

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 7, 2000, pp. 179-197.

Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea

Benjamin H. D. Buchloh

"A montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os procedimentos alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e significado". Com base na concepção de alegoria desenvolvida por Walter Benjamin, em seu texto sobre Baudelaire, Benjamin Buchloh analisa as estratégias alegóricas e de montagem da arte contemporânea e suas relações com as instituições de arte, a cultura de massa e o sistema de produção capitalista em que está inserida.

Montagem; alegoria; arte contemporânea.

Ao que parece, os inventores da estratégia da montagem¹, desde o início de sua prática, eram conscientes de sua natureza intrinsecamente alegórica: "falar nas entrelinhas" em resposta à proibição de expressar-se em público. George Grosz recorda:

Em 1916, quando nos, John Heartfield e eu, inventamos a fotomontagem, não poderíamos prever as imensas possibilidades nem a controversa, porém promissora, carreira que aguardava aquela nova invenção. Sobre um pedaço de cartão, colávamos uma confusão de anúncios publicitários de cintas para hérnia, de cadernos de música para estudantes, de comida para cachorro, de rótulos de Schnaps e de garrafas de vinho, de fotos recortadas de uma revista ilustrada, para dizer, em imagens, o que seria descartado pelos censores se nós o disséssemos com palavras.²

De forma extremamente condensada, George Grosz mapeia o terreno da montagem, assim como seus métodos alegóricos de confiscação, de superposição e de fragmentação. Ele descreve os materiais utilizados e sugere a dialética da estética da montagem: ir de uma contemplação meditativa da reificação à manipulação de um poderoso instrumento de propaganda de agitação de massa. Historicamente, poderíamos ver isso materializado, por exemplo, na oposição existente entre o

trabalho de colagem de Kurt Schwitters e o trabalho de montagem de John Heartfield.

Os inventores das técnicas de colagem/montagem compreenderam que, sobre a prática significativa, poética ou pictórica, realizavam operações que incluíam desde a menor e mais sutil interferência nas funções linguísticas e representativas até as atividades de propaganda, mais explícita e poderosamente programáticas. Isso fica evidente, por exemplo, nas recordações, de 1931, de Raoul Hausmann, sobre a evolução dos poemas fonéticos dadaístas nas polêmicas políticas do grupo Dada de Berlim:

No confronto de opiniões, as pessoas argumentam com frequência que a fotomontagem só é possível de dois modos: um, político; outro, comercial... Após 'inventarem' o poema estático, simultâneo e puramente fonético, os dadaístas agora aplicaram os mesmos princípios à representação pictural. No meio fotográfico, foram os primeiros a criar a partir de elementos estruturais de materiais locais, quase sempre muito heterogêneos, uma nova unidade que fez irromper uma imagem espelho, visual e cognitivamente nova, de um período de caos pleno de guerras e de revoluções; e sabiam que seu método tinha um poder intrínseco de propaganda, que a vida contemporânea era incapaz de absorver e desenvolver, por lhe faltar a necessária coragem.³

O potencial dialético da técnica de montagem, ao qual Hausmann se refere, encontrou sua realização histórica na contradição exemplificada, por um lado, pela crescente estetização e interiorização psicológica das técnicas de colagem e montagem no surrealismo (com sua subsequente exploração na publicidade e no produto de propaganda) e, por outro, no desenvolvimento histórico simultâneo das práticas revolucionárias de montagem e *agit-prop* na obra de El Lissitzky, Alexander Rodchenko e Heartfield, e no desaparecimento quase total dessas práticas e de sua função social e pública, exceto pelas investigações isoladas da vanguarda contemporânea.

Paralelamente à emergência dessas técnicas na literatura, no cinema e nas artes visuais, testemunhamos o desenvolvimento de uma teoria da montagem por meio dos escritos de numerosos autores, desde o final da década de 1910: Serge Eisenstein, Lev Kulechov e Serge Tretiakov, na União Soviética; Bertolt Brecht, Heartfield e Walter Benjamin, na República de Weimar; e, mais tarde, Louis Aragon, na França. Entre eles, é Walter Benjamin, em seus últimos textos, que nos fornece uma teoria relevante, estreitamente relacionada a suas teorias sobre os procedimentos alegóricos na arte moderna, se quisermos chegar a uma leitura adequada da importância de certos aspectos da montagem contemporânea, de seus modelos históricos e do significado de sua transformação na arte contemporânea.

Em sua análise sobre as condições históricas que deram origem às práticas alegóricas na literatura européia barroca, Benjamin sugere que a imanência rígida do Barroco – sua orientação secular – conduz à perda do sentido de antecipação e de utopia do tempo histórico, e dá lugar a uma experiência de tempo estática e quase concebível em termos de espaço. O desejo de agir e produzir, e a idéia de uma prática política recuam para uma atitude, geralmente dominante, de contemplação melancólica.

Tal como a percepção geral da natureza precária do mundo durante o Barroco, percebe-se a invalidação do mundo dos

objetos materiais, com sua transformação em mercadoria, uma transformação que se produziu com a introdução generalizada do modo de produção capitalista. Essa desvalorização dos objetos, sua divisão em valor de uso e valor de troca, assim como o fato de que eles, no final, funcionam exclusivamente como produtores de valor de troca, afeta de maneira profunda a experiência do indivíduo.

Em seus últimos textos, particularmente em *Fragments*, sobre Baudelaire, Benjamin desenvolveu uma teoria da alegoria e da montagem baseada na noção marxista do fetichismo e da mercadoria. Nesse estudo, Benjamin escreveu um capítulo intitulado *A mercadoria como objeto poético* e, em um dos fragmentos, há uma descrição quase programática da estética da colagem/montagem: "A depreciação dos objetos em alegoria é superada pela mercadoria no próprio mundo dos objetos (...) Os emblemas retornam como mercadorias"⁴. Na época em que esse texto foi escrito, a percepção das mercadorias como emblemas já estava presente nos *ready-mades* de Duchamp e em grande parte da obra de colagem de Schwitters, em que a linguagem e a imagem, colocadas a serviço da mercadoria pela publicidade, eram alegorizadas pelas técnicas de montagem, de justaposição e de fragmentação de significantes desvalorizados.⁵

A mente alegórica se põe à parte do objeto e protesta contra sua redução ao estado de mercadoria, desvalorizando-o uma segunda vez por uma prática alegórica. Na separação do significante e do significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um sentido novo o redimem. No elemento gráfico da escrita, no qual a linguagem é simultaneamente incorporada em uma configuração espacial, o alegorista descobre o lugar essencial de seu procedimento: o poeta dadaísta priva as palavras, as sílabas e os sons de todas as funções e referências semânticas tradicionais, até torná-los visuais e concretas.

Seu complemento dialético é a dimensão fonética da linguagem liberada no poema sonoro dadaísta, no qual a expressão se encontra liberta da imagem espacializada da linguagem e do sentido imposto pelo costume. A montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado. De fato, esta observação, extraída de *Fragments* de Benjamin, sobre Baudelaire, descreve com exatidão os procedimentos da montagem/colagem:

*A mente alegórica seleciona arbitrariamente do vasto e desordenado material que seu conhecimento lhe oferece. Ela tenta concordar uma peça com outra, para ver se elas podem combinar-se. Esse sentido com essa imagem ou essa imagem com esse sentido. O resultado nunca é previsível, já que não há mediação orgânica entre os dois.*⁶

A teoria da montagem de Benjamin delinea, enfim, uma crítica histórica da percepção. O início da vanguarda moderna coincide com esse momento crucial da história no qual, sob o impacto da crescente participação das massas na produção coletiva, os modelos tradicionais, que contribuíram para a formação do caráter do indivíduo burguês, foram rejeitados em favor de modelos que reconheciam os fatos sociais de uma situação histórica na qual o sentido de igualdade se havia intensificado a tal ponto, que essa igualdade poderia ser adquirida até mesmo a partir de um único, graças aos meios de reprodução. Essa mudança de percepção negava toda qualificação particular e desmantelava, por implicação, o sistema de ordem hierárquica da estrutura do caráter burguês. Essa transformação da psicologia individual e das grandes estruturas sociais se anunciava nas novas técnicas e estratégias da montagem, na qual uma nova tangibilidade estabelecia uma nova fisiologia da percepção.

A transformação da mercadoria em emblema – fenômeno que Benjamin observa na poesia de Baudelaire – realiza-se por completo nos *ready-mades* de Duchamp, nos quais a declaração intencional

de um objeto inalterado como significativo e o ato de sua apropriação alegorizavam a criação, associando-a a um objeto anônimo produzido em série. Com os *ready-mades* de Duchamp parece que a tradicional separação do processo pictórico ou escultórico em procedimentos e materiais de construção, significante visual e significado não tem mais lugar ou, antes, os três se fundem no gesto alegórico de apropriação do objeto e de negação da construção real do signo. Ao mesmo tempo, essa ênfase no significante manufaturado e sua muda existência revelam os fatores ocultos que determinam o trabalho e as condições sob as quais ele é percebido. Essas condições incluem desde os modos de apresentação e a estrutura institucional às convenções de atribuição de sentido no interior da própria arte. A observação recente de Yve-Alain Bois, sobre a pintura de Robert Ryman, parece apenas uma meia-verdade se aplicada à obra de Duchamp:

*(...) a narração do processo instaura um significado primeiro, um referente originário e fundamental que bloqueia a cadeia interpretativa.*⁷

Devemos evocar *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp, 1919, se quisermos abordar outra dimensão das operações dadaístas de montagem: o princípio de apropriação. Ao se apropriar de um ícone da história cultural reproduzido em massa, a *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, Duchamp submeteu a imagem impressa aos procedimentos essencialmente alegóricos de confiscação e a inscreveu em uma configuração textual que existe como texto apenas em sua *performance* fonética. A imagem mecanicamente reproduzida da obra, outrora única e aurática, opera como o complemento ideológico da mercadoria manufaturada que o *ready-made* enquadra em seu esquema alegórico.

Como se sabe, a partir da metade dos anos 50 e durante o desenvolvimento da *pop art*, as imagens de produtos comerciais e de objetos de consumo se justapunham ou conviviam com reproduções de ícones da cultura erudita na obra de Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Roy

Lichtenstein. O *ready-made* invertido de Duchamp, *Rembrandt comme planche à repasser*, 1919, que propunha a transformação de um ícone cultural real em objeto utilitário, não teve grande repercussão, uma vez que transpunha os limites iconoclastas culturalmente aceitáveis.

Até os anos 20, o desejo pelo valor de uso na arte não retornaria à superfície, certamente porque estava encoberto sob o valor de troca pictórica.

Em 1953, Rauschenberg obteve um desenho de Willem de Kooning, depois de informá-lo sobre sua intenção de apagá-lo e convertê-lo em tema de um trabalho pessoal. Após o cuidadoso exercício de apagá-lo, deixando vestígios de lápis e a impressão visível das linhas desenhadas como pistas para o reconhecimento visual, o desenho foi colocado em uma moldura dourada. Uma placa de metal gravada, fixada à moldura, identificava o desenho como um trabalho de Robert Rauschenberg, intitulado *Erased de Kooning Drawing* e datado de 1953. No auge do idioma do expressionismo abstrato e de seu domínio no mundo da arte, esse ato pode ter sido considerado pelo artista mais avançado da nova geração uma sublimada agressão parricida, mas, no presente, parece ter sido um dos primeiros exemplos de alegorização na arte da pós-Escola de Nova York. Podemos reconhecê-lo como tal em seus procedimentos de apropriação, de depreciação da imagem confiscada, de superposição ou duplicação de um texto visual por um segundo texto e de reorientação da atenção e da leitura para o dispositivo de enquadramento. A apropriação de Rauschenberg confronta dois paradigmas do desenho: aquele das linhas denotativas de De Kooning e aquele das funções indiciais do apagamento. O procedimento de produção (gesto), a expressão, e o signo (representação) parecem ter adquirido congruência material e semântica. Enquanto os dados sensíveis estão ocultos ou foram removidos da superfície tradicional de exposição, o gesto de apagar desvia o foco de atenção para o processo histórico apropriado.

Um segundo exemplo, igualmente notável, a *Flag*, de Jasper Johns, 1955, não apenas marcou o início da recepção de Duchamp na arte americana, e portanto o começo da *pop art*, como introduziu, para sermos mais precisos, um método pictórico até então desconhecido pela Escola de Nova York: a apropriação de um objeto/imagem cujos aspectos de estrutura, cor e composição determinaram as escolhas do pintor durante a execução do quadro. A rígida estrutura icônica atua como um gabarito ou um dispositivo de enquadramento, que agrupa dois discursos aparente e mutuamente excludentes – grande arte e cultura de massa – mesmo que, paradoxalmente, a junção revele ainda mais o hiato entre elas. Nos *ready-mades* de Duchamp, a escolha do objeto cotidiano permanece aleatória e arbitrária. Poderíamos quase afirmar que, do mesmo modo que os *ready-mades* e as obras da *pop art* americana, que deles derivam, se dirigem à cultura de massa e às imagens reproduzidas mecanicamente como condições abstratas universais, essas obras falham em explicitar as condições específicas de seu próprio enquadramento e de sua reificação como arte no interior da estrutura institucional do museu, da ideologia do modernismo e da forma de distribuição da mercadoria.

A partir de meados dos anos 50, os modos de apropriação, bem equilibrados e moderados, e a bem-sucedida síntese de radicalismo e convencionalismo relativos delimitam a posição da *pop art* americana. Esse programa sempre se caracterizou por uma reconciliação liberal e um domínio eficaz do conflito entre prática individual e produção coletiva, entre as imagens da cultura popular produzidas em série e o ícone de individuação que cada pintura constitui.

Aqui reside a fonte do sucesso da *pop art* e o segredo atrás do atual resgate da pintura e de sua consagrada institucionalização sob os auspícios do legado da *pop art*, redescoberto e redefinido. Se os lemos em contraste com o momento histórico dominado pela estética e pela ideologia do expressionismo abstrato, tanto o *Factum I* e o *Factum II*, de Rauschenberg, ambos de

1957, como a primeira *Flag*, de Johns, podem passar por escandalosas representações de rigidez por denegar a validade da expressão individual e a autoria criativa. São, entretanto, estruturas de delicado equilíbrio, depurando uma definição gestual e justapondo o ofício individualizado do pintor a um automatismo, à primeira vista anônimo, quando comparadas à radical crueza epistemológica e ao impacto aparentemente inesgotável do tridimensional e inalterado *ready-made*.

Seria uma das maiores ironias da história se, depois de tudo, percebêssemos que no formalismo conservador de Clement Greenberg estivesse contido um momento de verdade radical. Greenberg absteve-se de reconhecer o impacto da obra de Duchamp e das obras dos artistas *pop* pelo mesmo motivo – porque lhes faltava, segundo sua percepção, a auto-referência específica que permitia à arte purificar-se e auto-avaliar-se em todas as condições de sua realização e posição. Ao menos essa postura empírico-crítica não se precipitou na prematura ilusão de uma reconciliação imediata de arte e cultura popular, como estava implícito na obra dos seguidores de Duchamp. Apenas duas gerações mais tarde, em meados dos anos 60, emerge um conjunto de obras que, levando em conta as estratégias da *minimal* e da *pop*, integra também as ramificações históricas do modelo do *ready-made* e as consequências de uma análise auto-referencial da própria construção pictórica. Com essas obras, vemos esses conflitos alcançarem um novo nível de significação histórica. Nas obras de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke e Laurence Weiner, percebemos tanto o início de uma revisão do contexto que define o signo da imagem quanto uma análise dos princípios de estruturação do próprio signo.

Um trabalho como *Homes for America*⁸, 1966, de Dan Graham, concebido como um artigo de revista de arte, torna-se agora totalmente interpretável como um dos primeiros exemplos de desconstrução alegórica em que o modo de distribuição, a materialidade e o lugar de existência da

obra determinam sua estrutura, desde seu início. *Homes for America* enfocava o sistema contemporâneo de informação estética, a página impressa da revista e a reprodução fotográfica, como uma espécie de "*ready-made* descartável". O trabalho inscrevia-se no contexto histórico, da auto-referência da escultura minimalista e simultaneamente a negava ao introduzir o "conteúdo" da arquitetura suburbana pré-fabricada, estandardizada e em série.

Por caminhos independentes, Graham e Broodthaers perceberam as conseqüências históricas da obra de Stéphane Mallarmé. Os interesses lingüísticos e semióticos dos primeiros artistas conceituais conduziram a uma redescoberta das investigações de Mallarmé sobre a espacialização da dimensão temporal e linear da escrita e da leitura. Em seu ensaio *The Book as Object*⁹, escrito e publicado em 1967, Graham analisou o projeto de Mallarmé para "*Le Livre*", de 1866, no qual o poeta concebeu um livro cuja geometria multidimensional implicaria uma completa reestruturação da leitura e da escrita na forma como as conhecíamos desde a invenção da letra impressa. Em 1969, Broodthaers publicou sua própria versão do poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁰, que aplicava literalmente todos os princípios de apropriação e de montagem alegóricas definidas por Benjamin.

Broodthaers se apropriaria dos detalhes representativos, do formato, do desenho e da tipografia de cobertura do poema de Mallarmé *Un coup des dés*, tal como foi publicado pelas Éditions Gallimard em 1914, em Paris. O nome de Mallarmé, contudo, foi substituído por Broodthaers. De maneira similar a Rauschenberg, que apagou o desenho de De Kooning, Broodthaers interveio sobre as configurações da escrita do poema de Mallarmé: o texto propriamente dito do poema foi substituído pelo prefácio original. A dimensão visual e espacial da configuração do poema na página foi mantida, mas despojada de sua informação semântica e léxica. As modificações tipográficas desapareceram em proveito das demarcações puramente

gráfico-lineares que correspondem exatamente à posição, à colocação, ao tamanho, ao peso e à direção da escrita espacializada de Mallarmé. Como o livro de Broodthaers foi impresso sobre uma espécie de papel decalque meio transparente, as páginas podiam ser "lidas" segundo uma ordem linear e horizontal tradicional, organizada em um plano vertical, como também sobre um eixo de planos superpostos ou, ainda, pelo verso.

A desconstrução alegórica de Broodthaers da casa-prisão do modernismo oscilava entre sua linguagem institucionalizada e seus objetos: tanto fundou um museu fictício em Bruxelas em 1968, onde os ícones do Modernismo eram mostrados sob a forma de cartões-postais, quanto apresentou uma instalação em grande escala, *Le Musée des Aigles*, em Düsseldorf, 1972, onde 260 artefatos eram submetidos uma vez mais a um processo de abstração histórica, mediante a construção de uma ficção mítica secundária.¹¹

Em 1972, Daniel Buren utilizou a apropriação para desviar a atenção do espectador dos objetos expostos para a estrutura subjacente que determina as condições de sua apresentação.

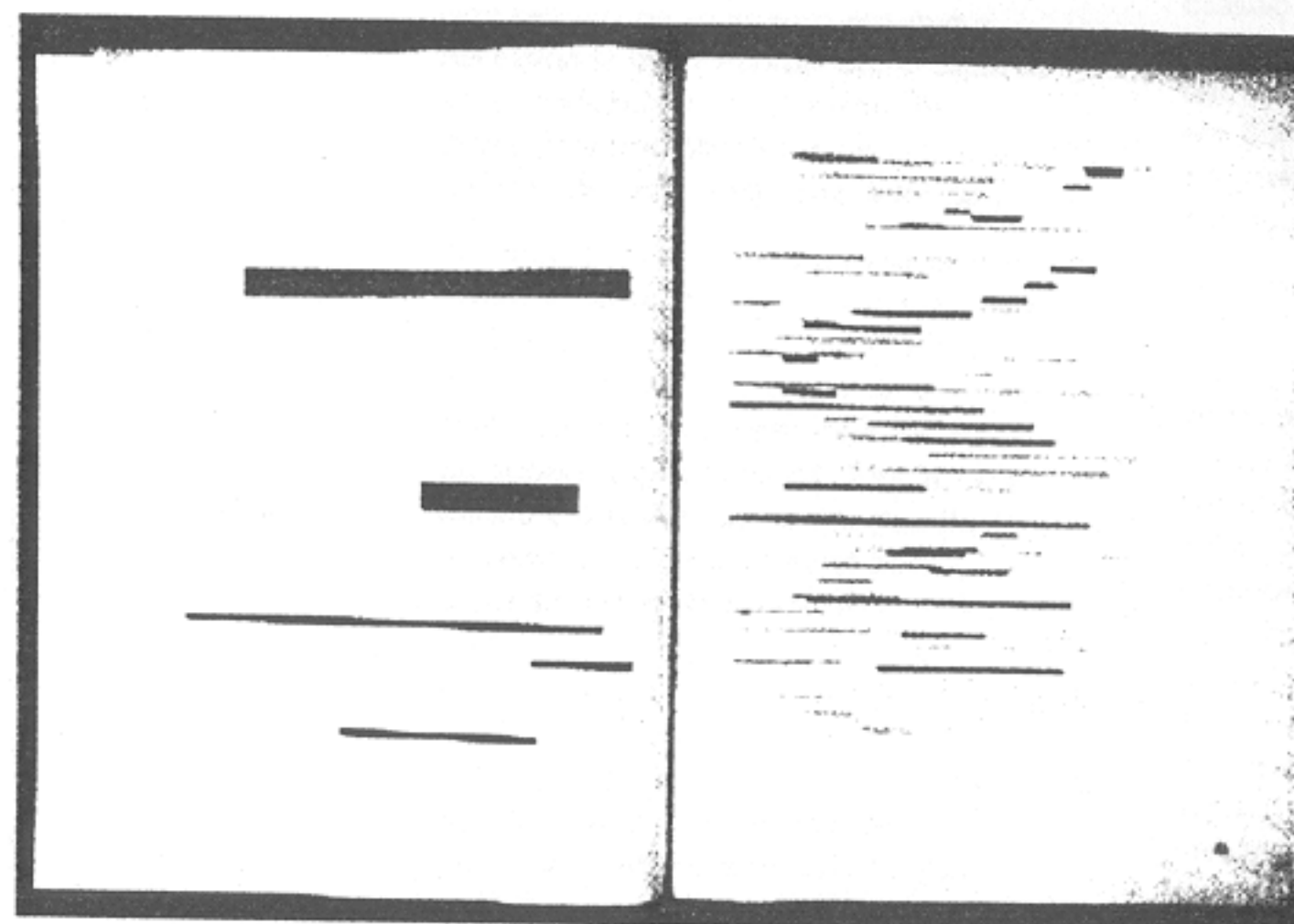
Em *Exhibition of an Exhibition*, sua instalação para a Documenta V de Cassel¹² daquele ano, Buren dividiu as seções da exposição previamente definidas (pintura, escultura, publicidade, cartazes de propaganda, *art brut*, etc.) com elementos (tiras brancas sobre papel branco) que serviam para demarcar a moldura institucional e, em um dos casos, para constituir-se realmente em uma pintura autônoma. A colisão mais espetacular deu-se quando, por coincidência, a *Flag* de Johns, 1955, foi colocada sobre uma das paredes da área demarcada, revelando a distância histórica entre os dois trabalhos e a especificidade com a qual Buren havia superado o caráter aleatório da tentativa de Johns de fundir grande arte e cultura de massa.

Um dos primeiros trabalhos que realmente incorporou a estrutura da mercadoria diretamente aos elementos de apresentação foi a contribuição de Hans Haacke, *L'art vivant américain*, para o festival de verão na

Fondation Maeght, em Saint-Paul de Vence, França, em 1970. Haacke atendeu ao pedido dos organizadores de contribuir para um "festival de vanguarda com fins não lucrativos", vinculando sua participação à dissimulada promoção de objetos vendáveis na fundação não lucrativa. A *performance* de Haacke consistia na gravação de uma litania recitada de preços e descrições de gravuras pertencentes à Galerie Maeght, à venda na livraria da Fundação.

A gravação era interrompida apenas por anúncios de agência de notícias lidos ao telefone da redação do jornal *Nice-Matin*.

Parece que só mesmo o medo do protesto do público dissuadiu os organizadores de excluir o trabalho de Haacke. A história das tentativas, por parte das autoridades de museus e dos organizadores de exposições, de censurar os esforços de Haacke para reintroduzir elementos recalcados da produção cultural, tanto na face oficial como no funcionamento das instituições, demonstra a autenticidade das qualidades alegóricas da arte de Haacke. Em um certo número de trabalhos, Haacke decidiu escrever a "história da arte" como a "história da mercadoria", notadamente na cronologia dos proprietários de *Une botte d'asperges*, de Manet (trabalho excluído de uma exposição em Cologne, em 1974) e *Les Poseuses*, de Seurat. Mais recentemente, ele investigou as práticas e manobras econômicas de Peter Ludwig, um dos maiores colecionadores e benfeitores da cultura, descobrindo os verdadeiros benefícios e privilégios por trás da



(cedida pela New York Racing Association); e a contribuição de Michael Asher para a 73ª Exposição Americana do Art Institute of Chicago, em 1979, que se apropriou de uma réplica em bronze da escultura em mármore, de tamanho natural, de George Washington, feita pelo artista Jean-Antoine Houdon. Por seus procedimentos enigmáticos, esses trabalhos receberam pouca atenção da crítica¹⁵, ainda que ambos funcionassem como espelhos de uma história ao revés e como precursores críticos das tendências anti-rationais que dominam a produção estética atual. A instalação de Louise Lawler fez, dos elementos de uma exposição, o tema

generosidade aparentemente desinteressada do Mecenas (*Der Pralinenmeister* [O Mestre Chocolateiro], 1981).¹³

No contexto americano, é preciso mencionar também dois trabalhos do final dos anos 70, que prefiguraram as investigações alegóricas contemporâneas: a instalação sem título de Louise Lawler de 1978 no Artists Space de Nova York¹⁴, que incluía um quadro de Henry Stullmann, 1824, representando uma corrida de cavalos

central de sua produção. Como contribuição ao catálogo da exposição, ela desenhou um logotipo para o Artists Space, e um cartaz com esse logotipo era distribuído no exterior da exposição. A exposição em si consistia na pintura apropriada que, deslocada e fora do contexto, funcionava como concha alegórica, como a negação de uma tendência histórica. Dois projetores da cena iluminavam o arranjo: um deles, posicionado em cima do quadro, dirigia o foco aos olhos do espectador (interferindo na percepção da própria pintura); o outro foco, direcionado para fora da janela, atravessava o espaço da exposição e alcançava a rua, conectando, assim, o espaço isolado da exposição a seu exterior e atraindo a atenção da vizinhança imediata para a exposição.

Com o trabalho desse grupo de artistas, questões como a definição do material, seu lugar [site] (físico, social e lingüístico), seu modo de comunicação e o público ao qual se endereça tornaram-se essenciais.

Qualquer um que considere as implicações da estética situacionista, desenvolvida no final dos 60 e durante os 70, uma mudança irreversível nas

condições cognitivas da produção artística deverá perceber, também, que qualquer retorno a uma autonomia incondicional da produção artística seria mera pretensão desprovida de lógica e consequência histórica: tão absurdo quanto qualquer tentativa de reinstaurar as convenções da representação após o Cubismo. Isso não significa, por exemplo, que a redução da prática estética de Laurence Weiner a sua definição lingüística, que a análise de Buren e Asher da posição e da função históricas dos constructos estéticos dentro das instituições, e que as operações de Haacke e Broodthaers revelando o ideológico nas condições materiais daquelas instituições expressaram posturas sem continuidade

lógica ou desenvolvimento possível (a resposta dialética a essas posições não pressupõe, como normalmente se poderia pensar, um retorno à obscuridade das convenções historicamente não-funcionais e à camuflagem da mercadoria que elas proporcionam).

Era necessário então que a análise precisa desses artistas, do lugar e da função da prática estética no interior das instituições do modernismo se voltasse, inversamente, para o exterior da moldura institucional, para os discursos ideológicos que condicionavam a realidade cotidiana. Essa mudança paradigmática se produz no final dos anos 70 nos trabalhos de artistas como Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine e Martha Rosler, nos quais as linguagens da televisão, da publicidade e da fotografia, assim como a ideologia da vida "cotidiana", eram submetidas a operações lingüísticas e formais que obedeciam, fundamentalmente, ao modelo de Roland Barthes de uma mitificação secundária que desconstrói a ideologia. A estratégia de Barthes da mitificação secundária repete a desvalorização semiótica e lingüística da linguagem primária pelo mito e segue estruturalmente as idéias de Benjamin sobre o procedimento alegórico, que reitera a desvalorização do objeto transformado pela mercadoria. Parece justificável, portanto, transferir a noção de montagem e de alegoria, como discutido anteriormente no contexto da prática de vanguarda da primeira metade do século, e estender suas ramificações a uma leitura dos trabalhos contemporâneos e recentes.

O espectro político no qual esses artistas operam – na medida em que se possa lê-lo a partir do próprio trabalho e isolá-lo completamente do clima atual de desesperança e cinismo – engloba uma variedade de posições. Essas incluem desde uma aparente e absoluta negação da produtividade e da construção dialética no trabalho de Levine à postura de *agit-prop* no trabalho de Rosler. A posição "anarcosituacionista" de Holzer confia na estratégia de uma atividade direta na rua, sem

mediações, na qual cartazes anônimos provocam uma confrontação da linguagem com suas *performances* ideológicas diárias; os videotapes de Birnbaum repousam totalmente sobre – e visam à – mediação, ao mesmo tempo dentro da moldura da grande arte e da produção corporativa da mídia.

A posição de Levine apresenta o risco de estabelecer, em última instância, uma secreta aliança com as condições estáticas da vida social, como aquelas que se refletem em uma prática artística que só se interessa pela condição de mercadoria da obra e pela inovação de sua linguagem de produto. A posição de Rosler corre o risco de ignorar as especificidades estruturais do sistema de distribuição e da forma de circulação da obra, e de fracassar em integrá-la de modo eficaz na prática artística atual, enquanto o que o trabalho realmente reivindica é uma consciência política radical, uma mudança. O dilema subjacente ao trabalho de Holzer é que, ao priorizar a ação direta na linguagem, ela ignora a estrutura mediadora das instituições dentro da qual a ideologia está historicamente instalada, precisando defender a radical e aparente independência dessa posição com um número crescente de concessões à estrutura que havia sido originalmente rejeitada. Finalmente, o trabalho de Birnbaum arrisca-se a se integrar tão bem à tecnologia avançada e à perfeição lingüística da ideologia dominante da televisão, que seu impulso original de desconstrução crítica poderia desaparecer na perfeita fusão de uma estetização tecnocrática da prática artística com a necessidade dos meios de comunicação de rejuvenescer sua imagem e seus produtos alimentando-se da estética de vanguarda.

A incapacidade da crítica artística atual de reconhecer a necessidade e a importância de que existem artistas trabalhando dentro desses parâmetros deve-se, em parte, ao fracasso da história da arte em desenvolver uma leitura adequada da teoria e da prática dada e produtivista, em particular das atividades de "factografia", do trabalho documental e do campo de produção da *agit-prop* que dali emergiu – por exemplo na obra de Osip Brick, Vladimir Maiakovski,

Liubov Popova e Tretiakov, além de John Heartfield, figura-chave na prática de montagem ainda essencialmente ignorada. Uma vez que essas atividades sejam admitidas no interior da moldura de legitimação que a história da arte proporciona, suas conseqüências na prática contemporânea serão mais bem compreendidas.

Não é nada surpreendente, aliás, que o impacto da obra dos artistas dos anos 60 e 70 sobre a compreensão contemporânea da produção e da recepção artísticas só tenha sido sentido no momento em que a necessidade de revitalizar o mercado de arte conduziu à reinstauração de procedimentos obsoletos de produção, sob a forma de uma nova vanguarda de pintura.

No momento em que a análise da moldura institucional se tornou uma questão que poderia ser absorvida e integrada sem perigo ao códex dos temas de exposição institucional – momento no qual a duradoura supremacia das funções do museu era reafirmada e reinstituída ao extremo pelo retorno geral aos procedimentos de produção artística tradicional –, Michael Asher renunciou à opção, que lhe foi generosamente delegada, de adornar a tolerância repressiva da instituição, preferindo expandir o campo da desconstrução. Uma instalação descentralizada e sem título foi sua contribuição à exposição *The Museum as Site*, no Country Museum of Art de Los Angeles. A instalação de Asher integrava três fragmentos de discursos heterogêneos: 1) Uma tabuleta em madeira com a inscrição "Os cães devem estar seguros por correias. Ord. 10309", recolocada no parque em volta do museu, no preciso lugar de onde vândalos haviam retirado a anterior. A administração do parque garantiu que a tabuleta tivesse o mesmo aspecto rústico e artesanal das demais tabuletas do parque. 2) Um cartaz, com uma reprodução em cores e uma foto em preto e branco mostrando a mesma cena extraída do filme *The Kentuckian*, foi colocado em um painel de metal no principal pátio de entrada do Museu no qual são geralmente anunciados seus eventos e conferências. Junto dessas

duas imagens (que mostram Burt Lancaster como *the Kentuckian* saindo de um bosque com uma criança, uma mulher e um cachorro, diante de os dois homens empunhando rifles), um mapa do parque do museu indicava o lugar onde a tabuleta foi recolocada, identificando-a como a contribuição de Asher para a exposição. 3) O espectador era ainda informado de que a coleção permanente do museu incluía um quadro de Thomas Hart Benton intitulado *The Kentuckian* (1954), encomendado por ocasião do lançamento do filme. O quadro, retratando Lancaster com um garotinho e um cachorro, assim como uma vegetação em flor no topo da montanha, pertencia originalmente à coleção de Lancaster, que depois o doaria ao museu.

No interior do museu, o visitante podia encontrar de fato o quadro de Benton em seu local usual dentro da coleção permanente, sem qualquer informação adicional que se referisse à apropriação de Asher. Esse forneceu aqui menos indicações e instruções do que em seus trabalhos anteriores, para permitir que o espectador reunisse e sintetizasse os vários elementos de sua instalação. Provavelmente a existência efêmera do trabalho e a dispersão de seus elementos fizeram com que partes da (ou toda a) instalação permanecessem sem ser visitadas, já que os espectadores haviam recentemente se readaptado à altamente condensada e centralizada da construção estética da regulação visual.

Na medida em que revela uma postura abertamente sexista, racista e chovinista, que remonta à era McCarthy, a pintura de Benton, contundentemente antimodernista, ofereceu, no contexto da instalação de Asher, um perturbador exemplo histórico das implicações políticas daqueles momentos em que se produziu um colapso do pensamento moderno e um retorno aos modelos tradicionais de representação. O trabalho de Asher parecia ver-se inscrito em uma situação historicamente comparável, mas confrontava os sintomas culturais do autoritarismo, ao solicitar do espectador um engajamento ativo pela leitura e pela percepção de uma análise alegórica e

efêmera. A apropriação funcionava nesse trabalho de maneira basicamente indicativa, a fim de estabelecer um contexto e gerar uma consciência dos extratos de determinação ideológica que condicionam a concepção e a construção de uma obra de arte.

A existência efêmera e a produtividade marginal no trabalho de Asher não implicam uma atitude de autocomplacência ou de contemplação melancólica. Seu trabalho está quase inteiramente construído pela justaposição de diversos discursos de poder e pelo gesto subliminar de dispor os elementos apropriados. Do mesmo modo que a reinstalação da tabuleta sobre cães no parque do museu nega o interesse histórico por uma noção acadêmica da *site-specificity*, em resposta ao tema da exposição, a referência ao filme e a sua estrela (como doador do quadro) confronta a função e a atividade do museu com a comparação entre cultura de massa e cultura erudita, evocando a gradual transformação das instituições desta última em apêndices da indústria cultural e de suas corporações. O absurdo histórico de uma pintura de cavalete, encomendada por uma companhia cinematográfica a um mestre da pintura figurativa como *gadget* promocional para o lançamento de um filme e posteriormente doada por uma estrela de cinema à coleção do museu, transcende a mera reflexão sobre as condições locais da cultura de Los Angeles. O cão é, na verdade, um pretexto, uma referência icônica à dimensão oculta do autoritarismo na pintura figurativa.

As complexas referências do trabalho de Asher estão, afinal, plenamente evidenciadas na natureza dos objetos (ou seja, em sua materialidade e em seu estatuto) como em suas inter-relações. Cada elemento continua a existir dentro de seu próprio contexto, ao mesmo tempo que penetra a superposição dos discursos que configuram o trabalho. Ao inscrever o quadro de Benton em seu contexto histórico (isto é, seu lugar e sua função, seu mecenas e seu propósito original), ele adquire significado exemplar para a pintura contemporânea e seus conceitos. Como imagens reproduzidas tecnicamente, o cartaz e a fotografia

colocados na vitrine de exposição do museu duplicavam sua representação: assumiam provisória e tangencialmente a categoria de objetos de arte no contexto do trabalho de Asher, explicitando claramente a dependência única e aurática que têm os objetos da reprodução técnica e da cultura de massa. A tabuleta no parque, único objeto manufaturado produzido visando à instalação, foi, na verdade, o objeto mais funcional. No trabalho de Asher, os objetos apropriados não adquirem o estatuto definitivo de objeto de arte. Na medida em que sua autenticidade e sua função histórica são preservadas, e que a ausência de uma obra unificada necessita de leitura e visão descentralizadas, o trabalho escapa ao estatuto de fetiche e resiste a sua redução a mercadoria.

Ao menos neste momento, Sherrie Levine constitui a negação mais contundente do ressurgimento da mercadoria artística que domina o sistema de galerias. Melancólico e autocomplacente com o fracasso, seu trabalho ameaça – por sua estrutura mais básica, seu modo de funcionamento e seu estatuto – a atual revalorização da criatividade expressiva individual, assim como a propriedade privada e a estrutura empresarial implicitamente reafirmadas neste resgate. O trabalho de Sherrie Levine declara-se abertamente contrário à construção do espetáculo da individualidade em um momento histórico no qual uma classe média reacionária está lutando para conservar e aumentar seus privilégios, incluindo a hegemonia e a legitimação culturais; em um momento no qual centenas de talentos em pintura realizam docilmente gestos de livre expressão, sob a cínica alegação da ironia. As apropriações alegóricas de Sherrie Levine, que destacam e reajustam uma postura já definida por Duchamp e atualizada por Warhol, demonstram que Baudelaire estava equivocado quando afirmava que o poético era necessariamente estranho à natureza feminina, já que a melancolia não pertencia ao mundo emocional da mulher. Aqui entra em cena a mulher-dândi, cujo desdém foi aguçado pela experiência da opressão falocrática e cujo espírito de resistência à

dominação é, portanto, mais intenso do que o de seus colegas homens, se é que este existe.

Na situação histórica atual, os artistas adotam modelos de comportamento psicosssexuais obsoletos e fornecem produtos para o mercado, mas fracassam na tentativa de modificar a prática estética. No entanto, os que procuram transcender a constituição do padrão, a forma de mercadoria e a institucionalização por meio da redefinição da prática estética talvez falhem na tentativa de tocar a consciência pública, já que não satisfazem às expectativas do público e não seguem as regras do desvio culturalmente aceitável. O modelo de vanguarda masculino contemporâneo, em particular, aponta pelo visto para um retorno às idéias obsoletas da cultura a fim de "(...) ilustrar uma atitude na qual o mundo burguês possa sobretudo encontrar sua identidade, aquela do consumidor enfeitado (...). Ao fazê-lo, a condição ideológica da pós-história, aquela que o capitalismo tardio reivindica, também se reafirmaria pela prática artística." Por isso, não é de estranhar que as estratégias da alegoria e da montagem – que uma vez transtornaram e descentralizaram o sujeito hierárquico, gerando a participação pela particularização do fragmento e impedindo a atitude contemplativa do espectador – se aplicam de novo à pintura de forma reconciliada e frustrada, inadequadas como *gadgets* decorados que põem à venda estratégias e códigos vazios de qualquer conteúdo.

É como se as estratégias de fragmentação na pintura contemporânea se houvessem rebaixado ao nível de mobília doméstica. O que outrora, na obra de Antoni Gaudí e Simon Rodia, foi um índice de participação coletiva na vida cotidiana dos oprimidos e explorados e que, por consequência, entrava com justiça na linguagem da arquitetura como ornamento em suas visionárias construções reduz-se na atualidade, como na pintura de Schnabel, a quinquilharias em quadros destinados a uma clientela cuja visão se limita aos indicadores de mercado.

Por outro lado, os trabalhos contemporâneos de Asher, Birnbaum, Levine

e Rosler empregam métodos de apropriação e montagem de forma concludente e explícita, sem estetizá-los em um conceito historicista que atuaria como um disfarce aurático da mercadoria. Podemos encontrar estratégias e procedimentos de citações textuais e de apropriação na pintura contemporânea, mas a própria idiossincrasia da pintura já supõe uma experiência conciliadora.

Na pintura contemporânea, o sujeito é sempre um autor centralizado, enquanto, nos procedimentos contemporâneos de montagem, o sujeito é o espectador/leitor. Mesmo a delegação "conspícua" de certas tarefas pictóricas de representação figurativa a especialistas ou profissionais comerciais, que desenham coelhos ou terroristas, não resolve as limitações históricas desse processo de produção e sua incapacidade de criar uma adequada relação espectador/texto.

A legitimidade histórica de uma obra só se demonstrará por uma análise crítica dos mesmos processos e materiais de produção e recepção. Ao estender o "espaçamento" dos elementos, ao singularizar os elementos de apropriação e ao redirecionar a visão/leitura para a moldura, a nova prática de montagem descentraliza o lugar do autor e do sujeito, permanecendo no interior da dialética dos objetos apropriados do discurso e do sujeito/autor, que ao mesmo tempo nega e se constitui no ato da citação.

Na medida em que diversas fontes e autores de "textos" citados se mantêm intactos e perfeitamente identificáveis na montagem contemporânea, o espectador se depara com um texto descentralizado que se completa por sua própria leitura e pela comparação do original com as diferentes leituras ou interpretações possíveis, extraídas do texto/imagem.

O conceito de fragmentação de Levine difere da tendência falocrática que associa fragmentação com pratos quebrados, madeira queimada e palha amassada. Na seleção, provavelmente arbitrária, de imagens da história do Modernismo, essas representações aparecem literalmente fragmentadas e

destituídas da totalidade hermética do discurso ideológico dentro do qual elas normalmente existem. Assim, tal como o procedimento alegórico descrito por Benjamin, Levine desvaloriza o objeto da representação mais uma vez. Ela esgota a condição de mercadoria das fotografias de Walker Evans, Edward Weston, Eliot Porter e Andreas Feininger pela segunda vez ao refotografá-las deliberadamente, reiterando o estatuto fundamental das fotografias como imagens reproduzidas e multiplicadas tecnicamente.

A negação, aparentemente radical, da noção de autoria em Levine pode desconhecer os elementos socialmente aceitáveis, para não dizer desejáveis, que ela comporta: uma reafirmação na destruição do indivíduo e uma silenciosa autocomplacência em face das condições estáticas de uma existência reificada. O espaço histórico quase imperceptível, que a obra estabelece entre o original e a reprodução, predispõe o espectador a uma aceitação fatalista, na medida em que esse espaço não cria uma dimensão de negatividade crítica, que implicaria prática e confronto em vez de contemplação. Esta é uma diferença essencial entre a posição de Levine e a de Martha Rosler: são atitudes distintas frente ao conceito de autenticidade histórica e ao material utilizado, ou seja, frente à verdade social de seus objetos de apropriação. De uma maneira realmente alegórica, Levine submete os objetos históricos a um ato de confiscação que os priva pela segunda vez de sua autenticidade inata, de sua função histórica e de seu significado. Levine encarna, por sua atitude, a ambivalência do artista e do intelectual sem identidade de classe e sem perspectiva política, o que exerce certa fascinação sobre os críticos contemporâneos, entre os quais me incluo, também ambíguos quanto a sua filiação aos poderes e privilégios que a classe média branca lhes oferece. Esta declaração de Levine ilustra essa ambivalência:

No lugar de fazer fotografias de árvores ou de nus, faço fotografias de fotografias. Escolho as imagens que manifestam o desejo de que natureza e cultura nos proporcionem um sentido de ordem e de significado. Eu me

aproprio dessas imagens para exprimir a nostalgia que sinto, ao mesmo tempo, da paixão do compromisso e da sublimidade da indiferença. Espero que entre a atração que sinto pelos ideais que essas fotografias representam e o desejo de não ter ideais ou amarras, quaisquer que sejam, se produza uma paz inquietante que fique refletida nas fotografias das fotografias que ofereço. É a aspiração de que minhas fotografias, que contêm sua própria contradição, representem o melhor de ambos os mundos.

Apesar de sua dedicação à teoria alegórica e de sua específica aplicação na obra de Baudelaire e no trabalho de montagem dos anos 20, Walter Benjamin tinha consciência do perigo inerente à complacência melancólica e da violência contida na negação passiva que o sujeito alegórico impõe a si mesmo e aos objetos de sua escolha. A postura contemplativa do sujeito melancólico, "a visão confortável do passado", argumentava, "deve ser substituída pela visão política do presente." Essa visão foi aprofundada no texto *O Autor como Produtor*, no qual Benjamin abandona toda reflexão sobre os procedimentos alegóricos e se aproxima do desenvolvimento da posição factográfica e produtivista como enfatizada nos textos de Brik e Tretiakov.

Segundo Benjamin, o novo autor deve, antes de tudo, dirigir-se à estrutura modernista de produtores isolados e tentar converter a posição do artista como fornecedor de bens estéticos em uma força atuante na transformação do aparato ideológico e cultural existente. Essa posição, essencialmente diferente, fica evidente na abordagem de Martha Rosler dos objetos históricos e das convenções fotográficas que ela absorve. Dois trabalhos que sugerem leitura comparativa com a obra de Levine são: *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-75, e o ensaio crítico *In, around and afterthoughts (on documentary photography)*, 1981. Em ambos, as convenções fotográficas são consideradas uma prática lingüística, cuja posição histórica é estimada segundo suas diferentes filiações à vida social e política, e não a partir dos critérios de neutralidade prescritos pelo programa do Modernismo fotográfico.

Em *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, uma foto-texto que inclui fotos em preto e branco de fachadas de lojas do Bowery e fotos de listas de palavras descrevendo a embriaguez, há uma apropriação das convenções da fotografia arquitetônica urbana em fotografias reencenadas que parecem se inspirar vagamente em Walker Evans. Sem dúvida, Martha Rosler aplica essas convenções em vez de confiscá-las, como ocorre com Levine. As grosseiras tentativas de Rosler de fotografar imitando o estilo dos grandes "documentaristas" urbanos é obviamente um fato tão decepcionante para o olho fotográfico cultivado como o são as fotografias de Levine para as mãos dos colecionadores.

Rosler descreve *The Bowery* em uma terminologia explicitamente alegórica:

Em The Bowery, as fotografias estão vazias, e as palavras repletas de imagens e acontecimentos... Muitos fotógrafos fizeram fotos dos vadios de Bowery, o que me aborrecia porque considerava isso um logro, já que eram fotografias que pretendiam focar aquelas pessoas, quando na realidade tratava-se da sensibilidade dos fotógrafos e dos espectadores. É uma troca ilícita entre o fotógrafo e o espectador, envolvendo compaixão e sentimento, na qual os desocupados são vítima. Eles proporcionam a matéria-prima necessária a confirmação das classes sociais e de seus privilégios. Eu queria enfatizar a inconveniência desse tipo de documentário contrastando-o com imagens verbais. Não queria utilizar palavras para sublinhar o valor de verdade das fotografias, mas para debilitá-lo. Achei que, assim como esperamos que as imagens sejam políticas, apesar de não serem sequer "originais" - seguem a tradição da fotografia urbana e estão mais relacionadas com o comércio do que com outra coisa qualquer, já que são fachadas de lojas -, as palavras poderiam guardar uma espécie de poesia inesperada. Seu humor irônico e a inexpressividade das fotografias estabeleceriam um contraste cortante.

Não é surpreendente que, na mesma entrevista, Rosler introduza, na discussão de seu trabalho, a questão da prática contemporânea de colagem, de sua função e de suas possibilidades históricas, e que as

suas definições coincidam com o perfil geral da montagem contemporânea, como tentei desenvolver ao longo deste ensaio.

Creio que é mais válido falar de contradição do que de colagem, já que muito da colagem compreende contradição, reunindo coisas que não se integram, ainda que estejam de algum modo conectadas... Algumas dessas contradições, que quero abordar em meu trabalho, não são simples enigmas da existência, mas coisas que emergem do sistema sob o qual vivemos e que nos projetam demandas impossíveis e conflitantes. Gosto de focar situações nas quais podemos ver os mitos da ideologia contraditos por nossa experiência real.

Se a posição de Levine parece originar-se da cínica tradição do dandismo, então a tentativa, talvez ingênua, de Rosler de reciclar convenções fotográficas desgastadas para explicitar seu sentido histórico e sua inadaptabilidade à produção documental contemporânea insiste em manter um elemento de prática individual. Na futilidade daquela tentativa ingênua e na revelação de suas falhas, ela desqualifica ainda mais a a-historicidade da fotografia que se pretende abstrata.

O texto de Rosler, a exemplo de *In, around and afterthoughts (on documentary photography)*, utiliza com sucesso a forma crítica para analisar as implicações históricas e políticas da fotografia contemporânea. Aqui, no lugar de reencenar as convenções fotográficas, Rosler transforma o interesse atual de certos fotógrafos (que retornaram à história de sua própria disciplina para refotografar "à maneira dos mestres" "os temas da grande tradição da fotografia moderna") em confronto direto com a realidade material dos "temas", isto é, as "vítimas" da fotografia. Ao fazê-lo, ela desvela a neutralidade estética sob a qual se resguardou a atividade fotográfica.

A denegação da produção e da autoria em Levine, ao mesmo tempo abstrata e radical, pode em última instância situá-la, contra seu desejo, ao lado das estruturas de poder existentes. A tentativa de Rosler, por sua vez, de construir o trabalho de arte à margem dos parâmetros atuais de reflexão

estética e de procedimentos formais, coloca-a ao lado do engajamento político, arriscando-se a fracassar precisamente por não ter poder dentro da prática artística atual.

O trabalho de Dara Birnbaum não se reduz ao simples emprego das estratégias redescobertas da *pop art*, como está atualmente em moda na pintura e mesmo na fotografia. Absorve criticamente todas as questões que surgiram com a *pop art* e que foram desenvolvidas mais tarde na arte minimalista e pós-minimalista no final dos 60 e no início dos 70. Quando ela declara que deseja "definir a linguagem da vídeo-arte em relação à instituição da televisão do mesmo modo que Buren e Asher definiram a linguagem da pintura e da escultura em relação à instituição do museu", evidencia que seu trabalho opera programaticamente no interior das duas estruturas: analisa as funções ideológicas manifestas da linguagem da cultura de massa com os instrumentos oferecidos pela prática da grande arte. Ao mesmo tempo, considera as condições da cultura erudita – seu isolamento e sua posição privilegiada, seu estatuto de mercadoria e sua existência fetichista – sob a perspectiva da cultura de massa em sua forma mais avançada: a indústria televisiva. O trabalho de Birnbaum integra as duas perspectivas em dialético intercâmbio que possui o potencial de afetar tanto a linguagem da arte quanto a da televisão, mesmo que o trabalho não tenha ainda assumido posição confortável em nenhuma das duas instituições. Ao observá-lo em uma galeria tradicional – por exemplo, sua instalação em P.S.1 em Nova York, em 1979 –, as referências (tanto implícitas quanto explícitas) do pensamento escultórico e suas transformações à década passada podiam ser interpretadas instantaneamente. Isso emerge fora daquele momento histórico da escultura em que artistas como Bruce Nauman e Dan Graham começaram a utilizar o vídeo como um instrumento para implementar uma compreensão fenomenológica das relações espectador/objeto, tal como a escultura minimalista a havia introduzido. Eles desenvolveram, gradualmente, instalações analíticas de vídeo e *performance* que não

enfocavam apenas o processo de apreensão visual, mas que envolviam também autor e audiência, audiência e objeto ou audiência e arquitetura em explícito e ativo intercâmbio.

Com a crescente teatralização do vídeo e da *performance* em meados dos 70 e sua progressiva tendência à estetização narcisista compreendemos por que o interesse das atividades de vídeo dos artistas politicamente engajados recairia sobre a televisão. Naquela época, surgiram vídeos, como o *Television delivers people* (1973), de Richard Serra, substancialmente diferentes daquelas realizados até então pelos artistas, cujo material – *performances* artísticas gravadas em videotape – era produzido simplesmente para sua transmissão televisiva, em vez de visar à própria linguagem da televisão.

A atitude programática do grupo Fluxus, no trabalho pioneiro de vídeo/televisão de Nam June Paik, da segunda metade dos anos 60, refletia a compreensão de que a cultura visual do futuro, assim como a mais importante prática social de produção de discurso visual, estaria contida e seria afetada pelo surgimento da televisão, da mesma maneira que a cultura visual do século 19 foi profundamente afetada pela invenção da fotografia. É lógico que Birnbaum se refere a Paik como uma das figuras-chave que influenciaram seu pensamento, ao lado de Graham, com quem colaborou, em 1978, na proposta de um importante projeto intitulado *Local Television New Program Analysis for Public Access Cable TV*.

As fitas de vídeo de Birnbaum, produzidas com material gravado de transmissões da tevê, concentram-se, sobretudo, no significado da técnica, nos gêneros e nas convenções específicas da televisão. Suas funções ideológicas e seus efeitos são revelados na análise formal dessas convenções e na mistura de gêneros. É fundamental perceber até que ponto seu trabalho está ancorado nas estruturas que determinam a experiência da percepção coletiva. Graças a seus procedimentos desconstrutivos reveladores, o trabalho não

participa da proliferação de estratégias inovadoras dos meios de comunicação produzidas por artistas, que só servem, afinal, para atualizar esteticamente a ideologia da televisão.

As fitas de Birnbaum apropriam-se do *footage* televisivo, selecionando desde telenovelas e séries, como *Laverne e Shirley* e *General Hospital*, às transmissões ao vivo, como *Olympic Speedskating*, e comerciais da Wang Corporation. Seu destino final é a televisão, de onde elas poderiam, de forma mais eficaz, revelar suas funções *in situ* e *in flagrante*. No momento, entretanto, as contradições inerentes à existência do trabalho o situam nos estritos limites do discurso vanguardista e da grande arte. Se fosse transmitido pela televisão comercial, talvez sua natureza essencialmente estética se evidenciasse muito mais, enfraquecendo seu potencial crítico.

O esforço, sem dúvida necessário, para assegurar uma posição de poder na mídia é também o aspecto mais vulnerável do trabalho de Birnbaum. Isso aparece nitidamente em *Remyl Grand Central: Trains and Boats and Planes*, 1980, cuja tentativa de incorporar os interesses de um "apoio" empresarial a jovens artistas em um simulacro de propaganda acaba sendo algo que pode, na melhor das hipóteses, ser considerado uma paródia e, na pior, ser mal interpretado e visto simplesmente como uma nova artimanha publicitária. Não é de admirar que o potencial do trabalho para afirmar uma síntese totalitária e definitiva de indústria cultural e da produção estética ocorra em um constructo independente, que imita as convenções publicitárias em vez de dirigir sua acuidade crítica aos materiais encontrados, como é regra em quase todas as outras fitas da artista.

Technology/transformation: Wonder Woman, 1978-79, desvela a fantasia da publicidade representada na *Wonder Woman*, historicamente uma personagem que saiu de quadrinhos de humor para se tornar uma série de televisão transmitida em âmbito nacional. Essa progressão gera uma imagem de crise que, como a ressurreição do filme

Superman, alimenta uma regressão coletiva aos ícones que evocam as forças monolíticas, nas quais as crianças reconhecem os heróis, os pais e o Estado ideal. O interesse principal desse vídeo parece concentrar-se nos inesgotáveis efeitos especiais aos quais recorrem a indústria televisiva e os produtores cinematográficos quando é necessário e urgente mitificar o poder do Estado. Iconograficamente, essa fita tem relação com o herói-de-quadrinhos-cômico-transformado-em-miragem-da-televisão, da mesma maneira que os quadros de Lichtenstein se situavam dentro e contra as técnicas gráficas das reproduções de histórias em quadrinhos nos anos 60.

Os procedimentos formais de fragmentação e de repetição serial, aos quais Birnbaum submete o material extraído da televisão, expandem a estratégia pictórica de serialização das imagens comerciais de Warhol, assim como seu recurso, e o de Bruce Conner, de usar segmentos em série indefinidamente repetidos. Eles rompem a continuidade temporal da narrativa televisiva e a dividem em elementos auto-reflexivos que convertem a menor, e aparente inextricável, interação entre comportamento e ideologia em um modelo observável. Como resultado da precisão com que Birnbaum utiliza esses procedimentos alegóricos, descobrimos, com uma clareza sem precedentes, até que ponto o teatro de expressões faciais dos atores, mostrado em *close-up* na tela da tevê, tornou-se o novo lugar histórico de dominação do comportamento humano pela ideologia. Isso fica particularmente evidente na engenhosa justaposição de segmentos extraídos de uma transmissão direta de patinadores de velocidade dos Jogos Olímpicos e de um segmento tirado da novela da "vida real" *General Hospital*, na fita *POP-POP-VÍDEO: General Hospital/Olympic Women Speed Skating*, 1980. O desespero de uma médica, mostrado em uma série de tomadas em ângulo reverso, confessando a seu colega do sexo masculino seu fracasso ao tentar se comunicar com um homem cuja identidade desconhecemos, é firmemente contraposto ao espetáculo olímpico de vigor e velocidade. O esplendor de uma imagem neofuturista,

que celebra a submissão do corpo feminino à instrumentalização abstrata, não se transforma em uma espécie de "Leni Riefenstahl em cores na tevê" graças à correspondência constante da imagem com o espetáculo do colapso nervoso visível nas feições alteradas da médica. Detalhes fisionômicos, com seus significados, aparecem mais ainda no vídeo *Kiss the Gines: Make Them Cry*, 1979, que extrai segmentos do *game show* *Hollywood Squares*.

A observação de Walter Benjamin, de que a neurose se tornou o equivalente psicológico da mercadoria, faz-se óbvia nos detalhes fisionômicos dos hiperativos atores e atrizes de televisão, uma leitura que Birnbaum nos oferece com sua astuciosa seleção dos detalhes e com os procedimentos formais a que submete seu material. Toda a aparelhagem da tecnologia da televisão e as maquinarias de suas convenções são assimiladas como instrumentos de ideologia em linguagem visual: a instrumentalização ideológica do indivíduo manifesta-se no espetáculo fisionômico. Em seu trabalho, o espectador é confrontado aos estratos básicos da ideologia *mise-en-abîme*; os modelos de comportamento na tela antecipam e exemplificam o que a televisão visa do espectador: são exercícios de submissão e adaptação.

A perspectiva sobre as técnicas da televisão não seduz Birnbaum a ponto de as utilizar como dispositivos visuais pelo "puro prazer" ou pelo "jogo formal", que sempre dissimulam uma ideologia estetizante. O prazer visual, que suas fitas talvez proporcionem ao espectador, é equilibrado por um choque cognitivo. Por exemplo, em *Wonder Woman* aparecem efeitos especiais, sob a forma de violência sexual disfarçada, que oferecem imagens de poder e milagres tecnológicos como escape da realidade da vida política e social: o choque reside no reconhecimento de que essas representações sexistas da figura da mulher, veículos do poder do homem e do Estado, constituem o complemento ideológico cínico de uma situação histórica real em que a prática política radical parece ter-se restringido à prática feminina.

A justaposição de som e imagem, que se produz na segunda parte do vídeo, deixa isso ainda mais transparente. Na primeira parte, séries de *staccato* e imagens congeladas de uma *Wonder Woman* dando voltas em torno de si mesma, correndo e lutando, são acompanhadas por uma trilha sonora original introduzida pelos mesmos procedimentos formais das imagens. A segunda parte do vídeo consiste visualmente na letra (letras brancas sobre fundo azul) de uma canção de disco, relativamente obscura, também chamada *Wonder Woman*, e que Birnbaum descobriu por acaso enquanto editava o *footage* da televisão. A representação escrita, gráfica, dos suspiros femininos e das letras da música, que em geral ouvimos, mas não vemos, inverte a separação dos elementos gráficos e fonéticos da linguagem, como observamos anteriormente em Duchamp. Aqui, na alegorização da "escrita" da música, percebemos que mesmo o mais ínfimo e discreto elemento fonético de uma canção popular como essa (suspiros, gemidos, etc.) está tão impregnado de ideologia política sexista e reacionária quanto as estruturas sintáticas e semânticas da letra.

A dimensão sonora desempenha um papel muito importante nos vídeos de Birnbaum: não cumpre a função servil de ilustração fonética e mensagem enfática às quais as trilhas sonoras de filmes e de televisão têm estado reduzidas. A reintrodução do som em um discurso separado, se desenrolando paralelamente ao texto visual, conscientiza o espectador das funções veladas que o som normalmente realiza.

Em um de seus recentes trabalhos, *PM Magazine*, 1982, uma instalação no Hudson River Museum compreendendo som e vídeo de quatro canais, Birnbaum amplia a função do som da mesma forma que expande os elementos materiais até eles adquirirem características de pintura e de escultura e se inscreverem na estrutura do museu que os contém. Dois painéis colocados em paredes opostas, uma com três monitores e a outra com apenas um, apresentam grandes imagens fotocopiadas em preto e branco, extraídas do *footage*

televisivo utilizado na instalação. A parede com três monitores foi pintada de um azul intenso, a outra de vermelho, e os painéis foram enfatizados graficamente pela artista. Eles têm a aparência das fotografias ampliadas que podemos ver nas feiras e mostras de negócios. Recordam os grandes

painéis de exposição das obras produtivistas tardias de El Lissitzky, como sua instalação para o Pavilhão Soviético da Exposição Internacional Pressa em Colônia, em 1928, com Sergei Senkin, ou para a Exposição Internacional de Higiene de Dresden, em 1930, em que as técnicas de fotomontagem foram expandidas para o nível de arquitetura de *agit-prop*. Os painéis de Birnbaum perderam sua dimensão "agit" em proveito da "prop" do museu. Como tais, guardaram uma relação dialética com o atual retorno a uma pintura figurativa de grande dimensão que utiliza a citação para legitimar seu historicismo.

A citação na obra de Birnbaum atua como meio para deslindar esse colapso historicista e recolocar cada elemento em seu lugar e em sua função específica. A

artista transfere assim o procedimento e o princípio de estruturação sintática daquele

"espaçamento" examinado por Rosalind Krauss, no contexto da colagem dada e da fotografia surrealista, desde o nível de elementos materiais e icônicos ao de modos perceptivos – visuais, táteis e auditivos – e de suas correlações materiais – a imagem icônica, o signo plano, a cor, o espaço arquitetônico e o som.

Nessa complexa obra, a moldura do museu está contida na categoria de expositor comercial, por um dado, e na dimensão histórica da montagem *agit-prop*, por outro. No *trailer* *PM Magazine*, Birnbaum justapõe as técnicas de montagem atuais com as imagens geradas eletronicamente pelas mais recentes técnicas de animação, reciclando ícones do sonho americano de consumo e lazer dos anos 50. Dessa forma, a tecnologia e as técnicas de televisão tornam-se auto-referentes e transparentes, constituindo a última instância na qual a ideologia se estrutura e se instala. Do mesmo modo que o material visual é processado em quatro rolos de três minutos, a trilha sonora do *trailer* – ou de seus motivos principais – é transmitida por quatro canais. Mais uma vez é a dimensão auditiva que revela mais claramente a descentralização essencial do trabalho. Os elementos da instalação só podem tornar-se congruentes como texto por meio da experiência individual de um espectador ativo.

Birnbaum desdobra o potencial histórico da técnica de montagem, tal como originada nas construções em relevos cubistas e construtivistas ou transformada e singularizada nos anos 60 e 70 nas obras de artistas como Dan Flavin, Nauman, Serra, Graham e Asher. Impregnada de interpretações históricas, mas buscando uma especificidade contemporânea, sua instalação fornece uma adequada definição e leitura das implicações originais das técnicas de relevo e montagem em uma época na qual o mercado tenta nos assegurar de que seu destino histórico se encontrava nos broches corporativos de Frank Stella e na salada histórico-artística de Julian Schnabel.

Enquanto para o trabalho de Birnbaum e o de Rosler é fundamental operar



simultaneamente dentro e fora do sistema de distribuição artística institucional, o trabalho de Levine funciona exclusivamente dentro dessa estrutura. Só como mercadoria ele pode cumprir todas as suas funções e, ainda assim, paradoxalmente, não pode ser vendido no momento. Seu triunfo final consiste em repetir e antecipar, com um só gesto, a alienação e a abstração do contexto histórico às quais a obra está sujeita no processo de sua aculturação e de sua transformação em mercadoria. Nesse sentido, a obra de Levine e a de Birnbaum demonstram afinidade histórica com a postura de Warhol, o primeiro dândi americano que negou sistematicamente a produtividade e a criação individual em favor de uma flagrante reafirmação das condições de reificação cultural. A trajetória de Warhol terminou nas instituições da moda e da fama, assim como Sade acabou na Bastille. O destino de sua obra – que em um dado momento subverteu a pintura exatamente por meio dessas mesmas técnicas alegóricas de confiscação de imagens, englobando os discursos da grande arte e da cultura de massa, a produção individual e a reprodução mecânica – foi produzir os mais singularizados e sutis ícones da *pop art*.

Os artistas, aqui em questão, apropriam-se de, ou "pirateiam", o material e as imagens que utilizam para sua investigação. Como os radicais artistas conceituais do final dos anos 60, eles contestam a necessidade de seu trabalho ser relegado ao estatuto de mercadoria individualizada. E têm sido bem-sucedidos em sua investida, ainda que apenas temporariamente, ao menos até que o processo de aculturação geral ache meios de acomodar esses trabalhos ou que seus autores encontrem meios de adaptar sua produção às condições do aparato de aculturação. Porque, em última instância, é a existência visual de um constructo, ainda mais do que a textual, que lhe confere realidade material, uma vez que essa realidade é a base de sua existência como mercadoria. Em *Mitologias* (1957), Roland Barthes desconstruiu tais mitos contemporâneos como objetos projetados de consumo e publicidade. Sob certos

aspectos, podemos ainda considerar sua análise modelo originário para um *approach* desconstrutivista da crítica da ideologia, na forma em que ela tem sido desenvolvida no trabalho dos artistas aqui analisados. A diferença entre alguns deles e Barthes é que este não enfrentou problemas de propriedade ou de *copyright*. A imagem/objeto, contudo, converteu-se no correlato ideológico essencial da propriedade privada.

BUCHLOH, H. D. BENJAMIN. *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, publicado em *Artforum*, vol. XXI, número 1, setembro 1982.

Tradução de Marisa Flório Cesar
Revisão de Paulo Venancio Filho

Notas

¹ A introdução deste ensaio segue em parte um debate sustentado por Ansgar Hillach, em sua tentativa de definir o conceito de montagem na vanguarda dos anos 20 e sua relação com a idéia de alegoria de Walter Benjamin. Ver: Ansgar Hillach, *Allegorie, Bildraum, Montage*, in *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976: 105-142. Para uma análise mais específica das complexidades e das transformações históricas do modelo alegórico de Benjamin, remetem-se a Harald Steinhagem, *Zu Walter Benjamin's Begriff der Allegorie*, in *Forum und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart, Mertzler, 1979: 666-. E, ainda, Jürgen Naher, *Walter Benjamin's Allegorie-Begriff als Modell*, Frankfurt: Klett-Cotta, 1975.

² Sobre a teoria da alegoria de Benjamin, ver Binaud Cowan, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, in *New German Critique*, n. 26, 1982: 109-122. A certeza de Cowan de que a teoria da alegoria de Benjamin "... não está explicada de um forma completa" indica, de qualquer forma, como pode-se ver em seu texto, que não conhece a literatura mais recente.

³ George Groz, citado por Hans Richter, *Dada: Kunst und Antikunst*, Colônia, Dumont, 1963. Tradução inglesa de Dawn Ades, *Photomontage*, NY, Phaidon, 1976: 10. [em português, Hans Richter, *Dada: arte e antiarte*, tradução de Marion Fleischer, São Paulo, Martins Fontes, 1993. N.T.]

⁴ Raoul Hausmann, *Fotomontagem*, in *A-Z*, n. 16, Colônia, maio 1931. Reimpresso em Raoul Hausmann, catálogo de exposição, Hannover, Kestnergesellschaft, 1981: 51.

⁵ Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 12, Frankfurt, Suhrkamp, 1974: 660. [em português, *Parque Central in Rua de mão única! Obras escolhidas volume II*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Editora Brasiliense, 1995. N.T.]

⁶ A espacialização do tempo e a adoção de uma postura

contemplativa no mundo, analisada por Benjamin em 1925 como condições experimentais da alegoria no barroco europeu, foram colocadas por George Lukacs como características essenciais da reificação coletiva: "O homem não aparece como autêntico senhor do processo, nem objetivamente, nem em relação a seu trabalho; ao contrário, é uma parte mecânica incorporada a um sistema mecânico. O homem o encontra preexistente e auto-suficiente, funcionando independentemente dele, e deve adequar-se a suas leis, goste ou não. À medida que o trabalho se racionaliza e se mecaniza, sua falta de vontade vai-se impondo, de modo que sua atividade é cada vez menor e passa a ser mais contemplativa. A postura contemplativa adotada em face de um processo, que se adapta mecanicamente a normas fixas, que está representado independentemente da consciência do homem e que é imune à intervenção humana – quer dizer, um sistema hermeticamente fechado –, transforma as categorias básicas da atitude imediata do homem em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a uma dimensão de espaço." Georg Lukacs, *Reification and The Consciousness of the Proletariat*, in *History and Class Consciousness*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1971: 89.

⁷ Walter Benjamin, *op.cit.*: 691. A famosa anedota em que Kurt Schwitters descreveu a origem do termo "Merz", como resultado de seu encontro com um anúncio para *Kommerzban*, contém igualmente in nuce todas as características essenciais do procedimento alegórico: a fragmentação e o desgaste do significado convencional são seguidos de atos de atribuição intencional de sentido que geram a experiência poética dos processos linguísticos fundamentais.

⁸ Yve-Alain Bois, *Ryman's Tact*, in *October*, n. 19, inverno 1981:94. [texto traduzido de Yve-Alain Bois sobre Ryman, ver também: Robert Ryman, tradução de Ricardo Quintana, in *Góvea 15 / Revista de História da Arte e da Arquitetura*, Rio de Janeiro, PUC/RJ, Vol. 15, n. 15, julho de 1977. N. da T.]

⁹ Dan Graham, *Homes for America*, in *Arts Magazine*, dez 1966- jan 1967.

¹⁰ Dan Graham, *The Book as Object*, in *Arts Magazine*, jun 1967.

¹¹ Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Antwerp, Wide White Space Gallery, 1969.

¹² Marcel Broodthaers, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, catálogo de exposição, vol. I e II, Kuntshalle Düsseldorf, 1972.

¹³ Daniel Buren, "Exposition d'une Exposition", in *Catalogue Documenta*, Kassel, 1972. Ver também Daniel Buren, *Rebondissements/reboundings*, Bruselas, Daled-Gevaert, 1977.

¹⁴ A obra de Haacke está documentada nas seguintes publicações: Edward Fry, *Hans Haacke*, Colônia, Dumont, 1972; Hans Haacke, *Frame and Being Framed*, Halifax/Nova York, Nova Scotia College of Art and Design Press/ New York University Press, 1975; Hans Haacke, *Der Pralinenmeister*, Cologne,

Paul Maenz Gallery, 1981 (edição em inglês, Toronto, Art Metropole, 1982).

¹⁵ Ver catálogo da exposição Christopher D'Arcangelo, Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman, Nova York, Artists Space, 1978.

¹⁶ Citação a título de exceção notável, ver Anner Rorimer, Michel Asher, *Recent Work*, in *Artforum*, abril 1980.

¹⁷ Annegret Jürgens, *Technik und Tendenz der Montage*, Giessen, Anabas Verlag, 1978: 191.

¹⁸ A noção de "espaçamento" como função linguística foi recentemente introduzida na discussão da estética da colagem/montagem dos anos 20 por Rosalind Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, in *October* n. 19, inverno 1981. [também in *The originality of the avang-garde and other modernist mythes*, Massachusetts: MIT Press, 1996. N.T.]

¹⁹ Sherrie Levine, declaração inédita não publicada, sem data, aproximadamente 1980.

²⁰ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966:204.

²¹ Walter Benjamin, *The Author as Producer*, in *The Frankfurt School Reader*, New York, Urizen Press, 1978. [em português, O autor como Produtor, in *Magia e técnica, arte e política/ Obras escolhidas volume I*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense, 1995.]

²² Martha Rosler, *Three Works*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design Press, 1981.

²³ Martha Rosler, entrevista a Martha Gever, *Afterimage*, outubro, 1981:15.

²⁴ Dan Graham, *Video-Architecture-Television*, Halifax/New York, Nova Scotia College of Art and Design Press / New York University Press, 1979.

²⁵ Variações do trabalho foram posteriormente instaladas na 74th American Exhibition, Art Institute of Chicago, e na Documenta 7, Cassel.

²⁶ *Agit-prop*, expressão russa originada do francês, *agitation de propagande*. N.T.