

video gratias

JEAN-PAUL FARGIER

Tivi or not tivi? That is THE question! Somos todos Hamlet!

Substituíam “*to be*” por “*tivi*” no texto de Shakespeare e terão a equação de forças que movem o ser moderno, atual.

Todos Hamlet? Ou melhor, anti-Hamlet. Com uma tela portátil na mão (computador, telefone, televisor em miniatura reunidos na mesma caixa craniana), todo homem é hoje um príncipe que não duvida mais. A pergunta de Hamlet virou resposta, a vertigem transformou-se em certeza. Ontológica.

Tivi torna-se a medida do *to be*. *To be tivi* ou *not be*. Potência do I. Declínio do E. Passagem silenciosa do “e” para o “i” dentro do mesmo som. Essa revolução semântica registra uma revolução tecnológica decisiva. A Apple encarna essa mutação com suas ferramentas apresentando todas as formas de função (I-Mac, I-Pod, I-Phone) a partir do mesmo alicerce: I.

I que remete, para além da internet, ao “i” atômico da inteligência enfiada nos circuitos do imediatismo televisual. Tudo partiu de lá, tudo se amplifica a partir desse *eplcentro*. Em francês, é chamado de *direct*; em inglês, *live*. *Ego te baptizo: tivi*. E o coro responde: *video gratias*.

Vídeo, eu sei, é o nome que foi dado à aparelhagem técnica que permite produzir, emitir e receber uma imagem instantânea. O que realiza (torna real) fundamentalmente a televisão, a cada segundo. Milagre do imediatismo. Milagre totalmente explicável: *eletronicamente*. Uma imagem eletrônica se perfila e escapa na velocidade da luz, sem nenhuma interrupção, ao contrário da imagem química que necessita de mais ou menos tempo (de revelação, de tiragem, de distribuição, de difusão) para chegar a uma tela.

A *tivi* é a vida em fluxo contínuo, a água da realidade jorrando, a prolífica generosidade de um reflexo infinito, imediato, um gêiser de formas e gêneros que se abastecem no instantâneo. Água morna? É o que pretendem os detratores da televisão, que vêem nela somente o baixo nível (estético, intelectual) de seus programas. Fonte da juventude, afirmam seus admiradores, siderados com o que vêem, para além dos programas, em seu dispositivo. Quando André Bazin descobriu a televisão nos anos 1950, deu-a como exemplo ao cinema. Truffaut faz da expressão “é televisão”, aplicada a um filme de cinema, um dos maiores elogios. E é Godard que forja o conceito de fonte da juventude, onde o cinema pode se regenerar. Desde a *nouvelle vague*, o entusiasmo dos cineastas pela televisão não parou de crescer.

O que impulsiona o cinema para a televisão? A captação de uma energia. Provas? Aqui estão, desordenadas, ao acaso, antigas e recentes.

Os telefilmes de Rossellini. Além de *A tomada do poder por Luís XIV*, o primeiro, que passou nos cinemas, vi outros três na TV a cabo, há muito tempo: seu *Pascal*, seu *Descartes* e seus *Actes des Apôtres*. Trabalho de precisão, de reconstituição minuciosa de uma época, abolindo quase todo efeito de encenação: difícil ir além da transparência. Pascal e sua irmã, Descartes e sua estufa, os apóstolos sem seu guia, rebanho assustado... como se você estivesse presente. A estética da câmera de controle adotada por um virtuoso da profundidade de campo não existe sem alguma renúncia difícil. Com esse sacrifício do significante, Rossellini pretende reconduzir a ficção à alvorada do documentário. O resultado é duplamente *instrutivo*. À televisão, ele ensina que ela não precisa macaquear o cinema para produzir ficção, que só tem de se abastecer em seu próprio arsenal, fazer *simili direct* sobre a vida dos grandes homens, um rádio sutil com imagens (a televisão é antes de tudo som). Ao cinema, demonstra que é possível ir ainda mais longe para aplicar o princípio do realismo (as coisas estão aí, por que manipulá-las?), inspirando-se na imagem sem relevo e sem profundidade da televisão, deslizando continuamente na superfície do mundo. Alcançar a verdade sem dramatizar o real, essa é a aposta de Rossellini, ato de fé à maneira da aposta de Pascal. Portanto, não há nada de grandioso nesses telefilmes, como a abertura de *Fioretti* na chuva, ou o final de *Voyage* na multidão, ou a seqüência da escada em *Europa 51*, ou a escalada de *Stromboli*. Estamos em um escoamento frio, tênue, deliberadamente sem brilho, exato, de atos e de ditos históricos. Tomados isoladamente, os telefilmes de Rossellini padecem disso, sem dúvida, mas no conjunto, enquanto série, testemunham um estilo novo, rude, de uma originalidade que não é isolada. E, no fim das contas, essa estética do tempo real não está tão distante das pesquisas realizadas na pintura pelos hiper-realistas, na literatura pelos autores do nouveau roman, no teatro pelos dramaturgos do cotidiano. Ar dos tempos! Tempos do *on air*... Pasolini entendeu rápido a lição. A partir de seu *Evangelho*..., filmado com a câmera no ombro sobre os vestígios de Cristo, ele multiplica os efeitos da transmissão ao vivo (ver, por exemplo, o assassinato de Laio por Édipo) e esse outro efeito de televisão, que Rossellini, por sua vez, não explorou: a justaposição exacerbada de gêneros. O que, em contrapartida, Fellini, fervoroso cruzado anti-TV, captou perfeitamente e usou para renovar seu estilo, de *Roma* a *Entrevista*.

Godard e a televisão. Seria preciso percorrer toda a sua obra. De *Charlotte et son Jules* a sua exposição “*arty*” no Centro Pompidou, em 2006. Godard na televisão é um calhamaço de ensaios mais volumoso do que se imaginava, que não se limita a *Six fois Deux* e a *Tour/Détour*... Os canais de televisão solicitaram muitas

vezes o ás da nouvelle vague. Nunca em vão. É preciso salientar? *Histoire(s) du Cinéma* são programas de televisão. Obras-primas de televisão. Co-produzidas por uma dezena de emissoras européias. Onde, a não ser na televisão, esse tipo de discurso na primeira pessoa, esse tratamento de imagens e sons, esse trabalho de arquivos, essa proliferação de textos gravados e citações lidas poderiam ter livre curso (mesmo tarde da noite)? No cinema? Não é impossível, mas isso seria totalmente inspirado pela televisão. Em suas *Histoire(s) du Cinéma*, Godard não somente desenvolve sua visão helicoidal do cinema, mas paga à televisão, como bom filho de banqueiro suíço, na mesma moeda. Interesse e principal. Suas aparições em campo, sentado atrás de sua máquina de escrever ou em pé ao lado de sua biblioteca, transportam mais longe, em todos os interstícios da textura das seqüências, o que outros antes dele tinham engenhosamente iniciado como abertura televisiva: as *introduções* magistras e cúmplices ao mesmo tempo dos *Alfred Hitchcock Presents* e dos (muito menos conhecidos, mas formatados com a mesma engenhosidade) *Fred Astaire Presents*. A isso se deve acrescentar, no contexto francês, as mensagens dirigidas ao público utilizadas por Jean Renoir (no início de *Cordelier* e do *Petit Théâtre*...) e por Sacha Guitry, grande precursor do efeito ao vivo (e igualmente muitas vezes padrinho de lançamentos de estações de rádio e do primeiro programa da televisão francesa, em 1937). Godard dissemina essa postura de *speaker*. Faz dela a mola de sua reflexão. Falar dentro da imagem, atrás da imagem, sobre e sob a imagem: dizer sua origem, predizer sua ressurreição. Se o *ver* vem primeiro, como ele proclama, o *dizer* se segue sem interrupção. *Puissance de la Parole* [Potência da fala], título de outra obra de vídeo, erige-se como slogan geral. Potência da fala: potência do presente, do eterno presente. Os arquivos que se entrecrocavam na tela só adquirem sentido quando comentados. E comentados *ao vivo*: efeito da presença do *speaker*, mostrando sua cara a todo momento. Efeito tipicamente televisual, não apenas pela ação do locutor, mas também pela interação das fontes: a televisão, na sua origem, é uma máquina de produzir ao infinito o presente representado e uma memória capaz de estocar o *tornar-se arquivo* sem limite. Toda representação ao vivo de imediato se torna arquivo, a que se pode recorrer novamente, não somente como testemunho do passado, mas também *em lugar* de uma imagem ao vivo impossível (velhas imagens de batalha ou de desfile militar substituídas por falta de algo melhor no teatro das operações em curso ainda não filmadas). A televisão é assim um banco de todas as imagens, inclusive as do cinema. *Liberté et Patrie*, o videofilme que Godard e Miéville dedicaram ao pintor valdense Aimé Pache, punctiona exemplarmente esse capital de imagens.



1. Nota do editor:
aparentemente, o autor se
refere aos treze monitores
de TV utilizados na primeira
individual de Nam June
Paik, *Exposition of Music*
– *Electronic Television*, na
Alemanha, em 1963.

Wrap Around the World
(1988), de Nam June Paik:
conversas via satélite.
Wrap Around the World
(1988), by Nam June Paik:
conversations by satellite.
cortesia/courtesy
Electronic Arts Intermix
(EAI), New York.

Resquícios de filmes tirados do esquecimento do patrimônio mundial se oferecem para ilustrar os feitos e gestos obscuros do herói local: esse logro só funciona (ninguém viu, ninguém sabe, eu te tapeio) quando conduzido pela lengalenga da narração, formada por um diálogo entre *Ela* e *Ele*, casal formado a partir do modelo das duplas de apresentadores de telejornal ou de *soirée chansons*. Caímos tanto mais nessa lengalenga quanto mais ela simula um efeito de transmissão ao vivo, refletindo o processo do filme à medida que induz as progressões, cada jogo de imagens respondendo a um jogo de palavras.

Pequeno desvio pela videoarte. Nam June Paik, genial fundador da videoarte, gostava de apontar a diferença entre seu meio de expressão e o cinema, interpe-lando Godard. “Godard sustenta que o cinema é a verdade 24 vezes por segundo. Em vídeo, a verdade não existe, há apenas o tempo.” Curioso deslizamento dedu-tivo. Por que o tempo seria inimigo da verdade? Só se compreende a conclusão de Paik introduzindo em seu raciocínio o termo ausente: a *tivi*. A videoarte nasceu

das entranhas da TV, como Eva saiu da costela de Adão! E esse novo meio de ex-pressão não elege como primeiro alvo o cinema, mas as artes plásticas. Graças à TV (*video gratias*), batizada como experimental, é verdade, mas ainda assim TV, Paik contrapõe às artes nobres chamadas de belas-artes uma série de golpes de-sestabilizadores: o golpe da arte abstrata, depois o golpe do pedestal, depois o do *alter ego*, depois o do *lego*, e finalmente o da plataforma de lançamento. Treze telas perturbadas, como que rasgadas, amassadas (1963), e eis a *televisão abstrata* para esculhambar ao mesmo tempo com a pintura abstrata e com a música concreta¹. Um objeto justaposto a um televisor (*TV bed*, por exemplo) e o boliche dos ready-made está lançado, desmascarado como pânico diante da energia da transmissão ao vivo. Charlotte Moorman e seu *tivi cello* em duas ou três performances captu-radas à força passando por um estúdio de TV, e eis o actionning desalinhado, o happening reconectado à sua fonte silenciada. Uma dezena de velhos aparelhos encontrados em um sótão, amontoados em forma de boneco. Não falta mais nada para que a escultura moderna (de David Smith a Picasso, passando por Tinguely) se veja genealogicamente enxertada (via sua *Family Robot*) no figurativo humano por esse Adão eletrônico, cuja descendência não será menos numerosa (*mutatis mutandis*) que a de nosso pai bíblico. Enfim, cem minutos comprados da rede hertziana mundial, abarrotados de trecos e de *stars* de todos os gêneros que se agitam simultaneamente em vários países (três, depois cinco, depois dez), e eis com o nome de *satellite art* não apenas o *nec plus ultra* da televisão (*mega live* que ela não alcança jamais, nem mesmo nos encontros esportivos gigantescos, Jogos Olímpicos ou Copa do Mundo, pois são transmitidos baseados em um úni-co território), mas também, e sobretudo, a infinitização insuperável do projeto christóico (do artista Christo) de apropriação do real por embalagem (*to wrap*, em bom inglês), considerado como o ápice do gesto duchampiano de criação não-criadora, não acrescentando nada ao real, limitando-se por um efeito de pe-destal a exibí-lo – *Wrap Around the World* intitula-se maliciosamente, e trata-se de todo um programa anti e pós-pedestal, a última operação-satélite de Paik.

A arte é atualmente, e há quase um século, uma noção em crise, uma práti-ca incerta, um valor duvidoso. E essa vacilação se deve em grande parte ao surgi-mento das *mídias do imediatismo* (rádio, televisão, sem esquecer, antes de tudo, a imprensa diária apoiada no telégrafo e na foto, que se aperfeiçoaram no telex e no belinógrafo), seja no campo das representações, seja no das narrativas. Denominei isso de *efeito tivi*. Todas as artes já emitiram, e emitem ainda, comprovantes de recebimento grandiosos. Desde muito tempo até os dias de hoje. Mencionemos,

entre centenas, milhares, dezenas de milhares de exemplos, os mais notáveis. Joyce, Dos Passos, Döblin, Kerouac, Sollers, na literatura. Cage, Varèse, Xenakis, Stockhausen, na música. Cunningham, Gallotta, Pina Bausch, na dança. Duchamp, Picasso, Pollock, Rauschenberg, Dubuffet, na pintura. Gonzalez, Picasso, David Smith, Kirili, na escultura. Gatti, Wilson, Sellars, Castelluci, Casdorf, Garcia, no teatro. Robert Frank, na fotografia. E no cinema? Todo mundo, ou quase, de Gance e L’Herbier até, entre uma centena de nomes possíveis, Rohmer, Kiarostami, Von Trier, Tarantino.

A televisão é uma central atômica de formas, um acelerador de partículas de narrativas, uma centrífuga de figuras, de corpos, em suma, um distribuidor planetário de energias... artísticas. Pois é essa capacidade incomparável de entrelaçamento, de amálgama, de metamorfose, que fascina e estimula a vontade de artistas de todos os horizontes que se inspiram nela para renovar as formas de expressão de seu próprio campo de atividade. Há um século, todas as artes se lançaram em uma corrida desenfreada à colagem. A *colagem*: o ancestral nobre do zapping. Com essa palavra, retém-se a origem e o fim das revoluções artísticas, múltiplas, agrupadas sob o rótulo de arte moderna. 1) A origem. Pois tudo começa com os papéis colados de Braque e Picasso, introduzindo a não-arte, recortes de jornais nos quadros para indicar uma mudança via imprensa, particularmente de velocidade na representação, em que a pintura se inspiraria em seu proveito. Assim como Joyce, na mesma época, introduz recortes de publicidade (Bloom é redator publicitário) em sua “colagem” de dezessete gêneros literários para indicar uma mudança, sim, de velocidade na narrativa, da qual a literatura tiraria vantagem ao imitá-la, como mostra o caminho que reduz a *Odisséia* a um dia (e que mesmo assim ocupa setecentas páginas), no momento em que, não por acaso, o francês Branly e o italiano Marconi difundem as primeiras emissões de TSF (telegrafia sem fio). 2) O fim. Ou melhor, os fins, pois tudo continua, cada vez mais e por toda parte, a se combinar, se copiar, se transvasar, se desconstruir, se trasladar, se parodiar, de um gênero a outro, de um continente a outro, de uma época a outra, todas as fronteiras espaciais ou temporais abolidas. A globalização tão cara aos economistas, da qual em geral somos vítimas, nós, os neoproletários, começou bem antes, com os movimentos planetários nos domínios da arte, dos quais nos rejubilamos sem escrúpulos, nós, os altermundialistas do gosto, apreciadores da modernidade estética, aplaudidores de novas ondas. Sem falar de nosso ser moral revigorado por nossa assiduidade diante da telinha.

Para um observador tão inovador das artes e das mídias quanto Marshall McLuhan, a televisão é, por seu próprio dispositivo, um extraordinário vetor ético,

2. Cf. “La Télévision Pure”,
minha colaboração ao
número 50 de *Trafic*, da qual
o presente texto é
uma espécie de seqüência.

bem mais poderoso que o cinema. Definida como “tambor tribal universal”, ela é o meio de comunicação que transforma o mundo em aldeia: uma entidade espacial em que as pessoas estão tão próximas umas das outras que já não podem deixar de se sentir responsáveis pelas desgraças que abatem esta ou aquela região do globo. A televisão aproxima. Em tempo real. Aproximar, sentir-se responsável, reforçar a ligação com o mundo: valores éticos. Uma face da TV. Na outra face, encontram-se esses valores artísticos: produzir novas formas de narrativa, aproximar os gêneros. É McLuhan, grande joyceano diante do eterno, que permite estabelecer o elo entre revolução artística e mudança de era midiática. É preciso reler permanentemente *Os meios de comunicação como extensões do homem* para conseguir captar o que se passa efetivamente nas artes hoje. É muito melhor se convencer de que, se o cinema é uma arte, *por outro lado* é um *meio*. No sentido mcLuhaniano. Não apenas um *meio de reprodução*, no sentido benjaminiano. Um meio que mantém com as outras mídias, principalmente a televisão, relações de mídias.

Se a mensagem é o meio, o cinema e a televisão jamais serão a soma de seus produtos, de seus programas. Isso não deve nos impedir de analisar como os efeitos do dispositivo estruturam cada composição elaborada por/em um meio, levando em conta os efeitos de outras mídias. O sistema de McLuhan não tem nada de isolacionista: ele explicita a porosidade de efeitos de uma mídia a outra. A arte talvez seja isso, e somente isso: o modo diferente, específico, como cada produto combina os efeitos objetivos de seu meio de origem e certos efeitos emprestados de outros para se tornar uma obra.

É partindo desse pressuposto que persigo o *efeito tivi* nos filmes de ontem e de hoje², assim como nas artes plásticas, no teatro ou na dança.

“Mais exemplos? Entre dez, cem possíveis... *Pompoko*... E a exposição de Godard no Beaubourg. *Pompoko* conta a história de uma corrida de velocidade entre homens destruidores da natureza e um bando de animais espertos, ecologistas, superdotados, que lutam por sua sobrevivência, ameaçada pela expansão de Tóquio. O que me choca, ao mergulhar nessa fantasmagoria de Isao Takahata, o cúmplice mais próximo de Hayao Miyazaki, é a fabulosa metáfora da energia da transmissão ao vivo que se revela no poder de metamorfose dos Tanuki, essas criaturas (parecidas com ratos-lavadores) que, num simples salto para trás, conseguem se transformar, segundo as necessidades, em um objeto, um humano ou outro animal, muito grande ou muito pequeno. Ou diretamente em um elemento: água, fogo, vento... Existem metamorfoses desde os mais antigos contos,

mas estas surpreendem pela rapidez. Elas seduzem à velocidade da luz, com a qual age... a televisão, arma do campo inimigo. Velocidade contra velocidade. A fulgurante pirueta de ginasta que antecede cada mudança de aspecto tem a ver com o *switch* do zapping. *Son of a switch!*, diríamos, se fosse inglês. O *switch* é também o gesto, em última instância, que permite passar de uma fonte a outra, ao vivo. E, aliás, parece que isso não escapou ao criador de *Pompoko*: ele colocou TVs por toda parte. Telinhas constelam a narrativa, fazem-na avançar, manifestam a onipresença desse meio no mundo onde vivem os homens e os Tanuki. Nessa construção espelhada, a televisão aparece como o motor de toda representação, como o operador de toda imagem, a fonte de energia de toda figura visível. A genialidade dos Tanuki tem a ver com a forma como eles se apropriaram dessa energia para voltá-la contra aqueles que abusam dela. De algum modo, exatamente como os videoartistas. Nam June Paik, Takahata: mesmo combate!

Paik, Godard: mesmo combate também? Nunca pareceram tão próximos quanto em junho de 2006, seis meses após a morte do inventor da videoarte, quando o *enfant terrible* da nouvelle vague tomou posse do Centro Pompidou com uma exposição que recobrava o furor alegre das provocações iniciais do Fluxus. Ela foi tachada de pirueta *triste*, de *gozação*, de agregado caótico de qualquer coisa. Ninguém a viu como uma bofetada dada *ao vivo* nos artistas contemporâneos. Ninguém percebeu esse gesto como um gesto de um artista com um discurso sobre a arte e não apenas sobre a sétima arte, detonando o projeto inicial de uma exposição de cinema. Depois de ter demitido todos os promotores dessa exposição, de Dominique Païni ao excelente cenógrafo (um artista não necessita de cenógrafo, mas Buren, quando toma posse do quinto andar do Centro Pompidou, não tem um?), Godard encenou as ruínas de uma idéia respeitável para fazer delas o espetáculo vivo de uma lição dirigida ao resto do museu, partindo do térreo para todos os outros andares. A arte do século 20 é um canteiro de demolição, paisagem de códigos em migalhas, noção de arte vacilante. Godard, que foi proclamado em todo o mundo como artista e como cineasta, não podia se contentar, quanto mais no Beaubourg, com uma exposição de cineasta, e cravou lá um enorme prego de artista (contemporâneo) para pendurar uma obra desconcertante. Como o poeta Apollinaire, em um prefácio aos *Caligramas*, exclama: “Eu também sou pintor”, Godard, ao instalar as ruínas de sua exposição em suportes no meio de um ambiente calculado, proclama igualmente: “Eu também *artista!*”. Quando tropas de artistas pós-duchampianos se reviram desesperadamente para achar alguma coisa (incluídos, desde há algum tempo, filmes a exhibir em pedestal



TV Fish (1996) e *TV Garden* (1996), de Nam June Paik: o efeito *tivi* em ação.
TV Fish (1996) and *TV Garden* (1996), by Nam June Paik: the TV effect in action. fotos/photos © Associação Cultural Videobrasil/Isabella Matheus

JEAN-PAUL FARGIER é videasta, crítico de arte e de cinema. Professor de cinema e televisão na Universidade Paris 8, publicou *Jean-Luc Godard* (1974), *Nam June Paik* (1989), *The Reflecting Pool* (ensaio sobre Bill Viola, 2005) e diversos artigos em catálogos e obras coletivas. Assinou uma dezena de videoinstalações, além de oitenta filmes para televisão, entre os quais *Play It Again, Nam* (1990), *L'Origine du Monde* (1996), *Objets Surréalistes, Avez-Vous Donc Une Âme?* (2002). *Jour Après Jour* (2007) é sua primeira realização para cinema. Nasceu em Aubenas e vive em Paris.

– pedestal, se possível, também tornado estranho, do tipo uma geladeira sobre um cofre ou vice-versa), Godard usa todo o Pompidou como suporte para sua autêntica coisa verdadeira, sua exposição abandonada, jogo velho, mundo antigo. Eis o pedestal: um museu inteiro. Para o ambiente calculado, eis: de um lado, um trem que atravessa as divisórias, desafia os limites; de outro, o telefone, vetor de verbo imediato, quase por toda parte, a TV, onda infinita do eterno presente. Apenas mídias, meios de transporte de palavras e de coisas. O cinema observado em sua rede inicial. Reconduzido ao seu ponto de partida antediluviano, original: o desejo de abolir o tempo e o espaço. Volta atrás? Como parece sugerir também a ordenação das salas, numeradas ao contrário da entrada para o fundo! Não, salto adiante. Via o vídeo, *video gratias*, exibição de todos os filmes *ao mesmo tempo*, se falando, se respondendo simultaneamente, como em uma imensa Torre de Babel positiva, conectando-se uns aos outros em uma gigantesca transmissão ao vivo. Cada espectador dessa exposição é uma cruz de Malta (o cinema é também uma história de cruz, como recorda a bela coleção de cruzeiros afixadas pelo expositor) que sutura os intervalos afastando todo filme do *efeito tivi*. Que eu sou o ator, o responsável ou mesmo o culpado por essa anulação, é o televisor 16:9 colocado na frente de uma cama (com imagens de guerra) que me diz, Godard repetindo ali o gesto de Vostell intitulado *You* (uma cama com dois televisores colocados no lugar dos travesseiros). Se é o *efeito tivi* em ação, em linha de mira, é o videojardim, homenagem a Paik, que murmura. Situada no centro dessa demonstração, a pequena floresta de plantas vivas, em meio às quais cintilam fragmentos de filmes preto-e-branco, exala de um extremo ao outro das salas o fluxo oxigenado de um impulso vital, comum, ligando de súbito todas as imagens entre elas tão simplesmente quanto a TV respira. O ruído dessa respiração é o som que circula entre todas as salas, coração batendo. *Tivi*, meu belo desassossego.

Tivi or not tivi? Se not tivi, tanto pior...

video gratias JEAN-PAUL FARGIER

TV or not TV? That is THE question! We are all Hamlets!

Put “TV” instead of Shakespeare’s “to be” and you have the formula for the forces driving the modern individual today’.

All Hamlets? Or rather anti-Hamlets. Portable screen in hand (computer, telephone, miniature television in the same skull case), everyman today is a prince that hesitates no more. Hamlet’s question has become an answer, and vertigo certainty. Ontological.

TV has become the measure of to be. To be TV or not be. Strengthen the “I”. Weaken the “E”. Silent transition from “E” to “I” within the same sound. This semantic revolution registers a decisive technological revolution. Apple embodies the mutation with its devices for all forms of functioning (I-Mac, I-Pod, I-Phone) based on the same foundation: I.

“I” relating to the internet but also to the atomic “i” of intelligence ensconced in the circuits of televisual immediatism. Everything came from there; everything is amplified out of this *epIcenter*. Called ‘direct’ in French, or ‘live’ in English. *Ego te baptizo: TV*. And the chorus responds, “Video gratias.”

I know “video” was the name given to technical equipment for producing, transmitting and receiving instantaneous images, which television basically real-izes by the second. A miracle of immediatism, but one that is totally explainable *electronically*. An electronic image takes shape and vanishes at the speed of light without a break, unlike chemical images that take some time (to be developed, circulated, distributed, broadcast) before reaching screens.

TV is continuous-flow living, the water of reality gushing, the prolific generosity of infinite, immediate reflex, a geyser of forms and genres feeding on instantaneity. Lukewarm water? Such is the view of television’s detractors, who see only the low (aesthetic

and intellectual) level of the programmes. Television is the fountain of youth, say its admirers, awed by what they see beyond the programmes in the device. When André Bazin discovered television in the 1950s, he posed it as an example for cinema. Truffaut made the expression “it is television” the highest of praises when applied to cinema. And it was Godard who coined the concept of the fountain of youth, in which cinema can be regenerated. Since nouvelle vague, filmmakers have increasingly waxed enthusiastic over television.

What impels cinema to television? The capture of energy. Proof? Here is some, in random order, old and new.

Rossellini’s telefilms. In addition to *La Prise de Pouvoir par Louis XIV*, the first to be shown in cinemas, I saw another three on cable TV a long time ago: *Pascal*, *Descartes* and *Atti degli apostoli*. Precision, meticulous period reconstructions, abolition of almost all staging effects: they could hardly be more transparent. Pascal and his sister, Descartes and his hothouse, the apostles left without a guide, a frightened flock... as if you were there. A virtuoso of field depth cannot take easily to the aesthetics of camera control without much renunciation. By thus sacrificing signification, Rossellini takes fiction back to the early days of documentary. The outcome is doubly *instructive*. He shows television that it has no need to mimic film in order to produce fiction, since it has only to draw on its own arsenal, with *simili direct* coverage of the lives of the great, a subtle radio with images (television is primarily sound). He shows cinema that it can take the principle of realism even further (things are there, why manipulate them?), inspired by television’s relief-less and depth-less image continuously sliding across the surface of the world. Attaining truth without dramatizing reality is Rossellini’s wager, an act of faith like Pascal’s. So there is nothing grandiose in

these telefilms, such as the opening sequences of *Fioretti* in the rain, or the end of *Voyage* in the crowd, or the steps sequence in *Europa* 51, or the ascent in *Stromboli*. We see a cool, tenuous, deliberately lacklustre and precise outflow of historical acts and statements. Rossellini’s telefilms certainly suffer from this defect individually, but when taken as a whole or as a series, they testify to a new and simple style with an originality that is not isolated. Ultimately, this aesthetics of real time is not so far removed from the hyperrealists’ investigations in painting, or those of nouveau roman writers in literature, or ‘kitchen-sink’ playwrights in the theatre. The spirit of the times! The age of *on air*. . . Pasolini was quick to learn the lesson. Starting with his *Il Vangelo*. . . , with a shoulder-held camera filming the vestiges of Christ, he multiplies the live-broadcast effects (see, for instance, the murder of Laius by Oedipus) and tapped another television effect not used by Rossellini: exacerbated juxtaposition of genres – whereas the fervent anti-TV crusader Fellini grasped it perfectly and used it to renovate his style, from *Roma* to *Intervista*.

Godard *and* television. One would have to look through his entire oeuvre, from *Charlotte et son Jules* to his “arty” exhibition at Centre Pompidou in 2006. Godard *on* television is a heavier tome of essays than one might have thought, and not limited to *Six fois Deux* or *Tour/Détour*. . . Television channels often sought out the master of nouvelle vague. Never in vain. Does it have to be spelled out? His *Histoire(s) du Cinema* are television programmes, indeed masterworks of television. Co-produced by a dozen European broadcasters. What else but television could give free rein to this type of first person speech, this treatment of images and sounds, this archival work, this proliferation of recorded texts and read quotes (although late at night)? Could cinema do that? It cannot be ruled out, but it would be totally based on television. Godard’s *Histoire(s)* not only develop his spiral vision of cinema, but pay television in the same coin, as behoves the good son of a Swiss banker. Principal and interest too. His appearances in the field of the camera, sitting at his typewriter or standing beside his bookshelves, reach much further in all textural

interstices of the sequences, which others before him had ingeniously created for televised openings: *Alfred Hitchcock Presents* and its masterly introductions with complicity too, or *Fred Astaire Presents* (much less known, but the same ingenious formatting). In the French context, one must add the messages for the audience used by Jean Renoir (at the beginning of *Cordelier* and *Petit Théâtre*. . .) and Sacha Guitry, the great forerunner of the live effect (patron of many new radio stations, and the first French television programme in 1937). Godard disseminates this stance of the *speaker* and uses it as basis for his reflection; speaking within the image, behind the image, on and under the image: stating its origin, predicting its resurrection. If *seeing* comes first, as he proclaims, *saying* follows on without pause. *Puissance de la Parole* [The Power of Speech], the title of another video work, is raised as a general battle cry. Potency of speech: potency of the present, the eternal present. Archives milling over a screen only take on meaning when there is commentary. And live commentary too: the effect of the presence of the speaker, showing his face all the time. A typically televisual effect, not only in the act of the announcer, but also in the interaction of sources: television in its origin is a machine capable of infinitely producing the represented present; it is a memory capable of stocking “archives in the making” without limits. All live representation immediately becomes archive that we can go back to, not only as testimony of the past but also instead of a live image that is not possible (old images of battles or military parades used in the absence of anything better from the current theatre of operations as yet not filmed). Television is thus a databank for all images, including those from cinema. *Liberté et Patrie* [Liberty and Homeland] the Godard and Miéville videofilm on the Waldensian painter Aimé Pache, deflates this capital of images in exemplary fashion. Traces of films rescued from the oblivion of world heritage are offered to illustrate the obscure feats and gestures of the local hero: this deceit only works (nobody saw, nobody knows, I deceive you) when driven by the tedious ramble of narration, formed by a dialogue between *She* and *He*, a twosome based on the television newscasters model,

or *soirée chansons*. We fall for this rigmarole the more it simulates a live-broadcast effect, reflecting the process of film as far as it induces progressions, each play of images answering a play of words.

A slight diversion through videoart. Nam June Paik, the brilliant founder of videoart, liked to point to the difference between this means of expression and cinema. “Godard argues that cinema is the truth 24 times a second. In video, there is no truth, just time,” he said. An odd lapse of deduction. Why would time be the enemy of truth? Paik’s conclusion is only understood when his argument is supplemented with the missing term: *TV*. Videoart emerged from the innards of TV just as Eve was fashioned from Adam’s rib! This new means of expression targets the visual arts first, rather than cinema. *Video gratias*, baptized as experimental, true, but still TV. Paik unleashed a series of staggering blows against the arts referred to as ‘the fine arts’: abstract art, then the pedestal, then the alter ego, then the *lego*, and finally the launching platform. Thirteen distorted screens, somewhat the worse for wear, (1963) and there we have *abstract television* to deflate abstract painting and concrete music at the same time². An object juxtaposed to a television (*TV bed*, for instance) and the readymade ninepins are scattered, unmasked as panic due to the energy of the live broadcast. Charlotte Moorman and her *TV cello* in two or three performances forcefully captured in passing by a TV studio, and there we have the deranged actioning, the happening reconnected to silenced source. A dozen old TV sets found in an attic and stacked up in the shape of a dummy. That was all it took for modern sculpture (from David Smith to Picasso, via Tinguely) to be genealogically grafted (through his *Robot of Family*) into human figurative art by this electronic Adam, whose descendants were to be no less numerous (*mutatis mutandis*) that those of our biblical father. Finally, a hundred minutes purchased from the Hertzian network world, chock full of all kinds of gadgets and stars partying simultaneously in several countries (three, later five, later ten), and there we have it, under the name of *satellite art*, not just the *nec plus ultra* of *mega-live* television (which is never attained, not even at huge sporting encounters

such as the Olympic Games or the World Cup, since they are broadcast on the basis of one particular territory), but also and particularly the unsurpassable infinitization of Christo’s project of appropriating reality by wrapping it up, seen as the apex of the Duchampian gesture of non-creative creation, adding nothing to reality, limited to showing it by a pedestal effect – wryly entitled *Wrap Around the World*, and there we have the whole ante- and post-pedestal programme of Paik’s ultimate satellite operation.

Today, art as a notion is in crisis, an uncertain practice of doubtful worth, as has been so for almost a century, its hesitation largely due to the emergence of *immediatist media* (radio, television, not forgetting the very beginnings of daily newspapers based on telegraphy and photography, further developed by telex and the Belinograph), in the fields of both representations and narratives. I have called this the *TV effect*. All arts have emitted proofs attesting to grandiose reception. They have done so for a long time and still do today. Let us mention the most notable among hundreds, thousands, dozens of thousands of examples. Joyce, Dos Passos, Döblin, Kerouac, and Sollers in literature. Cage, Varèse, Xenakis, and Stockhausen in music. Cunningham, Gallotta, and Pina Bausch in dance. Duchamp, Picasso, Pollock, Rauschenberg and Dubuffet in painting. González, Picasso, David Smith, and Kirili in sculpture. Gatti, Wilson, Sellars, Castelluci, Casdorf, and Garcia in theatre. Robert Frank in photography. What of cinema? Everybody, or almost everybody, from Gance and L’Herbier to Rohmer, Kiarostami, Von Trier, or Tarantino, to mention just a few of a hundred possible names.

Television is an atomic power station for form, a particle accelerator for narrative, a centrifuge for figures, bodies, in short, a worldwide distributor of artistic energies. It is this incomparable flair for interweaving, amalgam, and metamorphosis that fascinates and stimulates the desires of artists’ from all horizons who are inspired by it to renew the forms of expression in their own field of activity. For the past century, all the arts have wildly rushed to collage. Collage: the noble ancestor of zapping. With this word, we retain the origin and the end of the multiple artistic revolutions grouped together under the label of modern art. 1) Origin. It all started

with Braque and Picasso gluing paper, introducing non-art, newspaper cuttings in paintings to indicate change through the press, particularly in relation to speed in representation, from which painting drew inspiration for its own uses. As did Joyce, in the same period, who introduced pieces from advertisements (Bloom was an advertising copy writer) in a “collage” of seventeen literary genres to point to a definite change of speed in narrative, which literature would harness by imitating it, as seen in the procedure of reducing the *Odyssey* to one day (and even so taking up seven hundred pages). It was no coincidence that at the same time the Frenchman Branly and the Italian Marconi made the first wireless telegraphy transmissions. 2) End. Or rather “ends”, plural, since everything is continuing to combine, copy, transfuse, deconstruct, translate and parody, increasingly so and everywhere, from one genre to another, from one continent to another, from one period to another, and all spatial and temporal boundaries have been abolished. The globalization so dear to economists, the process of which we as neoproletarians are in general the victims, started long ago with planetwide changes in the domains of art, which we unscrupulously celebrated, as “other-worldists” of taste, appreciators of aesthetic modernity, applauders of new waves. Not to mention our moral being reinvigorated by our assiduous presence in front of the small screen.

For such an innovative observer of the arts and media as Marshall McLuhan, television is itself an extraordinary ethical vector and much more powerful than cinema. Defined as a “universal tribal drum”, it is the means of communication that turns the world into a village: a spatial entity in which people are so close to each other that they can no longer cease to feel responsible for misfortunes befalling some other region of the world. Television brings us together. In real time. Being closer together, feeling responsible, strengthening our connection to the world: ethical values. That’s one side of TV. On the other side are those artistic values, producing new forms of narrative, bringing genres closer together. It was McLuhan, the great Joycean from the angle of eternity, who let us establish the link between artistic

revolution and mediatic change. One has to constantly re-read his work *Understanding Media: The Extensions of Man* to grasp what is really happening in the arts today. We had better persuade ourselves that although cinema is an art, on one hand, it is also a *medium*. In the McLuhanian sense. Not just a *means of reproduction*, as Benjamin would have it. A means that has media relations with other media, particularly television.

If the message is the medium, cinema and television will never be just the sum of their products, or their programmes. This should not stop us analyzing how the effects of the device structure each composition elaborated for/in a medium, taking into account the effects of other media. There was no isolationism to McLuhan’s system: he spelled out the porosity of effects from one medium to another. Perhaps art is that, and only that: the different and specific way that each product combines the objective effects of its medium of origin and certain effects borrowed from others to become a work.

It is on the basis of this assumption that I pursue the *TV effect* in films past and present, as in the visual arts, theatre or dance.

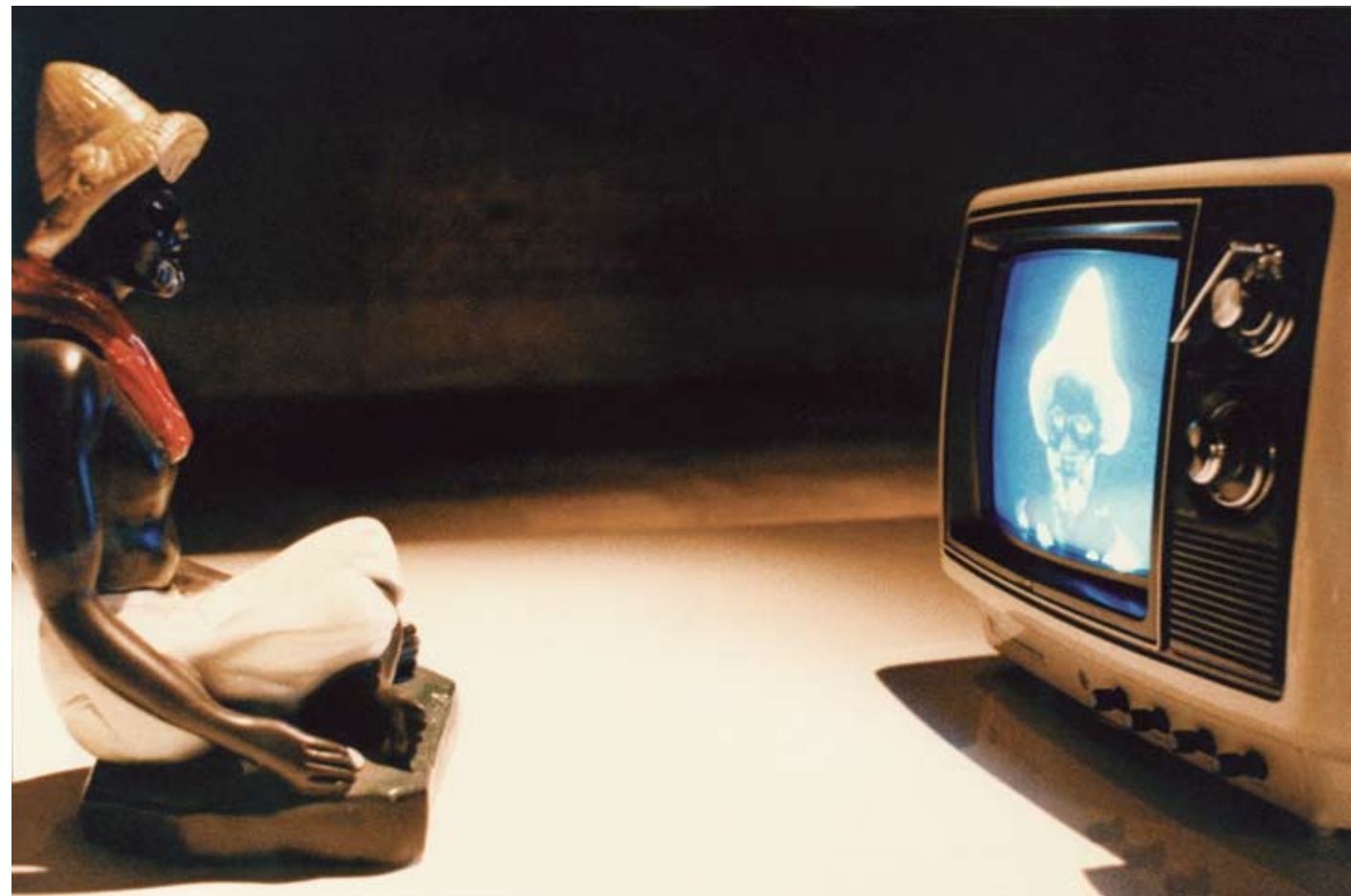
More examples? From ten, a hundred possible. . . *Pompoko*... And Godard’s Beaubourg exhibition. *Pompoko* tells the story of a race between destroyers of nature and a group of clever animals who are environmentalists and exceptionally gifted, and their struggle for survival when threatened by the expansion of Tokyo. What shocked me on getting into this phantasmagoria by Isao Takahata, Hayao Miyazaki’s closest accomplice, is the fabulous metaphor of the live-broadcast energy revealed in the power of metamorphosis of the Tanuki, these raccoon-like creatures that can change into an object, human or other animal, very big or very small depending on their needs, by just making a backward leap. Or they can directly become one of the elements: water, fire, wind. . . metamorphosis. Since the very first stories, the latter has always been a feature in tales, but the metamorphoses here are startlingly fast. They seduce at the speed of light, like . . . television, the weapon of their enemy. Speed against speed. The bright gymnast’s pirouette

that precedes each change of aspect has to do with the zapping *switch*. *Son of a switch!* we might say, if it were in English. The *switch* is also the gesture that, ultimately, allows us to move from one source to another, live. Indeed, it seems that this point did not go unnoticed by the creator of *Pompoko*, who placed TVs everywhere. Screens glow everywhere in the narrative and drive it forward, showing the omnipresence of this medium in the world inhabited by humans and the Tanuki. In this reflected construction, television appears as the engine of all representation, the operator of every image, the source of energy of every visible figure. The genius of the Tanuki has to do with the way in which they appropriate this energy to turn it back against those who misuse it. In many ways, precisely like the videoartists. Nam June Paik, Takahata: the same struggle!

Paik, Godard: the same struggle too? They never seemed as close to each other as in June 2006, six months after the death of the inventor of videoart, when the *enfant terrible* of nouvelle vague took over Centre Pompidou for an exhibition that reclaimed the cheerful outrage of the early Fluxus provocations. It was labelled as a *sad* pirouette, *mockery*, or a chaotic add-on for whatever. Nobody saw it as a blow against contemporary artists delivered *live*. Nobody perceived this gesture as that of an artist whose discourse relates to art, and not just the seventh art, thus exploding the initial project of an exhibition of cinema. After dismissing all the organizers of this exhibition, from Dominique Païni to the excellent scenographer (an artist does not need a scenographer, but does Buren not have one when taking over Centre Pompidou’s fifth floor?), Godard staged the ruins of a respectable idea to make them the live spectacle of a lesson directed to the rest of the museum, from the ground floor to all the other floors. Twentieth-century art is a demolition site, a landscape of codes in pieces, a wavering notion of art. Godard, who was lauded all over the world as artist and filmmaker, could not be satisfied, all the more so in Beaubourg, with an exhibition as a filmmaker, and played an enormous (contemporary) art practical joke there to hang a disturbing work. Like the poet Apollinaire, in a foreword to *Caligramas*,

crying, “I am a painter too,” Godard, when installing the ruins of his exhibition on supports within a calculated environment, also proclaims: “I am an *artist* too!” When droves of post-Duchamp artists were desperately trying to find something (including, some time ago, films to show on a pedestal – the pedestal, if possible, also being estranged, like a refrigerator on a safe box, or vice-versa), Godard used the entire Pompidou as support for his authentic and true object, his abandoned exhibition, old game, old world. This is his pedestal: an entire museum. For the calculated environment, here is a train that crosses partitions and challenges limits; there a telephone, vector of immediate words, TV almost everywhere, infinite wave of the eternal present. Just media, means of transporting words and things. The cinema seen in its initial network. Back to its antediluvian and original starting point: the desire to abolish time and space. Go back? As the order of the rooms seems to suggest too, since they are numbered in reverse from the entrance! No, leap forward. Through video, *video gratias*, exhibition of all films *at the same time*, speaking, answering each other simultaneously, as in an immense positive Tower of Babel, connecting with each other in a gigantic live broadcast. Each viewer at this exhibition is a Maltese cross (cinema is also a cross story, as the beautiful collection of crosses attached by the exhibitor reminds us) that joins intervals to distance film from the *TV effect*. That I am the actor responsible for – or even guilty of – this annulment, that is what the 16:9 television placed in front of a bed (with war images) tells me – here Godard is repeating Vostell’s gesture entitled *You* (a bed with two televisions instead of pillows). If this is the *TV effect* in action, in the sights, it is the video-garden in honour of Paik, who murmurs. Located in the centre of this demonstration, the small forest of live plants, amid which small fragments of black-and-white films sparkle, exhales from one end of the rooms to the other the oxygenated flow of a shared pulse of life, suddenly linking all images to each other as simply as TV breathes. The sound of this breathing is the sound that circulates through all the rooms, its heart beating. *TV*, my fine disquiet.

TV or not TV? If not TV, so much the worse. . .



TV Buddha (1996), de Nam June Paik: na instalação montada no Brasil, Buda foi substituído pelo Preto Velho. *TV Buddha* (1996), by Nam June Paik: Buddha was replaced by Preto Velho for the installation in Brazil. foto/photo © Associação Cultural Videobrasil/Isabella Matheus.

JEAN-PAUL FARGIER makes videos and is an art and film critic. He is professor of Film and Television at Université Paris 8, and the author of *Jean-Luc Godard* (1974), *Nam June Paik* (1989), *The Reflecting Poll* (an essay on Bill Viola, 2005) and several articles for catalogues and collective publications. He has executed a dozen video installations and made eighty films for television, including *Play It Again, Nam* (1990), *L’Origine du Monde* (1996), *Objets Surréalistes*, *Avez-Vous Donc Une Âme?* (2002). *Jour Après Jour* (2007) is his first work for cinema. Born in Aubenas, resident in Paris.

NOTES

1. Translator’s note: where this translation has “TV”, Fargier’s French original reads “tivi” to rhyme with “be”. His “i” and “e” refer to the vowel sounds in French.
2. Apparently refers to TV sets Nam June Paik used for *Exposition of Music – Electronic Television*, his first solo, held in Germany in 1963.
3. Cf. “La Télévisão Pure”, my contribution to *Trafic* issue number 50 – to which this piece is a kind of sequel.