvanece no branco. O desaparecimento no fundo preto dura 5 minutos e o título SAIDA, que permanece por alguns segundos, desvanece no branco.” Na ausência de qualquer aparelho fílmico e narrativo (câmera, lente, equipe de filmagem) e usando o silêncio, o nada e o tédio como meios artísticos, o filme se torna autorreferencial e apresenta características implícitas do Fluxfilms (GANZ, 1988; HÖLLING, 2015, pp.4-10).

O que, então, é exatamente *Saída*? O trabalho é um objeto-obra ou um evento? A existência de *Saída* está em todas as suas singularidades que devem ser conservadas como tais, ou estas singularidades apontam para a multiplicidade de seu universo e para a potencialidade de sua transição e mudança constantes? Qual é a relação entre seus fragmentos e o todo? *Onde, como e o que é o*

trabalho? Se, remontando aquilo que Brandian disse, o imperativo da conservação é, antes de tudo, entender o que o trabalho é, essas questões devem ser enfrentadas, mesmo que as respostas finais estejam distantes. Aqui, a conservação, que se voltou para os parâmetros da autenticidade material e para o(s) ponto(s) de origem, incluindo intenções exclusivamente artísticas ao invés de outras, esvazia rapidamente sua capacidade de compreender e lidar com as diversidades e complexidades do seu “objeto”. Os aspectos dos materiais e da tela se afastam, levando a questões fascinantes de natureza ontológica. Essas questões se aproximam dos modos do mundo e da sua constituição, mesmo que, por necessidade, as respostas sejam sempre parciais e conflitantes (GOODMAN, 1978).

ALOCRÔNICO AND AUTOCRÔNICO

Ontologicamente visto, a partitura do evento *Saída* nos apresenta um enigma. Em primeiro lugar, *Saída* é um objeto-coisa que existe como um cartão que nos mostra instruções escritas — “Evento da Palavra. Saída. G. Brecht Spring 1961.” Como a placa possui uma relação específica e fixa com o tempo, o trabalho pode ser caracterizado de autocrônico (o prefixo “*auto*” do grego significa “em si, por si próprio”). O número quantitativamente indeterminado de suas interpretações classificaria *Saída* como um trabalho alocrônico: elaborado sem vínculo com uma temporalidade particular (do grego “*allos*” significa “outro”, em oposição a “*auto*”). Desenvolvi o argumento de que as características temporais das obras de arte são uma alternativa à dicotomia do permanente e da impermanência, e de acordo com a tão discutida distinção de Nelson Goodman entre as artes forjáveis (autográficas) e aquelas inforjáveis (alográficas) (HÖLLING, 2015, pp. 83-85). Os trabalhos alocrônicos, que geralmente se mantêm por um breve período, respondem ativamente ao tempo; são repetidamente executados, “atualizados”, e, portanto, em princípio, mais propensos a mudanças extrínsecas e intrínsecas.

Trabalhos autocrônicos, por sua vez, respondem ao tempo de forma passiva - aqui a mudança está ligada à degradação e à desintegração graduais (HÖLLING, 2013, pp. 127-130). Os trabalhos alocrônicos e autocrônicos estão mutuamente relacionados: os trabalhos autocrônicos são frequentemente gerados sob influência do desempenho das obras alocrônicas. Devido à sua longa duração, as obras autocrônicas agem conforme o sistema de objetos colecionáveis e a busca da conservação tradicional pela permanência refletida na preservação de obras de arte como coisas-objetos.

Neste momento, é interessante notar que as obras de arte de Brecht demonstram certas semelhanças com o *Zen for Film* de Nam June Paik (1962-64). O filme icônico de Paik, um *film leader* vazio que percorre um projetor e coleta traços, tem semelhanças formais com *Entrada para a Saída*. O filme de Paik é associado ao *Entrada para a Saída* tanto em relação ao humor irônico quanto à auto-referencialidade. Porque, na linha de um trabalho alocrônico, o *Zen for Film* é repetidamente reaproximado com a ajuda de um novo projetor *vintage* e com um novo *leader* em branco, o objeto-relíquia gerado no curso de sua existência, e agora alojado na Coleção do Fluxus Gilbert e Lila Silverman no MoMA, assume as características de uma coisa-objeto autocrônica. Nesse sentido, *Zen for Film* compartilha com *Saída* o mesmo enredamento temporal e a interdependência entre evento e objeto.

MÍDIA VEICULAR E ARTÍSTICA

Embora este tópico seja extensivamente discutido no meu *Revisions* (2015), neste ensaio, eu menciono brevemente mais um aspecto que *Saída* e *Zen for Film* compartilham: a relação complexa entre *mídias veicular e artística*. Proposto pelo filósofo analítico David Davies (DAVIES, 2004, pp. 58-59), o meio “físico” ou “veicular” (tinta e tela, corpo) se distingue do “artístico” (pinceladas, passos articulados). O discurso artístico é articulado tanto através do meio veicular quanto

manipulação da mídia artística. Esta se interpõe entre o que o artista faz e o que o trabalho diz. Claro, seria uma simplificação dizer que todos os agentes físicos de um discurso artístico são equivalentes ao meio veicular. Mas, proponho pensar que a mídia artística de *Saida* e *Zen for Film* esteja totalmente refletida em suas qualidades performativas enquanto os objetos-reliquia e seus vestígios — a indicação no caso de *Saida*, ou o rastro cinematográfico em *Zen for Film* — são manifestações do meio autocrônico, físico e veicular. A partir de outra perspectiva, pode-se dizer que a “transgressão” dessas obras (DOMINGUEZ RUBIO, 2014) se revela em vários meios veiculares que incorporam o meio artístico.

Na conservação tradicional, a mídia veicular possui um peso significativo, entendido como um equivalente do discurso artístico valorizado pela história de suas origens. Essa ênfase parece erroneamente afastar a mídia artística para seus agentes físicos, muitas vezes vinculados à noção de intencionalidade. Esta é uma questão para discussão, por exemplo, do conceito de intencionalidade de alto e baixo nível (DIPPERT, 1988, pp. 182-200; HÖLLING, 2013, pp. 69-70), não tratado aqui por questão de espaço.

RECURSIVIDADE

Agora, deixando de lado por um instante o aspecto da mídia veicular, o que na mesma proporção conecta essas obras é uma ideia de *recursividade* e a relação entre reprodução e repetição. Para exemplificar com a vida cotidiana, imagine colocar dois espelhos paralelos entre si: a imagem, então, adquire um aspecto emaranhado que ocorre na forma de uma recursividade aparentemente infinita. Derivada da linguística, da cibernética, da ciência da computação e das artes visuais, a recursividade é um conceito complexo que permite gerar estruturas simples e altamente complexas, multi-hierárquicas (MARTINS & FITSCH, 2014; CORBALLIS, 2011). Existem várias definições de recursividade em diferentes campos, mas geralmente é dito que a recursividade demonstra como as unidades de significado em formas

simbólicas, incluindo a linguagem, são combinadas e incorporadas (IRVINE, 2015). A incorporação recursiva na linguagem, por exemplo, se manifesta em citações, menções e referências.

Embora tanto a iteração quanto a recursividade envolverem a repetição, a iteração usa explicitamente uma estrutura de reincidência. Ao contrário da iteração que, se aproximada reprodução ao assinalar um processo de repetir uma ação ou objeto em um número arbitrário de vezes, sendo cada repetição um ato separado que pode existir para além dos outros, a recursividade envolve a incorporação da ação ou do objeto dentro de outra instância de si mesma, podendo resultar em ordens hierárquicas. Embora a recursividade demonstre certas semelhanças com a reprodução, ela não aspira a reproduzir algo no sentido de incessantemente repetir sua estrutura em um conjunto de eventos não relacionados. A obra de Brecht *Saída*, quando analisada em termos de recursividade, incorpora formas sempre novas de *Saídas*, baseadas no conceito inicial formulado pela ideia de partitura de evento. Em vez de deslocar o trabalho anterior, as manifestações subsequentes levam a sua essência nas suas estruturas conceituais ou formais.

Aqui, a intermedialidade reaparece na imagem, não como uma fusão de formas de arte, mas como configurações variáveis intermedialidade — como transposição no sentido de adaptar um meio às necessidades de outro, como re-presentação e como remediação (LUSCHETICH, 2012). O movimento que ocorre em *Saída* entre ser uma instrução-partitura para evento, uma performance, um filme e objeto(s) é um exemplo sucinto de tal intermedialidade.

Proponho também que a recursividade talvez esteja mais próxima de representar a ideia de um meio artístico que está invariavelmente incorporado em variantes - imagens espelhadas, citações e referências. Como tal, as estruturas recursivas de uma obra de arte abarcariam as suas variantes alocrônicas e autocrônicas.

Compreender a recursividade e a intermedialidade significa

também lidar com temporalidades plurais. A obra de arte está, inicialmente, localizada no princípio da imagem espelhada e da sua incorporação temporal dentro do status tecnológico desse tempo. A estrutura recursiva se encontra, então, no processo de formação constante que introduz novos meios veiculares que transportam o discurso artístico e que são caracterizados por suas temporalidades intrínsecas. Por último, mas não menos importante, a autorreferencialidade da obra de arte na estrutura recursiva nunca se encontra fora deste círculo de referência, e o novo nunca é verdadeiramente novo porque, ao criar uma impressão de novidade, repete e restringe a realidade. Aqui, a continuidade da forma, em vez de material, é garantida por uma renovação constante. “A constituição do mundo como o conhecemos sempre começa com os mundos já disponíveis; o fazer é refazer” (GOODMAN, 1978, p.6).

CONCLUSÕES: A CONSERVAÇÃO COMO INTERVENÇÃO TEMPORAL

Em relação à ideia de recursividade, uma questão deve ser colocada, com toda a seriedade que ela merece, sobre a possibilidade da noção de conservação conseguir ser sustentada. Claramente, o paradigma da conservação relacionado à retórica da autenticidade e à cultura de sustentabilidade material atingiu seus limites ao enfrentar os mundos de mídias *transicionais* e suas “superações” e “travessias” para territórios novos e desconhecidos. Talvez uma hipótese plausível seria repensar a noção de conservação como uma intervenção na dimensão temporal das obras de arte. Provavelmente, a conservação introduz interrupções, pausas e tentativas de reversão do tempo (transmitidas nas abordagens tradicionais e na palavra “restauração” que implica uma ideia muito específica sobre o tempo a cronologia e reversibilidade) (HÖLLING, 2013, pp.149-70). A busca da permanência é uma falácia porque tudo está constantemente se movendo ao longo de uma trajetória definida pela duração relativa do impermanente (BRISLEY, 2008). O desdobramento da mídia em tempo

sugerido por Viola no início deste ensaio pode implicar, quando ocorre em longa duração, um desdobramento recursivo. Um método final da tradicional categorização de mídia, a qual a intermídia já se tornou um antídoto, poderia possivelmente ser procurado na observação de sua transição. Em outras palavras, a mídia é aquela na qual se transita e modifica, e, conseqüentemente, é caracterizada pela especificidade da sua mudança. Finalmente, através da mídia transicional, nós devemos aprender como incorporar a aceitação da mudança no paradigma da conservação e entender nossa disciplina como uma prática necessariamente discursiva e contextual.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, G. 1970. The Origin of 'Events.' In: H. Sohm & H. Szeeman, eds. *Happening und Fluxus: Materialien*. Cologne: Kölnischer Kunstverein, 1970.
- BRISLEY, S. 2008. 'The Photographer and the Performer.' In: A. Maude, ed. *Live Art on Camera*. Southampton: John Hansard Gallery, pp. 83-88.
- CORBALLIS, M. C. 2011. *The Recursive Mind: The Origins of Human Language, Thought, and Civilization*. Princeton: Princeton University Press.
- DANIELS, D. 1992. The Birth of Electronic Art out of the Spirit of Music. In: K. Friedman, ed. *Fluxus Virus*. Cologne: Galerie Schüppenhauer, pp. 159-162.
- DAVIES, D. 2004. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell.
- DEZEUZE, A. 2005. Brecht for Beginners. *Papers of Surrealism*, 4: 1-11.
- DIPERT, R. R. 1988. Towards a Genuine Philosophy of the Performing Arts. *Reason Papers*, 13: 182-200.
- DOMINGUEZ Rubio, F. 2014. Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA. *Theory and Society*, 43(6): 617-645. Available at: <<http://escholarship.org/uc/item/9qr4d9qx>>

- EAI Electronic Arts Intermix. 2015. 'George Brecht: *Entrance to Exit*, 1965.' [accessed 28 December 2015]. Available at: <<http://www.eai.org/title.htm?id=14177>>.
- GANZ, J. 1988. 'An Introduction to the Fluxfilm: Notes on Films in the Gilbert and Lila Silverman Collection.' Master's thesis, Williams College Graduate Program in the History of Art.
- GOODMAN, N. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indiana: Hackett Publishing.
- HIGGINS, D. 1966. Statement on Intermedia. In: W. Vostell ed. *Dé-collage (décollage)*. Frankfurt and New York: Typos Verlag & Something Else Press, No. 6.
- HÖLLING, H. 2013. *Re:Paik—On Time, Changeability and Identity in the Conservation of Multimedia installations*. Ph.D Thesis, University of Amsterdam. 's-Hertogenbosch: UitgeverijBOXPress.
- HÖLLING, H. 2015. *Revisions—Zen for Film*. New York and Chicago: Bard Graduate Center and Chicago University Press.
- IRVINE, M. 2015. Remix and the Dialogic Engine of Culture: A Model for Generative Combinatorality. In: E. Navas & O. Gallagher, eds. *The Routledge Companion to Remix Studies*. New York: Routledge, pp. 15-42.
- JOHNSON, K. 2008. George Brecht: Obituary. *New York Times* (15 December 2008) [accessed 10 December 2015]. Available at: <http://www.nytimes.com/2008/12/15/arts/music/15brecht.html?_r=0>.
- LAURENSEN, P. 2006. 'Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.' *Tate Papers*, 6. [accessed 12 December 2014]. Available at: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401>>.
- LUSHETICH, N. 2012. *Fluxus: The Practice of Non-Duality*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- MARTINS, M.D. & Fitch, W.T. 2014. Investigating Recursion Within a Domain-Specific Framework. In: F. Lowenthal & L.

- Lefebvre, eds. *Language and Recursion*. New York: Springer, pp. 15-26.
- OSBORNE, P. 2002. *Conceptual Art: Themes and Movements*. London: Phaidon.
- VIOLA, B. 1999. Permanent Impermanence. In: M.A. Corzo, ed. *Mortality, Immortality?: The Legacy of 20th-Century Art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, pp. 85-94.