

3

A Vídeoarte de Paik

3.1.

Estética da desconstrução: a imagem eletrônica desfigurada

Em ocasião de sua *Exposição de música/Televisão eletrônica* Nam June Paik expôs como obra de arte 12 televisores (fig.10,11e12) cuja função convencional, qual seja, a exibição de programações transmitidas ao vivo, havia sido modificada – Paik os denominou *televisão experimental* ou *televisores preparados*, este último termo em referência direta aos pianos preparados de John Cage.

No caso dos televisores preparados, o procedimento poderia ser considerado similar, uma vez que, como os sons do piano, as imagens projetadas pelos aparelhos são transformadas ²⁴¹: modifica-se, através de diferentes operações técnicas (modificação do circuito, “parasitagem” das imagens por meio de sinais eletromagnéticos) a natureza da recepção da imagem da televisão. Segundo Couchot, “ligar seu aparelho de televisão, é primeiramente conectar-se ao lugar de emissão da imagem (a antena) no momento em que esta se constitui, é estar presente ao próprio nascimento da imagem” ²⁴². Ou seja, quando a informação visual sofre distorções, é invadida por eventos visuais aleatórios não previstos na transmissão de origem (fig.13 e 14). Em Paik, a modificação dos televisores os desvia de sua função midiática (apresentação do aspecto visual da realidade), revelando-os enquanto *médium*, cujas imagens eletrônicas possuem sua própria especificidade que as diferenciam, por exemplo, das imagens cinematográficas:

‘Este desvio da utilização “normal” do televisor, estas deformações de sinais, produzem formas associadas a um “desfuncionamento” da televisão: “embaralhamentos” da imagem, zebruras, linha única atravessando a tela; elas permitem também a tomada de consciência das qualidades luminosas da imagem e de suas modulações, e do fato que a imagem de televisão, além de toda

²⁴¹ “Eu parti dos sons para transformar uma informação que me interessava. Tome uma informação: uma vez transformada, chama-se mentira. Ou precisamente, a mentira me interessa mais do que a verdade” (BOSSEUR, 1992, p. 137).

²⁴² COUCHOT, 1998, p. 70

representação analógica, é constituída de uma sucessão de sinais e não de fotografias’²⁴³.

A parasitagem ou desfuncionamento dos televisores foi um procedimento comum entre Nam June Paik e Wolf Vostell, artistas pioneiros na utilização destes aparelhos. No entanto, entre os dois artistas tal procedimento difere sensivelmente, pois obedece a operações técnicas e objetivos diversos.

As distorções de Vostell, denominadas *Dé-coll/age*, consistiam em manipulações relativamente simples (*décollage* das imagens eletrônicas através de modificações nos botões de ajuste da recepção e do corte do som) e eram orientadas criticamente em relação ao televisor enquanto mídia – as distorções como uma forma de ataque às imagens de publicidade, às figuras de poder, etc (fig.15).

Portanto, a “desfiguração”, entendida por Françoise Parfait como “estética de desconstrução das imagens eletrônicas”, adquire em Vostell uma dimensão crítica e violenta em relação à mídia. Em contraste com a negativização do médium por Vostell, o uso de Paik dos televisores preparados adquire um sentido positivo.²⁴⁴ De fato, ao se observar a gama de significados e questões que Paik extrai do seu trabalho com a televisão experimental ou a sua analogia entre o tubo catódico e a tela de pintura, conclui-se que os interesses do artista ultrapassam a mera crítica midiática.

Dessa maneira, é possível dizer que no contexto de sua “*Exposição...*” Paik interessa-se pela televisão enquanto *médium*, investigando novas possibilidades de uso para o aparelho. Ao conectar seus 12 televisores a diferentes fontes de sinais (tais como rádios, toca-fitas e geradores de ondas sinusoidais) e ao torná-los visíveis sob a forma de distorções luminosas produzidas no tubo catódico, Paik enfatiza uma característica essencial das mídias eletrônicas, denominada por Marshall McLuhan de capacidade tradutora das mídias. Esta capacidade tradutora consiste no processo de conversão elétrica das mídias, ou seja, na conversão analógica entre dois fenômenos físicos de naturezas diferentes (como a luz e o som) através de sua transformação em impulsos elétricos por meio do contato. Cria-se assim uma equivalência entre fenômenos percebidos por sentidos

²⁴³ PARFAIT, 2001, p. 25

²⁴⁴ O que não será uma constante no conjunto do seu trabalho, pois como veremos, a idéia de que Paik positiviza o médium é equivocada, sua postura em relação à tecnologia consistindo numa espécie de jogo no qual o artista se encontra ora de um lado, ora de outro.

diferentes pela redução destes a impulsos no campo eletromagnético, que podem ser reconstituídos sob a forma de um fenômeno qualquer. Portanto, ao converter a vibração do ar em impulso elétrico e restituir este impulso na forma de vibração da luz através do tubo catódico, o televisor experimental torna possível, segundo as especificidades de cada equipamento, a visualização analógica do som. O que os espectadores vêem nos 12 televisores é a transmissão de um mesmo programa ao vivo ²⁴⁵, distorcida pela transformação de sinais sonoros em ruído visual (fig.16). Neste caso, a transmissão instantânea do aspecto visual da realidade (função reprodutora) foi deslocada relativamente a uma “realização de interações efetivas do som e da imagem” ²⁴⁶ (função produtora); as telas catódicas tornam-se “pintura eletrônica” e o artista assume o papel de propositor de novos usos e novas percepções em relação às mídias elétricas.

²⁴⁵ Neste caso, trata-se provavelmente da programação da *Nordwest Deutscher Rundfunk*, que será até 1963 a única estação de televisão (transmitindo somente à noite, durante duas horas) na Alemanha Ocidental.

²⁴⁶ BOSSEUR, 1992, p. 132

3.2.

Intermídia: interações entre o visual e o sonoro

A origem dos equipamentos de conversão elétrica (como o gramofone e a pista ótica do cinema) remonta ao século XVIII, com as experiências de Ernst Chladni (1756-1827) e suas “figuras sonoras” (*klangfiguren*) obtidas a partir do contato entre uma placa de metal com a superfície coberta de pó e uma fonte de vibração que imprime nesta superfície as figuras orgânicas e geométricas correspondentes aos intervalos harmônicos (fig.17e18). Segundo Marcella Lista, a prática de visualização do som por contato direto deste com a superfície onde é desenhada sua forma está na origem do que no século XX denominou-se intermídia.

No início deste século os potenciais da intermídia foram explorados por artistas como Moholy-Nagy e Raoul Hausmann. No primeiro caso, a inscrição das frequências sonoras em matrizes de cera torna-se objeto de um estudo sistemático cujo objetivo é o desenvolvimento de uma “escritura musical” que permitiria a produção de sons a partir de procedimentos óticos, possibilitando o uso produtivo do gramofone, equipamento normalmente associado à reprodução. No segundo caso, a invenção de um equipamento de conversão elétrica de informações visuais em som, o Optofone, e as teorias que o dadaísta desenvolve a partir das possibilidades que o equipamento oferece ao seu uso artístico definem sua “poética do contato” (*Haptizismus*²⁴⁷): interpretação do sentido tátil como reunião de todos os sentidos, ênfase na equivalência entre o som e a luz através da consideração de sua natureza ondulatória e na dinâmica processual e livre associação das conversões bidirecionais entre ambos os fenômenos por meio da transdução, em detrimento de sua análise sistemática visando o estabelecimento relações fixas.

Desde 1937 já se havia considerado o uso na arte do osciloscópio catódico (fig.19), um aparelho que permite a visualização analógica através de um tubo de raios catódicos de fenômenos dinâmicos de natureza diversa (sinais elétricos,

²⁴⁷ “O *Haptizismus* formulado por Hausmann em 1921 corresponde a uma tentativa de teorizar uma especificidade das mídias elétricas ainda inexplorada no plano artístico: sua faculdade de converter ondas sonoras e luminosas. Através de uma poética do contato, trata-se de apreender o fenômeno da impressão que está na base dos processos analógicos de conversão” (LISTA, p. 65).

variações de temperatura ou de luz, etc). Na década de 50, os *oscillons* (fig.20) de Ben Laposky, abstrações eletrônicas criadas a partir da alimentação do osciloscópio por ondas elétricas geradas a partir de circuitos empregados em equipamentos como rádio e televisão, eram, segundo o artista, “pinturas luminosas”²⁴⁸ análogas à música eletrônica devido à sua origem vibratória comum. Com Laposky, as abstrações de caráter complexo e matemático são registradas em fotografia na medida em que, através da manipulação das ondas, as configurações que surgem assumem um caráter agradável para o artista. Portanto, sua *démarche* é um exemplo de como nas primeiras experiências com intermídia o seu potencial foi limitado em detrimento de uma “pesquisa pela harmonia”²⁴⁹ na qual a documentação dos resultados em fotografias ou filmes acabava por dissimular o médium. Ao experimentar com ondas musicais, Laposky concluiu que embora as imagens aleatórias em movimento geradas por meio deste procedimento fossem agradáveis, elas não eram esteticamente superiores aos *oscillons*, sendo inclusive inadequadas ao registro fotográfico devido ao seu rápido movimento.

No intuito de investigar as “possibilidades de criação da imagem eletrônica”²⁵⁰, o pintor Karl Otto Gotz havia iniciado durante a guerra uma série de experiências com o osciloscópio catódico que contribuiriam para o desenvolvimento de suas teorias sobre a “criação de imagens cinéticas com o auxílio do registro televisivo das pinturas eletrônicas”²⁵¹. No texto da *Exposição...*, Paik reconhece em Karl Otto Gotz e nas teorias do artista sobre programação da televisão eletrônica a causa essencial de seu interesse pelos televisores. Em suas experiências com o osciloscópio catódico, Gotz havia observado a impossibilidade em controlar e fixar as imagens produzidas pelo aparelho. Segundo Phillips Decker, o que mais perturbava o artista em seus primeiros experimentos com a criação de pinturas eletrônicas era o fato de que “as imagens não podiam ser programadas – que os resultados não podiam nem ser previstos nem repetidos”²⁵². Estas constatações foram provavelmente determinantes para a conclusão de Gotz transmitida segundo as palavras de Paik

²⁴⁸ “(...) pinturas luminosas traçadas sobre a face fluorescente do tubo catódico de um osciloscópio pelo movimento do raio eletrônico (...)” (LAPOSKY, 2004, p. 214).

²⁴⁹ LISTA, 2004, p. 73

²⁵⁰ DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 22

²⁵¹ Idem

²⁵² Idem

no texto de introdução à sua exposição em Wuppertal: “(...) a imagem eletrônica que se deseja fabricar de maneira produtiva (e não reprodutiva) deve ser definida, em certa medida, de maneira indeterminista”²⁵³.

No entanto, o indeterminismo que caracteriza a criação de imagens eletrônicas através do tubo catódico, ou seja, a imprevisibilidade que resulta da impossibilidade de controle de tais imagens, torna-se em Paik o “conceito fundamental” de suas experiências com a televisão²⁵⁴. Daí a importância de sua *Exposição...*, pois a partir desta seu trabalho artístico passará a ser determinado pela tecnologia e pela busca, a partir dos meios técnicos disponíveis, de “associações não habituais entre dois ou três procedimentos”²⁵⁵. Através deste processo – uma “ação experimental” no sentido que John Cage atribuiu à palavra, ou seja, “uma ação cujo resultado não é previsível”²⁵⁶ –, Paik acreditou rever o modo habitual de produção de uma obra, qual seja, o conjunto de tentativas de um artista para se aproximar de um ideal anterior à imagem:

‘Por outro lado, na televisão experimental o processo todo é revisado. Normalmente eu não tenho, ou não *posso* ter, uma pré-VISÃO antes de começar a trabalhar. Em primeiro lugar, eu busco a “VIA”, a qual eu não posso prever onde me levará. A “VIA”..., ou seja, o circuito; eu observo diversos “FEEDBACKS”, corto alguns trechos, alimento com ondas diferentes, etc...’²⁵⁷

Ao comparar os seus televisores preparados e a música eletrônica, Paik observa o contraste entre ambos quando vistos sob a luz das questões musicais de sua época: pelo seu método de composição serial e pela sua forma ontológica (registro sobre fita magnética), a música eletrônica incipiente possui uma “tendência fixa, determinada”²⁵⁸ que a torna diferente de sua televisão experimental, cujo indeterminismo e variabilidade intrínsecos são fatores de superação do atraso que segundo o artista existe entre as artes visuais e a música:

‘O INDETERMINISMO e a VARIABILIDADE são um parâmetro muito subdesenvolvido das artes visuais, embora sejam há dez anos o problema central da

²⁵³ PAIK, 2004, p. 234

²⁵⁴ idem

²⁵⁵ BOSSEUR, 1992, p. 142

²⁵⁶ “Uma ação experimental é uma ação cujo resultado é imprevisível. Sendo imprevisível, esta ação não se preocupa com sua justificação. Como a terra, como o ar, ela não necessita de nada” (CAGE, 2003, p. 44). Ou ainda: “Qual a natureza de uma ação experimental? Ela é simplesmente uma ação cujo resultado não é previsto. Portanto, é útil ter decidido que os sons devem realizar-se a partir de si mesmos do que serem explorados para exprimir sentimentos ou idéias de ordem” (Idem, p. 77).

²⁵⁷ PAIK, 1993, p. 210, grifo do autor.

²⁵⁸ PAIK, 2004, loc. cit.

música (assim como a música ignora largamente o parâmetro SEXO, contrariamente à literatura e às artes visuais)²⁵⁹.

Segundo Gene Youngblood, Paik delineou suas três “dimensões de variabilidade” com as técnicas básicas que ele desenvolveu no período de 1963-64 com a colaboração de Hideo Uchida e Shuya Abe²⁶⁰. Sua primeira dimensão de variabilidade é a “transmissão *ao vivo* da programação normal”, que segundo Paik é “o evento visual e semântico mais variável (...)”²⁶¹. A segunda dimensão consiste na especificidade do circuito de cada um dos doze aparelhos, submetidos às modificações internas que diferem em cada caso, enquanto que “as ondas produzidas por diversos geradores de sinais, gravadores de fita e rádios (...) enviadas em diversos pontos a fim de produzirem em cada caso ritmos diferentes”²⁶² constituem a sua terceira dimensão de variabilidade. Nesta última, Paik inclui a participação dos visitantes na manipulação ou produção das ondas que interferem nas imagens²⁶³. Como observou Decker, o conceito de participação e inclusão dos visitantes foi o “princípio fundamental”²⁶⁴ de sua exposição em Wuppertal, estando presente em seus dois temas: televisão e música.

²⁵⁹ PAIK, 1993, p. 210, grifo do autor.

²⁶⁰ YOUNGBLOOD, p. 303: respectivamente, o presidente do Instituto Uschida de Pesquisa em Rádio de Tokyo e o engenheiro eletrônico com o qual Paik irá mais tarde desenvolver o sintetizador vídeo Paik-Abe.

²⁶¹ PAIK, op. cit., p. 211

²⁶² idem

²⁶³ DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 36: Entre os doze aparelhos divididos em quatro grupos pelo artista, os televisores preparados que oferecem este tipo de interatividade aos visitantes encontram-se no primeiro e terceiro grupo. No primeiro grupo encontram-se quatro televisores com imagens distorcidas por ondas manipuladas no próprio circuito. As emissões ao vivo ‘desintegradas’ tornam-se imagens abstratas. No segundo grupo um televisor é conectado a um rádio utilizado como gerador de ondas, cuja manipulação do volume interfere nas dimensões de um ponto eletrônico (*Point of Light*). Em *Kuba TV*, um tocador de fita conectado altera as dimensões da imagem. No terceiro grupo, a emissão de sons pelo visitante através de microfones conectados a pedais cria ‘fogos de artifícios’ feitos de pontos eletrônicos. Ao quarto grupo pertencem dois televisores danificados, um posicionado com a tela contra o chão (*Rembrandt-Automatik*) e o segundo, cuja imagem reduzida a uma linha horizontal, foi inclinado verticalmente e designado *Zen for TV*.

²⁶⁴ Idem, p.33

3.3.

Exposição de música: interações entre o público e os sons

Na ocupação do espaço da Galeria Parnass, uma única sala foi dedicada aos doze televisores preparados de Paik ²⁶⁵; os demais espaços foram destinados a instrumentos e “objetos sonoros” criados pelo artista, todos eles voltados à manipulação pelos visitantes.

Entres os instrumentos estão os pianos preparados ou pianos integrais (figs.21 e 22) que já haviam sido introduzidos por Paik em seu projeto de “anti-música” *Hommage à John Cage*. Na preparação dos seus pianos, Paik introduz uma diversidade de objetos cuja função não seria propriamente a extensão do material sonoro, mas a inclusão de elementos não associados ao universo musical tradicional. Em uma carta a Wolfgang Steinecke, Paik esclarece a diferença existente entre os seus pianos preparados e os de Cage: “A preparação do piano é diferente daquela em J. Cage. Fora os pianos, eu utilizarei alguns brinquedos (carro, diapasão, tanques, etc)” ²⁶⁶.

Um outro conjunto de objetos, reunidos sob o conceito de “*random access*”, termo da informática que designa “o procedimento que torna possível ter o mesmo acesso a toda informação em uma fita magnética de computador” ²⁶⁷, é constituído de aparelhos elétricos de reprodução analógica do som (gravadores e toca discos) submetidos a um “desvio” do seu uso unidirecional (figs.23 e 24). Como em seus televisores, ao modificar a configuração original destes aparelhos, Paik exerce a função de propositor de novos usos e novas percepções relativamente à tecnologia.

Segundo Phillips Decker, no caso dos aparelhos “re-formados” por Paik, a concepção de *random access* está associada ao “arbitrariamente e acidentalmente

²⁶⁵ A idéia de que a ocupação exclusiva de uma sala da galeria pelos televisores constitui “uma indicação de sua isolada posição dentro de todo conceito [da exposição]” expressa por Phillips Decker (DECKER-PHILLIPS, 1997, p.36) é discutível. Veremos que ao se referir às imagens eletrônicas, Paik utiliza o conceito de “música física”, aproximando-as da esfera musical; conceitos como uso alternativo da tecnologia e “interação física” ou “experiência háptica” poderiam igualmente aproximar os dois temas. É possível que a intenção do artista residisse mais numa ênfase do caráter totalmente inovador dos seus televisores do que propriamente no isolamento dos aparelhos no contexto da exposição.

²⁶⁶ PAIK, 1993, p. 238

²⁶⁷ DECKER-PHILLIPS, op. cit., p. 34

determinado acesso a peças de música e a outros eventos acústicos”²⁶⁸. A modificação dos gravadores consiste na montagem de seus dois cilindros na parede da galeria, na qual a fita magnética é fixada em seções de tamanhos variados formando uma trama intrincada onde os trechos de registros sonoros são distribuídos de modo aleatório e descontínuo para serem traduzidos através do manuseio de uma cabeça de leitura. A apreensão do registro sonoro ocorre através da interação entre o visitante e uma trama complexa de percursos multidirecionais de informação magnética cuja configuração impossibilita a reconstituição da forma original registrada: o tempo linear das peças musicais é estilhaçado, torna-se uma rede de conexões e de percursos inesgotáveis. Como o que está em jogo não é mais a reprodução fiel do registro sonoro através do fluxo regular do suporte sobre o leitor – a passagem da cabeça de leitura sobre o suporte podendo ser feita nos dois sentidos e em qualquer velocidade – torna-se possível a experiência tátil das propriedades dos sons e de suas modificações: “A experiência da obra consiste, para o espectador, em viver pela experiência tátil o processo de leitura analógica do suporte registrado, o que Paik radicaliza em sua performance *Escutando música pela boca*, documentada por uma fotografia” (fig.16)²⁶⁹.

Como já se observou, o uso artístico dos processos de conversão elétrica está associado a uma poética do contato. A concepção do sentido tátil como base de todos os sentidos já havia sido teorizada por Raoul Hausmann²⁷⁰ antes de reaparecer na teoria de McLuhan sobre as mídias, na qual a experiência háptica enquanto interação e tradução entre os sentidos é prolongada na função tradutora das mídias elétricas:

‘As próprias palavras “pegar” e “apreender” revelam um processo que consiste em alcançar as coisas através de outras, em tocar e sentir diversas facetas ao mesmo tempo e por mais de um sentido de cada vez. Torna-se claro que o “toque” não é somente uma questão de epiderme, mas uma interação dos sentidos e que “tomar contato” ou “ficar em contato” é o fato de um fecundo encontro dos sentidos, da tradução do visível em sonoro, e do sonoro em movimento, em gosto e em odor’²⁷¹.

Portanto, assim como o conceito de participação, a conversão elétrica poderia ser considerada como um importante princípio da “*Exposição...*”, unindo

²⁶⁸ DECKER-PHILLIPS, 1997, p. 34

²⁶⁹ LISTA, 2004, p. 74

²⁷⁰ “É preciso convencermo-nos de que o sentido tátil está misturado a todos os nossos sentidos, ou antes, que ele é a base decisiva de todos os sentidos” (LISTA, 2004, p. 65).

²⁷¹ MCLUHAN, p. 83

sob um termo comum seus dois temas – música e televisão; ela está presente, em primeiro lugar, no próprio funcionamento dos aparelhos modificados por Paik – possibilitando à televisão eletrônica a tradução de sons em formas visuais e ao *random access* a conversão analógica de informações magnéticas em eventos acústicos – e em segundo lugar, mediatizando a interação entre o visitante e estes aparelhos: “A interação física, elétrica, entre o som e a imagem se prolonga na participação manual do espectador. (...) A exposição da Galeria Parnass constitui neste sentido uma impressionante realização do *Haptisch* tal como o entendia Raoul Hausmann (...)”²⁷².

Segundo Marcella Lista, o modo aparentemente arbitrário e improvisado de distribuição das obras em cada um dos espaços da galeria revela a intenção do artista de não posicioná-las em um centro único, negando perspectiva e hierarquia e realizando “a destituição do registro de percepção visual, em proveito de uma inclinação à apreensão táctil do espaço ambiente, implicando o corpo inteiro de maneira simultânea e multidirecional”²⁷³.

A experiência do tédio – ou a experiência de suportar o tédio –, exercício praticado pelos monges zen como meio de identificar-se com o momento, será incorporado por Paik em sua *Exposição de música – Televisão eletrônica* de modo a afastar da experiência proposta os juízos de valor, a intensidade e a catarse:

‘Eles [os monges zen] treinam para diminuir, repartir e equilibrar as amplitudes e frequências de ondas de seu amor, de seu ódio e de sua vida. – O zen necessita de um treinamento árduo. Numerosos são aqueles que negligenciam ou tentam ignorar isto arbitrando atrás da “natureza natural” e do “bom gosto”. Aquele que é treinado pode suportar melhor o tédio. Eu admiro acima de tudo “*Music of Changes*”²⁷⁴ porque se trata da composição mais tediosa de John Cage’²⁷⁵.

²⁷² LISTA, 2004, p. 74

²⁷³ Idem

²⁷⁴ Composição de John Cage na qual são aplicadas operações de acaso baseadas no *I Ching*, livro de sabedoria chinês utilizado também como oráculo.

²⁷⁵ PAIK, 1993, p. 231

3.4.

Televisão Experimental = Monotonia = Tédio Cósmico

A monotonia, fator importante nos televisores preparados, é o produto da percepção simultânea das 12 distorções. A “percepção simultânea de cursos paralelos de numerosos movimentos independentes” como método de perceber a eternidade e escapar do tempo linear ou tempo de sentido único poderia então ser experimentada pelo visitante que observasse concentradamente os aparelhos ²⁷⁶. Ao comentar sobre a monotonia como uma das características da música eletrônica (a outra característica sendo a irritação), o compositor Christian Wolff observou quais são os fatores que poderiam engendr-la: “A monotonia pode residir na simplicidade ou delicadeza, na força ou na complexidade. A complexidade tende a atingir um ponto de neutralização: a mudança contínua chega a uma certa similitude” ²⁷⁷.

O modo como os televisores estão dispostos em relação ao observador elimina a idéia de um centro único (como na disposição de uma orquestra tradicional), de uma visão em perspectiva ou relação hierárquica entre os aparelhos. A constituição de diversos centros distribuídos de forma não hierarquizada poderia evocar a idéia zen de não-obstrução e interpenetração presente na estética cageana.

Como já foi observado, os aparelhos estão submetidos a três dimensões de variabilidade que produzem uma relação complexa estabelecida entre as diferentes distorções vistas como fluxos independentes; de acordo com Wolff (“a complexidade tende a atingir um ponto de neutralização”), da percepção simultânea destes fluxos independentes resulta a neutralização, a monotonia e o tédio:

“Tédio cósmico –

Harmonia próxima do caos –

Caos próximo da harmonia –

²⁷⁶ No entanto, como Paik irá observar, sem um “treinamento místico” tal percepção não seria possível em virtude de nossa própria constituição física: “temos apenas um único coração, uma forma de respirar, um único ponto de focalização do olhar” (PAIK, 1993, p. 211).

²⁷⁷ CAGE, 2003, p. 60

Meus trabalhos recentes (exposição de música, televisão eletrônica) são mais próximos deste tipo de NADA’²⁷⁸.

Portanto, os televisores aproximam-se da natureza em geral por meio de sua variabilidade infinita (como em uma mesma árvore nenhuma folha é igual à outra, Paik “produz a infinitude na diferença”), de sua “abundância de medíocres” (não hierarquização dos televisores e caráter “calmo, frio, não expressionista” dos aparelhos) e da relação complexa entre fluxos independentes.

Em relação ao seu caráter cambiante a televisão experimental é análoga à natureza por não ser “nem sempre interessante, mas nem sempre desinteressante”²⁷⁹. A idéia de que para se aproximar da vida a arte não deveria constituir-se como uma exceção (buscando apenas a profundidade, o sentimentalismo ou a perfeição), mas ser tão receptível à pluralidade como a vida (incorporando o belo e o feio, o tedioso e o emocionante, os sons musicais e os ruídos, etc) de modo que o observador possa ter a cada momento uma experiência diferente da obra, foi expressa por John Cage em seu comentário sobre a música de Morton Feldman:

‘A vida transcorre como uma peça de Morton Feldman. Alguém poderia objetar que os sons que tiveram lugar não eram interessantes. Que o seja. Na próxima vez em que ele escutar a peça ela será diferente, talvez menos interessante, talvez muito excitante. Talvez desastrosa. Um desastre para quem? Para ele, não para Feldman. E menos para a vida: sempre diferente, por vezes excitante, às vezes tediosa, às vezes agradável e assim por diante; e quais outras questões importantes existem? Outras além do fato que nós vivemos e como fazê-lo de acordo com a Vida’²⁸⁰.

Um outro fator de aproximação entre arte e vida pode ser observado na concepção de um tempo em vetores múltiplos presente em *Sinfonia para 20 salas* e *Exposição de música – Televisão eletrônica*: a introdução de um tempo multidirecional substituiria o tempo linear que inclui as noções de início, meio e fim. Como foi observado, estas noções surgem do “sentimento de si” que tende a separar-se da vida – elas seriam um obstáculo à idéia de ser “um com o todo”, ou seja, à identificação com a vida e com o “aqui e agora” que implicaria um “estado de vazio” possível apenas através do afastamento do ego:

‘Não há o resto da vida. A vida é una. Sem começo, sem meio, sem fim. O conceito: começo, meio e significação vem do sentimento de si que se separa do que ele considera ser o resto da vida. Mas esta atitude é insustentável a menos que insistamos em parar a vida e colocar-lhe um termo. Este pensamento é em si

²⁷⁸ PAIK, 2004, p. 234, grifo do autor.

²⁷⁹ Idem, 1993, p. 209

²⁸⁰ CAGE, 2003, p. 142

mesmo uma tentativa de parar a vida, porque a vida continua, indiferente aos mortos que fazem parte de seu “não começo”, “não meio” e “não significação”²⁸¹.

Esta estratégia de se chegar ao limite entre a arte e a vida através do silêncio, do campo total (multiplicidade não focalizada), da variabilidade infinita e do tempo em múltiplos vetores criou uma situação em que a arte parece se configurar, como observou Cage, como “uma estação experimental onde se testa a vida”²⁸² – uma situação no interior da qual a arte não mais se constituiria como exceção, mas como um *continuum* onde é possível a experiência da vida através de relações mais simples, experiência que não abandonaria aquele que a faz quando este retornasse à sua complexidade.

Esta idéia parece aproximar-se das intenções de Paik quando este compara os televisores preparados com a natureza: a percepção dos aparelhos é uma experiência relativamente simplificada que poderia estender-se na percepção do micro/macrocósmo que habitamos, pois o universo se constitui de “eventos transformativos, parcialmente sobrepostos e independentes”. No entanto, tal infinitude de eventos resistiria a qualquer significação, pois são “ecos do nada”: “O que se busca é nada e sem início, meio ou significação ou fim. Alguma coisa sempre começa e se interrompe, sobe e desce”²⁸³. Para a filosofia zen, a saída encontra-se na identificação com a vida, em sua calma aceitação. Tal aceitação só poderia ser efetiva através da suspensão do juízo de valor, porque quando elege algo e dessa forma exclui o que não escolhe como o resto, o homem se afasta da calma aceitação em relação às coisas vivenciadas.

²⁸¹ CAGE, 2003, p. 145

²⁸² Idem, p. 150

²⁸³ Idem, p. 146

3.5.

McLuhan, Paik e o desafio da tecnologia.

No contexto da *Exposição de Música/Televisão eletrônica* de Nam June Paik na Galeria Parnass é significativo que a televisão, considerada por Marshall McLuhan como um meio “englobante”, que engaja todos os nossos sentidos em uma “participação em profundidade” (que, paradoxalmente, é próxima ao torpor²⁸⁴), não tenha despertado o interesse dos visitantes e dos críticos. Em seu *Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental* (1963), Paik comentou a indiferença do público em relação aos televisores preparados:

‘Não espere de minha televisão: choque, Expressionismo, Romantismo, clímax, surpresa, etc... coisas que causaram grande elogio às minhas composições anteriores. Na Galeria Parnass, uma cabeça de touro causou mais sensação do que 13 aparelhos de televisão’²⁸⁵.

Essa indiferença poderia ser vista como conseqüência do próprio uso artístico por Paik dessa tecnologia relativamente nova na época. A modificação dos televisores como proposição de uma nova forma de arte – pois o artista tinha consciência do caráter experimental e, portanto, absolutamente novo de seus televisores – engendra neste caso uma antítese ao uso econômico estabelecido pela sociedade desta tecnologia normalmente associada ao espetáculo, ao consumo, ao controle e à formatação perceptiva e mental. Como o propósito dessas experiências é a pesquisa de uma nova forma de arte, esta passa a incorporar valores que não pertencem à esfera “midiática”²⁸⁶ – como a frustração, o tédio, a participação e a comunicação bilateral.

Um dos conceitos centrais da “performance bicéfala”²⁸⁷ de Paik, a “participação”, possibilitada pela modificação do circuito dos aparelhos e pela associação de outros meios eletrônicos, oferece um modo de interação entre o

284 MCLUHAN, p. 382: “Acima de tudo, o assassinato de Kennedy permite-nos notar um traço paradoxal deste meio ‘frio’ que é a televisão. Ela nos envolve numa profundidade móvel e comovente, mas que não nos excita, agita ou revoluciona. Presume-se que seja esta a característica de toda experiência profunda”.

285 PAIK, 1993, p. 214

286 YOUNGBLOOD, p. 258: “Uma nova forma de arte não é apenas o resultado de novas tecnologias, mas também o resultado de um novo pensamento e do descobrimento de novas ordens. (...) Mas não se pode encontrar novas ordens no uso econômico do médium que a sociedade criou”.

287 PAIK, op. cit., p. 54: o termo é utilizado pelo próprio artista para definir sua exposição na galeria Parnass, dividida em dois temas – música e televisão.

espectador e a tecnologia que o artista irá definir como “circuito aberto”, cuja consolidação dar-se-á com a invenção do vídeo sintetizador e, posteriormente, com os jogos eletrônicos e o computador.

Embora Paik faça constante referência à teoria das mídias de McLuhan em seus escritos sobre a tecnologia, o artista adota uma postura crítica em relação a seu conceito de televisão como meio que torna possível a “participação em profundidade” e o engajamento do espectador²⁸⁸:

‘Eu não posso ser tão otimista quanto Marshall McLuhan (...), porque o imenso potencial desta interação de comunicações na era da eletrônica é explorada (e manipulada) exclusivamente por um grupo “influyente” em relação a um grupo “não-influyente”, mas não entre grupos “influyente” e “não-influyente” (a informação ainda é de sentido único)’²⁸⁹.

Assim, a partir de suas primeiras experiências com a televisão experimental, o trabalho de Nam June Paik irá consistir em inúmeras estratégias para “humanizar” a tecnologia; como veremos, estas estratégias baseiam-se na proposição de novos usos do meio, que podem ter como finalidade a exploração de seus potenciais, a conscientização do espectador de sua estrutura ou – aspecto inseparável dos trabalhos de Paik – um sarcasmo tipicamente dadaísta. Por outro lado, é interessante perceber a sintonia de algumas das estratégias de Paik com o significado atribuído por McLuhan ao papel do artista em relação à tecnologia.

“O meio é a mensagem” é um conhecido aforismo de Marshall McLuhan, que desde sua introdução em 1964 será retomado por estudiosos das mídias e por artistas; ele indica o aspecto dos meios a partir do qual o autor fundamenta sua teoria: suas características intrínsecas.

Segundo McLuhan, os meios são extensões de um sentido, faculdade ou órgão do ser humano. É o caráter intrínseco do meio, independente do uso que lhe é atribuído, que irá determinar as mudanças nas relações do homem com o mundo e com seus semelhantes. “Pois a ‘mensagem’ de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, de ritmo ou de modelos que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas”²⁹⁰. Portanto, o homem não deveria ignorar os efeitos de uma nova tecnologia sobre a sociedade, pois as profundas mudanças psíquicas e sociais que nesta ocorrem seriam determinadas pela influência frequentemente

²⁸⁸ Devemos observar que em McLuhan a participação em profundidade não é apenas uma interação unilateral, mas uma mobilização de todos os sentidos do espectador.

²⁸⁹ PAIK, 1993, p. 178

²⁹⁰ MCLUHAN, p. 26

imperceptível e invariavelmente irresistível do meio – pela aceleração que provoca ou estrutura que introduz, este alteraria a escala e o ritmo de processos já existentes ou daria origem a novos modelos.

McLuhan descreve o uso dos prolongamentos como uma relação na qual estes penetram em nosso sistema sensorial provocando uma “estruturação ou deslocamento de percepção”²⁹¹. Através do envolvimento incessante com nossas mídias nos tornamos seus “servos-mecanismos” e como Narciso entramos em um estado de torpor e inconsciência “diante dessas imagens de nós”²⁹². Segundo McLuhan, o mito grego de Narciso está relacionado com a experiência do torpor resultante do contato do homem com a tecnologia, pois mostra como o homem, não conhecendo a verdadeira natureza de seus prolongamentos, tem os seus sentidos entorpecidos por estes, tornando-se seu servo-mecanismo. Ao adaptar-se ao seu prolongamento, Narciso torna-se um “sistema” ou “circuito fechado”.

Segundo McLuhan, o efeito das mídias sobre a sociedade não se encontra no nível dos conceitos, mas da relação entre os sentidos e dos modelos de percepção. Quando a vida sensorial de uma sociedade é reorganizada em virtude do contato com uma nova tecnologia, modelos e estruturas já estabelecidas podem colapsar, e a escala de processos já existentes pode ser alterada. Para o autor, o artista é qualificado para enfrentar os desafios das novas tecnologias, pois este seria um “*expert* em notar as mudanças de percepção sensorial”²⁹³; o artista é a “antena da sociedade” que capta a mensagem do desafio cultural e tecnológico com antecedência, preparando a sociedade para as mudanças que se anunciam²⁹⁴.

A concepção mcLuhaniana do artista como um agente capaz de perceber e prever o efeito de um novo médium sobre a sociedade – retirando-a dessa forma de seu transe narcisista ao torná-la consciente da verdadeira natureza de seu prolongamento – torna-se uma proveitosa ferramenta conceitual no estudo da *Exposição de música...*, pois neste contexto encontramos o artista em busca de outros usos e percepções relativamente à tecnologia. Segundo a teoria das mídias, o que Paik apresentaria aos visitantes – estes em provável “estado de narcose”, desprovidos do distanciamento necessário à percepção da ‘mensagem’ de um novo médium – ao modificar seus aparelhos de TV? Dois conceitos centrais de

²⁹¹ MCLUHAN, p. 66

²⁹² Idem

²⁹³ Idem, p. 37

²⁹⁴ Idem, p. 88

sua exposição, a “participação” e o “*random access*” podem nos auxiliar nesta questão.

Na classificação mcluhaniana das mídias a televisão é considerada um médium “frio”, ou seja, uma tecnologia de baixa definição que mobiliza os sentidos de modo englobante e ativo. A imagem eletrônica da TV ²⁹⁵, pobre em dados, é constituída por um “mosaico” de pequenos pontos claros e escuros cujo fluxo constante determina as áreas de luz e sombra que irão formar os contornos imprecisos dos objetos representados na tela catódica. Inconscientemente, o espectador deve preencher os ‘vazios’ desse mosaico eletrônico para obter a totalidade da imagem. Essa interação “tátil” entre o espectador e a imagem de baixa definição do televisor, no qual o primeiro continuamente restitui a imagem difusa que sobre ele se projeta, é denominada por McLuhan de “participação em profundidade”.

Por sua vez, Paik não acreditava que a televisão, em seu envio unilateral de informação, poderia oferecer ao espectador algum tipo de participação; sua idéia de participação mostrar-se-ia mais radical do que a interação “em profundidade” com a imagem fria do televisor ao propor a intervenção direta do próprio espectador na formação das imagens eletrônicas:

‘Comunicação significa comunicação bilateral. Uma comunicação unilateral é simplesmente uma notificação... como um *draft call*. A TV tem sido um típico caso desta não-comunicação e a audiência de massa tem apenas uma liberdade, que é ligar ou desligar a TV... (...) Nos últimos dez anos minha obsessão com TV tem sido, se eu olhar para trás e pensar claramente, um progresso constante em direção a uma participação mais diferenciada dos espectadores’.²⁹⁶

O tipo de participação baseado na criação e manipulação de imagens eletrônicas iria consolidar-se com a invenção de sintetizadores vídeo, dos

²⁹⁵ Nota-se que ao se referir à imagem de TV, Mc Luhan está naturalmente considerando as imagens cujas características eram determinadas pelas limitações técnicas dos televisores de sua época. Portanto, suas definições não se aplicariam às imagens eletrônicas formadas pelos recursos técnicos atuais. Em sentido restrito, os aparelhos eletrônicos que atualmente difundem imagens de alta definição através de telas de plasma ou cristal líquido não seriam, de acordo com a teoria mcluhaniana, televisores: “E a televisão ‘melhorada’ não seria mais a televisão. A imagem de televisão é *atualmente* uma trama em mosaico de pontos claros e pontos escuros...” (MC LUHAN, p. 357, grifo nosso). A imagem da TV, de baixa definição, tem delineamentos imprecisos que a torna distinta da imagem com alto teor de informação visual do cinema: “No cinema, o close-up dá ênfase; na TV, é coisa normal. Uma foto brilhante do tamanho do vídeo pode mostrar uma dúzia de caras com muitos pormenores, mas uma dúzia de caras no vídeo forma apenas uma mancha”. (MCLUHAN, p. 356).

²⁹⁶ VIDEA..., 1974

videogames e dos computadores ²⁹⁷. Com o computador, o controle íntimo da imagem eletrônica e o modo bilateral de comunicação – possibilidades já presentes na televisão – irão adquirir nova escala. Considerando que a “programabilidade” ²⁹⁸, ou seja, o controle da imagem eletrônica em todos os seus parâmetros, juntamente com o “dinamismo visual” e a “interatividade” são características por excelência dos computadores, podemos levantar a hipótese de que Paik teria “enxertado” no meio “televisão”, a “mensagem” do meio “computador”. Como observou Caitlin Jones,

‘O vídeo sintetizador Paik-Abe (distorcendo o sinal vídeo), os imãs (distorcendo a recepção no próprio aparelho de televisão), e outros aparelhos manipuladores utilizados por Paik anteciparam o futuro da produção de imagem e seu potencial interativo e de rede’ ²⁹⁹.

Assim, através de seus trabalhos com televisão Paik visou explorar as possibilidades do meio que teriam sido recalcadas pelo uso econômico que a sociedade lhe atribuiu, pois como o artista observou em seu ensaio para a exposição *Machine Show* (MOMA, 1968-70), “Os infinitos potenciais da TV, tais como: comunicação bilateral, participação, ‘democracia eletrônica através do referendium instantâneo’ (John Cage)... são altamente ignorados ou delicadamente suprimidos” ³⁰⁰. Portanto, o conceito mcluhaniano do artista enquanto indivíduo sensível às mudanças perceptivas provocadas pela tecnologia, capaz de descobrir “como capacitar um determinado meio para uso ou como liberar a força latente de outro” ³⁰¹ e de perceber as estruturas de cada meio e antecipar certos efeitos, mostra-se válido e compatível com a leitura atual dessas primeiras experiências com televisão do artista.

²⁹⁷ Em um texto de 1991 em homenagem a M. Abe, engenheiro que trabalhou em parceria com o artista no desenvolvimento do sintetizador Paik-Abe e em outros projetos, Paik estabelece, por meio do conceito de ‘sistema aberto’, uma relação entre a concepção de seu sintetizador vídeo e os jogos eletrônicos: “Eis em alguns pontos qual era minha concepção: variações efetivas de varredura, em círculos, em zigue-zague, *feedback* complexo, mixagem do sinal áudio, re-varredura com dez câmeras preto e branco Sony, aplicação do fator ótico. *E, sobretudo, eu havia concebido as coisas de maneira a criar um sistema aberto por multi-input e multi-output, ou seja, um ambiente eletrônico não fechado que permitisse a participação do público. Tratava-se de um sistema aberto constituindo de alguma maneira o arquétipo de um vídeo game interativo*” (PAIK, 1993, p.36, grifo nosso).

²⁹⁸ GREENFIELD, p. 108: A combinação da programabilidade com o dinamismo visual e a interatividade define o computador, e o diferencia de outros meios eletrônicos como a TV e os videogames – este último um meio interativo e bidirecional como o computador, mas que oferece ao usuário menores possibilidades de programação.

²⁹⁹ JONES, 2004, p. 34

³⁰⁰ VIDEA..., 1974

³⁰¹ MCLUHAN, p. 75

Como observou Dieter Daniels,

‘a idéia de Paik de uma *TV Participação* que permite aos espectadores de participarem ativamente ao invés de permanecerem consumidores passivos, antecipa a discussão geral sobre a interatividade e a multimídia como mídia de massa do século XXI’³⁰².

Sobre os televisores apresentados na *Exposição...*, Daniels acrescenta:

‘Os vários modelos de *TV Participação* apresentados naquela exibição foram os primeiros esquemas para interação do espectador com imagens de TV. Por meio da manipulação de circuitos eletrônicos de aparelhos comuns de TV, Paik pôde obter estruturas visuais complexas que espectadores podiam alterar, as quais anteciparam por décadas os dispositivos comerciais de vídeo e multimídia que serviriam a fins similares’.

A hipótese do “enxerto” da estrutura da tecnologia digital em uma tecnologia analógica torna-se válida quando consideramos outro conceito chave da exposição de Paik em Wuppertal, o “*random access*”. Este termo da informática designa a possibilidade de acessar a informação contida em qualquer ponto do suporte, sem a necessidade de uma leitura linear que percorreria todos os pontos até alcançar a informação desejada. Através da modificação de leitores analógicos de registros sonoros (como gravadores e toca-discos), o artista “insere” um modo aleatório de acesso à informação que subverte a funcionamento linear desses aparelhos.

No entanto, se aceitamos a hipótese de que Paik estaria de fato enxertando estruturas características do meio digital nos meios analógicos, subvertendo assim o uso econômico desses últimos, a idéia mcluhaniana de que “o ‘conteúdo’ de um meio, qualquer que seja, é sempre outro meio”³⁰³ deveria ser válida neste contexto, no qual uma forma já difundida (o aparelho de TV, o gravador) teria como “conteúdo” uma forma ainda nascente (o computador). Poderíamos imaginar que é através da clarividência do artista que tal regra encontraria sua exceção, quando este torna visível, dentro dos limites dos meios de que dispõe, modelos e experiências sensoriais relativas às novas tecnologias – como Cézanne, que segundo McLuhan enfrentou o desafio da tecnologia ao dar à pintura uma

³⁰² DANIELS

³⁰³ MC LUHAN, p. 26

unidade orgânica, abandonando “a ilusão da perspectiva em favor da estrutura”³⁰⁴ e transmitindo através desta a experiência englobante da era da eletricidade³⁰⁵.

Segundo McLuhan, os meios são agentes produtores de acontecimentos e de consciência, de modo que “a hibridação ou combinação desses oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais”³⁰⁶. A partir desta perspectiva é possível ver o enxerto feito por Paik em *random access* como uma hibridação, em termos de estrutura, entre um meio digital e um meio analógico. Através dessa hibridação, Paik tornaria os visitantes conscientes das propriedades e estruturas de ambos os meios.

Por outro lado, também não ficaria descartada a hipótese de que, ao desregular a imagem eletrônica, Paik tornaria visível com sua televisão experimental a natureza “quente” das imagens cinematográficas, pois como observou Françoise Parfait, a distorção da imagem vídeo chama a atenção do espectador para a sua qualidade plástica e luminosa; para o fato de que, ao contrário da imagem analógica do cinema, projetada sobre uma tela e obtida através de um processo fotoquímico, a imagem eletrônica é formada através da constante varredura do tubo catódico pelos elétrons, sendo constituída por uma infinidade de pontos, cujas luzes projetam-se sobre o espectador.

Além do “*random access*” e da “participação” poderíamos incluir outro conceito importante no contexto da *Exposição...*: a “simultaneidade” ou percepção simultânea de fluxos independentes – diferente da “simultaneidade da mensagem” característica da comunicação de massa e definida por Charles Wright como a “possibilidade de alcançar grandes audiências num breve espaço de tempo”, sugerindo assim “a existência de uma força social em seu impacto”³⁰⁷.

O conceito de simultaneidade foi evocado por Paik em sua exposição na Galeria Parnass como um exercício para atingir o êxtase e libertar-se do tempo linear para perceber a eternidade. No entanto, é igualmente possível incluir a simultaneidade (enquanto conceito oposto à ‘sucessão’, este considerado por McLuhan como um modelo de percepção e pensamento que surgiu com o alfabeto fonético e intensificou-se com a invenção da imprensa) na mesma categoria de conceitos da qual fazem parte o “*random access*” e a “participação”: qual seja, a

³⁰⁴ MCLUHAN

³⁰⁵ Idem, p. 132

³⁰⁶ Idem, p. 69

³⁰⁷ WRIGHT, 1968, p. 15

categoria dos modelos de percepção ou estruturas que pertencem à tecnologia digital e que, Paik teria enxertado nos meios analógicos.

Conceitos como “participação” e “simultaneidade” são características fundamentais dos jogos eletrônicos (considerados como o “casamento” da televisão com o computador ³⁰⁸), o primeiro sendo a principal característica que diferenciaria estes das imagens dinâmicas da televisão; o segundo, entendido como “processamento paralelo”, uma forma de percepção ou de habilidade que os jogos eletrônicos requerem e desenvolvem. Segundo Greenfield, o termo “processamento paralelo”,

‘(...) refere-se a tomar informações de diversas fontes simultaneamente; difere do processamento seqüencial, em que se deve tomar a informação de uma fonte de cada vez. (...) Uma criança que tenha sido exposta principalmente ao meio da televisão, em vez da palavra escrita e do rádio, estaria mais preparada para o processamento paralelo exigido para se jogar o videogame adequadamente’ ³⁰⁹.

Os jogos eletrônicos resistiriam à especialização como meio de apreender e dominar; o ato de fragmentar e especializar para dessa forma dominar é associado por McLuhan à própria atividade do Ocidente científico e industrializado que pela sua natureza expansiva lançou o domínio especializado a diferentes aspectos da vida, à custa de uma divisão ou não comunicabilidade entre os sentidos, os diferentes conhecimentos e os indivíduos.

Em jogos como *Pac-man* a análise especializada de elementos isolados não é suficiente para superar a complexidade cognitiva exigida pelo jogo – as qualidades dinâmicas dos labirintos revelam-se apenas através da observação da interação dos monstros com o *Pac-man* em diferentes partes do labirinto.

‘A qualidade das variáveis dinâmicas que interagem entre si caracteriza quase todos os jogos de ação do computador. De fato, existe na forma mais simples possível em *Pac-man*. (...) Aprender a lidar com múltiplas variáveis interagentes é uma realização significativa porque o mundo não é um sistema simples, mas, antes, muitos sistemas complexos de múltiplos fatores interagentes’ ³¹⁰.

Tanto os escritos de Nam June Paik sobre a tecnologia quanto as suas famosas previsões parecem fazer eco à definição mcluhaniana do artista como antena da sociedade, capaz de prever as mudanças provocadas nesta pelo efeito

³⁰⁸ GREENFIELD, p. 14

³⁰⁹ Idem, p. 96-97

³¹⁰ Idem, p. 97-98

das novas tecnologias e dessa maneira “amortecer” seu impacto através de uma “preparação” prévia. Apesar de citar McLuhan com certa frequência em seus textos, Paik aparentemente não fez nenhuma referência explícita a este papel do artista relativamente à sociedade tal como foi evocado pelo autor; por outro lado, Paik sempre expressou em seus escritos a necessidade de se “humanizar” a tecnologia. No texto *TV Participação/Tele-Sutiã para escultura viva* (1969) o artista coloca esta necessidade como problema central entre a arte e a tecnologia:

‘O verdadeiro problema implicado em “Arte e tecnologia” não é apenas inventar um novo brinquedo científico, mas de poder *humanizar* a tecnologia e este meio eletrônico de expressão que conhece progressos rápidos, muito rápidos. O progresso já ultrapassou nossa capacidade de programação’³¹¹.

Para McLuhan, os conflitos provocados pelos meios de comunicação poderiam ser reduzidos “mediante um aumento da autonomia humana”³¹²; esta declaração, juntamente com a de Pio XII citada pelo autor³¹³, parece aproximar-se da idéia de humanização da tecnologia expressa por Paik em *TV Participação...*; ainda neste texto, ao tratar do *Tele-Sutiã* (objeto que consiste em dois monitores pequenos usados como sutiã, cujas imagens sofrem distorções que correspondem ao som do violoncelo, tocado por Charlotte Moorman) o artista define a humanização como o uso “imaginativo” da tecnologia:

‘O “*Tele-Sutiã para escultura viva*” (Charlotte Moorman) é mais um impressionante exemplo de humanização da eletrônica... e da tecnologia. Ao utilizar-se a televisão como um sutiã... um dos mais íntimos objetos do ser humano, nós demonstraremos que a tecnologia pode servir o homem e estimularemos a imaginação do espectador, NÃO em um sentido medíocre, mas incitando-o a pesquisar utilizações novas, imaginativas e humanistas de nossa tecnologia’³¹⁴.

Se considerarmos o homem como um ser que julga e que reage à tecnologia da qual se serve – não sendo, portanto, mero receptor que absorveria acriticamente os efeitos e os conteúdos dos meios que moldariam o indivíduo inconsciente de sua influência – os trabalhos de Paik (como alguns televisores experimentais e o sintetizador Paik-Abe) nos quais observamos uma preocupação do artista em tornar a TV um “circuito aberto” – uma reação deste ao caráter unidirecional da

³¹¹ PAIK, 1993, p. 157, grifo do autor.

³¹² MCLUHAN, p. 72

³¹³ MCLUHAN, p. 39: Pio XII acreditava que o futuro e a estabilidade da vida interior das sociedades modernas “dependem em grande parte da manutenção de um equilíbrio entre a força das técnicas de comunicação e a capacidade de reação pessoal de cada indivíduo”.

³¹⁴ PAIK, op. cit., p. 157, grifo do autor.

TV e à estrita liberdade que este meio concede ao telespectador – poderiam ser vistos como uma tentativa, por meio de usos alternativos e modificações dos aparelhos eletrônicos, de humanizar a tecnologia no sentido de ampliar as possibilidades de uso e de resposta do indivíduo, tornando este consciente da estrutura do meio.

Se as idéias mcluhanianas de que a auto-amputação “impede o reconhecimento do eu”³¹⁵ e de que Narciso, ao ter seu “ser” prolongado, tornou-se um “sistema fechado” são válidas, o “circuito aberto” preconizado por Paik estaria necessariamente associado à consciência do “eu”, revelando um outro aspecto de sua humanização da tecnologia.

Embora tenhamos dito que a postura de Paik em relação à tecnologia assuma quase sempre um “ar” de sarcasmo ou ironia dadaísta, não devemos considerar de maneira rígida o que seria uma postura “dadaísta” em relação aos meios eletrônicos. O projeto utópico de Raoul Hausmann para o seu *Optofone* é um exemplo de que, mesmo eliminando o papel do artista na tradução das ondas luminosas em ondas sonoras (ou vice e versa) tornando, segundo o dadaísta, obsoletas as antigas formas da música e da pintura, tal invenção não deixou de ser objeto de entusiasmada receptividade, semelhante à de alguns pintores abstratos em relação ao cinema. Considerando-se a proximidade entre o projeto do optofone e a televisão experimental segundo uma “poética do contato” evocada por Marcella Lista³¹⁶, o uso do termo “dadá” para definir a relação entre Paik e a tecnologia deve ser relativizado, pois tal relação envolve outros aspectos que estão naturalmente associados à formação musical e teórica, à participação no movimento Fluxus e à herança cultural do artista; pois, se Paik enviou seu robô para uma destruição espetacular e catártica por atropelamento em Nova Iorque, ele igualmente ajudou a definir através do uso dos recursos técnicos disponíveis em seu tempo a “vídeo paisagem” da televisão, e a propor a esta os modelos de integração que refletiriam o ideal mcluhaniano de uma “aldeia global”.

Quanto à relação entre o papel do artista evocado por McLuhan e a poética de Paik, poderíamos dizer que esta torna-se válida em alguns pontos, embora seja

³¹⁵ MCLUHAN, p. 62

³¹⁶ Segundo Marcella Lista, o *Haptizismus* formulado por Hausmann em 1921 corresponde à tentativa de teorizar a faculdade dos meios elétricos “em converter as ondas sonoras e luminosas”. Neste sentido, a *poética do contato* é um meio “de apreender o fenômeno da impressão que está na base dos processos analógicos de conversão” (LISTA, 2004, p. 65).

insuficiente para abranger todas as questões que encontraríamos no trabalho deste artista. Entretanto, a concepção do surgimento de novas tecnologias como desafio lançado ao artista mantém-se, pois Paik teria respondido, desde a reorientação do seu trabalho com a televisão experimental, de modo constante e pessoal, a tal desafio.