

Circuitos fechados de televisão: por uma estética do monitoramento e da vigilância

Closed circuit television: towards an aesthetics of monitoring and surveillance

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ)

Resumo: O ensaio busca analisar, a partir dos primórdios da videoarte em idos de 1970, a constituição das imagens geradas por CCTV - *Closed-Circuit Television* (CFTV-Circuito Fechado de Televisão) como constituintes das obras *Live-Taped Video Corridor* (1970) e *Four Corner Piece* (1971) de Bruce Nauman, bem como na videoinstalação *Observation of observation: indeterminacy* (1973) de Peter Weibel. Busca-se pensar o processo da formação da imagem por esses aparelhos e suas implicações como dispositivos de bloqueio real/virtual da insegurança e do medo, advindos de uma indústria consolidada a qual supomos existir, construídos social e culturalmente. Em diálogo com os artistas, o ensaio retoma um texto de Rosalind Krauss sobre video e narcisismo (1976) e os conceitos de *sociedade disciplinar* de Michel Foucault e *sociedade de controle* de Gilles Deleuze, para pensar nesse aparato gerador de imagens no campo da arte, que se diferencia de sua habitual utilização nos espaços públicos e privados como ferramenta de proteção e segurança.

Palavras-chave: Videoarte; instalação; videoinstalação; CFTV-Circuito Fechado de Televisão.

Abstract: *The essay aims to analyze the constitution of images generated by Closed-Circuit Television (CCTV) as elements of videoart, starting from its beginnings in the 1970s. It examines works such as Live-Taped Video Corridor (1970) and Four Corner Piece (1971) by Bruce Nauman, as well as Observation of observation: indeterminacy (1973) by Peter Weibel. The focus is on understanding the process of image formation by these devices and their implications as real/virtual blocking mechanisms related to insecurity and fear, within the context of a well-established industry we supposed to exist, that is socially and culturally constructed. In dialogue with the artists, the essay draws on the dialogue with a text about video and narcissism (1976) by Rosalind Krauss and the theoretical concepts of disciplinary society by Michel Foucault and control society by Gilles Deleuze, to explore this apparatus that generates images in the art field, which diverges from its conventional use in public and private spaces as a tool for protection and security.*

Keywords: *Videoart; installation; videoinstallation; CCTV - Closed-Circuit Television.*

I

A produção de arte associada aos meios tecnológicos concebe, desde o final da década de 1960, novas formas de subjetividade que, circunscritas no campo, revisitaram a economia artística. Da produção marcadamente histórica temos um número extenso de artistas até a atualidade que revalidaram a percepção frente à obra de arte, seu fundamento e conseqüentemente seus elementos constitutivos. O caso do vídeo não seria diferente. Quando este modo de fazer se instalou em contexto artístico trouxe a câmera de vídeo portátil e a fita de banda magnética como ferramentas de trabalho. Todavia o movimento na imagem não era algo novo para o público do período, dado que “o cinema pressupõe que os espectadores já estavam familiarizados com imagens em movimento há mais de meio século. Estações de televisão públicas e privadas, faziam programas para o público em toda a Europa, e nos EUA desde os anos 1940 e 1950.” (Martin, 2006, p. 6).

O vídeo recondicionou o verbo ver ao criar imagens cuja base é um fluxo digital de dados, e assim nos abriu caminho para uma inesgotável fonte de material disponível de forma instantânea para uso e manipulação. Em seu ensaio *Video: a estética do narcisismo* (1976), Rosalind Krauss levantou a problemática do *self* diante da câmera ao enfatizar:

Então, estes são os dois aspectos da utilização corrente de medium significativos para a discussão sobre o vídeo: a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal, pois a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. (Krauss, 2008, p. 146)

Em seu texto, Krauss levanta aspectos sobre a presença do *autorretrato* frente a imagem, e propõe-se a esclarecer o fato do *medium* do vídeo ser narcisista. Diante desse contexto é válido lembrarmos que o vocábulo *mídia* vem de *medium*, termo latim que também como *médium* evoca o ser xamânico e mediúnico que, possuindo antenas, é capaz de servir como um *meio*, receptor para um canal que é sintonizado em seu corpo, e, também emissor das mesmas informações recebidas. Na esfera acadêmica, *mediar* é mesmo dar a ver um elo entre o espaço de apresentação e o ser que tomará aquela espacialidade para transmissão de uma determinada informação. Não obstante, o *médium-vídeo* tornar-se-ia um canal para as inúmeras experimentações deflagradas na economia artística a partir da década de sua fundação, 1970, período de igual efervescência que se amalgama ao experimentalismo dominante nas artes em âmbito internacional na dupla década de 1960-1970. Como *medium*, o vídeo não se enquadraria nas definições tradicionais, mas acabaria por oferecer uma plataforma flexível e experimental para os artistas explorarem. Frente a isto, Krauss esclarece:

O discurso cotidiano contém o exemplo da palavra ‘*medium*’ usada em sentido psicológico; o terreno incomum para esse uso bastante freqüente é o mundo da parapsicologia: telepatia, percepção extrasensorial e comunicação com a vida após a morte, pelas quais indivíduos com determinados poderes psíquicos são reconhecidos como médiuns. Acreditando ou não em experiências mediúnicas, compreendemos as referências da linguagem que as descrevem. Sabemos, por exemplo, que se configurou dentro do sentido parapsicológico da palavra *medium* a imagem do receptor (e emissor) humano de comunicações que surgem de fonte invisível. Além disso, o termo contém a noção de que o canal humano existe em relação particular com a mensagem, isto é, a circunstância temporal. (Krauss, 2008, p. 146).

Krauss argumenta que o vídeo, como forma de expressão artística, permite um tipo de envolvimento narcisista único, em que o sujeito é constantemente confrontado com sua própria imagem em tempo real, descrevendo que o vídeo oferece tanto uma oportunidade de autorreflexão e autocontemplação quanto, ao mesmo tempo, desafia as noções tradicionais de representação e percepção visual. *I.e.*, a autora explora a ideia de que o vídeo oferece uma experiência de imersão, na qual o espectador é confrontado com sua própria presença física e sua imagem projetada no tempo e no espaço.

Para ela, essa experiência narcisista pode ser tanto libertadora quanto alienante, permitindo uma exploração intensa do *self*, mas também promovendo uma sensação de isolamento e autoabsorção. Krauss também destaca o papel do vídeo na desconstrução das convenções cinematográficas, desafiando a linearidade narrativa e as estruturas temporais convencionais. Diferentemente do cinema, ela nos lembra que o vídeo, ao permitir a manipulação e a edição em tempo real, cria uma forma de expressão que reflete as características fragmentadas e fragmentárias da psique contemporânea.

Ao abordar a relação entre o vídeo e a cultura de massa, a crítica e teórica também investiga como a mídia eletrônica pode alimentar o narcisismo da sociedade ao oferecer uma plataforma para a autopromoção e a busca pela atenção constante. Em sua síntese, aponta dois importantes aspectos no breve tempo de seu surgimento: “a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal” (Krauss, 2008, p. 146), uma vez que o corpo estava em voga e ainda persistia em aparecer como um certo dado de presença na imagem, porém, não mais constituía sua unidade exclusiva de medida como o faz habitualmente na imagem cinematográfica. Para fundamentação de sua escrita, a autora discorre sobre os trabalhos de Vito Acconci, Richard Serra e Nancy Holt, Bruce Nauman, Lynda Benglis, Joan Jonas e Peter Campus, pontuando dentre os assuntos, o efeito de *feedback* presente em algumas dessas produções, expondo ao público uma imagem contínua e renovada de si mesmo.

II

Atualizando as reflexões de Krauss, acrescentamos a condição de presença em duas peças do grupo de *instalações de corredor* projetadas por Bruce Nauman durante a década de 1970. A primeira, *Live-Taped Video Corridor*, trata-se de uma videoinstalação que utiliza de uma câmera de vídeo e dois monitores de televisão pequenos montados no chão e sobrepostos, ao final de um estreito e longo corredor, de quase 10 metros de comprimento e apenas 50 centímetros de largura, capaz de criar um espaço de interação imersiva. Nela, uma câmera de vídeo é instalada na parte superior da porta de entrada do espaço expositivo, numa altura de 3 metros, antes mesmo da entrada no corredor, o que não revela de imediato ao público sua presença. Na medida em que se aproxima das TVs e se distancia da entrada, você percebe que sua imagem está sendo apresentada em tempo real na parte de cima (presença física) e cria suspeitas sobre a imagem inferior (informação manipulada), que se trata de uma gravação do corredor vazio onde se vê os dois televisores como uma imagem. Essas imagens transmitidas nos monitores de televisão criam um *feedback* visual em tempo real e registro do tempo. Ao entrar no corredor o espectador se vê sendo capturado pela câmera e exibido no monitor à sua frente, enquanto fica confuso sobre a imagem sem sua presença, que juntas são capazes de gerar uma mistura de autoconsciência e estranhamento.

On entering the corridor and approaching the monitors, you quickly come under the area surveyed by the camera. But the closer you get to the monitor, the further you are from the camera, with the result that your image on the monitor becomes increasingly smaller. Another cause of irritation: you see yourself from behind. Moreover, the feeling of alienation induced by walking away from yourself is heightened by your being enclosed in a narrow corridor. Here, rational orientation and emotional insecurity clash with each other. A person thus monitored suddenly slips into the role of someone monitoring their own activities. (Zbikowski, 2002, pp. 64-66).¹

A experiência é de uma interação constante entre o espectador, sua imagem em tempo real e a presença física dos monitores e câmeras. Quando o participante adentra o corredor construído na galeria, emerge a relação entre o observador e o observado, desafiando as noções de objetividade e subjetividade presentes nas representações visuais. Dessa forma, *Live-Taped Video Corridor* trata-se de

1 Trad.: Ao entrar no corredor e se aproximar dos monitores, você se depara rapidamente com a área vigiada pela câmera. Porém, quanto mais perto você estiver do monitor, mais longe estará da câmera, resultando em uma imagem cada vez menor no monitor. Outra causa de irritação: você se vê por trás. Além disso, a sensação de alienação induzida por se afastar de si mesmo é intensificada por você estar fechado em um corredor estreito. Aqui, a orientação racional e a insegurança emocional se chocam. Uma pessoa assim monitorada repentinamente assume o papel de alguém monitorando suas próprias atividades.



Figura 1. Corridor installation (Nicholas Wilder Installation). Bruce Nauman. 1970. Paredes de madeira, tinta à base de água, câmeras de vídeo, scanner, quadro, monitores, gravador de vídeo, reproduzidor de vídeo e fita de vídeo (preto e branco, sem som). Dimensões variáveis. Fonte: Coleção Christian Flick em Hamburger Bahnhof – Alemanha. © 2018 Bruce Nauman/ARS - Nova York.

uma videoinstalação que aborda temas como percepção, vigilância, tecnologia e a relação entre o corpo e a imagem. Ao abrir-se para a presença e a participação ativa do outro frente as imagens, Nauman também convida o público a refletir sobre como o vídeo como *medium* pode *mediar nossa percepção*, experiência do espaço e os limites entre o real e o virtual.

Criada um ano mais tarde, *Four Corner Piece* (1971) consiste na instalação de quatro corredores de aprox. 650 centímetros de cada lado, contendo em seus cantos inferiores um televisor com uma imagem preto e branco e silenciosa, essa por sua vez somada as câmeras presentes em seus lados opostos superiores que apontam para baixo em direção ao monitor de tv. O sistema de vídeo, também montado como um *CCTV - Closed-Circuit Television*², não permite que o público possa se ver simultaneamente na câmera que capta e o televisor que emite. Se a imagem a ser vista é sempre das costas, e se ao olharmos para o aparato que capta damos as costas para nossa imagem, é porque Nauman nos convida a pensar no jogo entre ver e ser visto, o que vemos e o que nos olha, convocando um ponto de encontro entre o fazer videográfico e sua percepção registrada.

² CFTV-Circuito Fechado de Televisão.

Apesar da instalação ser herdeira do minimalismo em sua forma, seu conteúdo de nada se parece, pois, seu foco concentra-se em um *narcisismo revirado*, onde a imagem do indivíduo é desprovida de rosto, e sua persistência concentra-se na performance e comportamento do ser ao caminhar por um sistema contínuo de controle e videovigilância.

III

Esse sistema de vigilância e monitoramento videográfico parece ser mesmo ser herdeiro do Panóptico (1785) idealizado pelo jurista e filósofo britânico Jeremy Bentham, que, sendo um dos últimos iluministas, propunha com seu pensamento a construção de um sistema de filosofia moral. Bentham desenvolveu um modelo arquitetônico de uma prisão projetada de forma a permitir a vigilância constante e invisível dos detentos. Seu projeto ideal consistia em uma torre central de vigilância cercada por celas dispostas em formato circular, contendo em sua parte interna janelas voltadas para a torre central, essa que, por sua vez, se constituía de tal modo em que os vigilantes poderiam observar todos os prisioneiros sem que estes soubessem se estavam sendo observados ou não.

O *Panóptico* foi concebido como um sistema de vigilância eficiente, baseado no princípio do poder disciplinar. Em seu conceito central reside a simples possibilidade de que ser observado a qualquer momento induz os prisioneiros a se comportarem de acordo com as normas estabelecidas, mesmo na ausência de uma vigilância constante. O panóptico de Bentham teve uma influência significativa no campo da arquitetura e na teoria social e política. Michel Foucault o critica em sua obra *Vigiar e Punir*, argumentando que seu modelo não se limita apenas às prisões, mas também se estende para outras instituições e práticas sociais, funcionando como um símbolo de poder disciplinar e de controle sobre os indivíduos.

Uma de suas principais críticas é que ele cria uma relação assimétrica de poder entre os observadores e os observados, pois os indivíduos que estão sendo vigiados nunca sabem quando estão sendo observados, o que leva a um estado constante de alerta e autorregulação. Isso resultaria em uma internalização rigorosa das normas sociais e no autocontrole dos indivíduos, sem a necessidade de uma coerção externa constante.

Outrossim, Foucault argumenta que o panóptico cria uma sociedade disciplinada, na qual o poder é exercido de maneira sutil e invisível e critica a ideia de que tal modelo possa promover a liberdade e a igualdade, afirmando que, na realidade, ele produz relações de dominação e submissão ao alimentar um sistema de vigilância e controle social que mantém a ordem e a conformidade, reprimindo qualquer desvio ou resistência. Em suas palavras: “O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde das técnicas que permitem

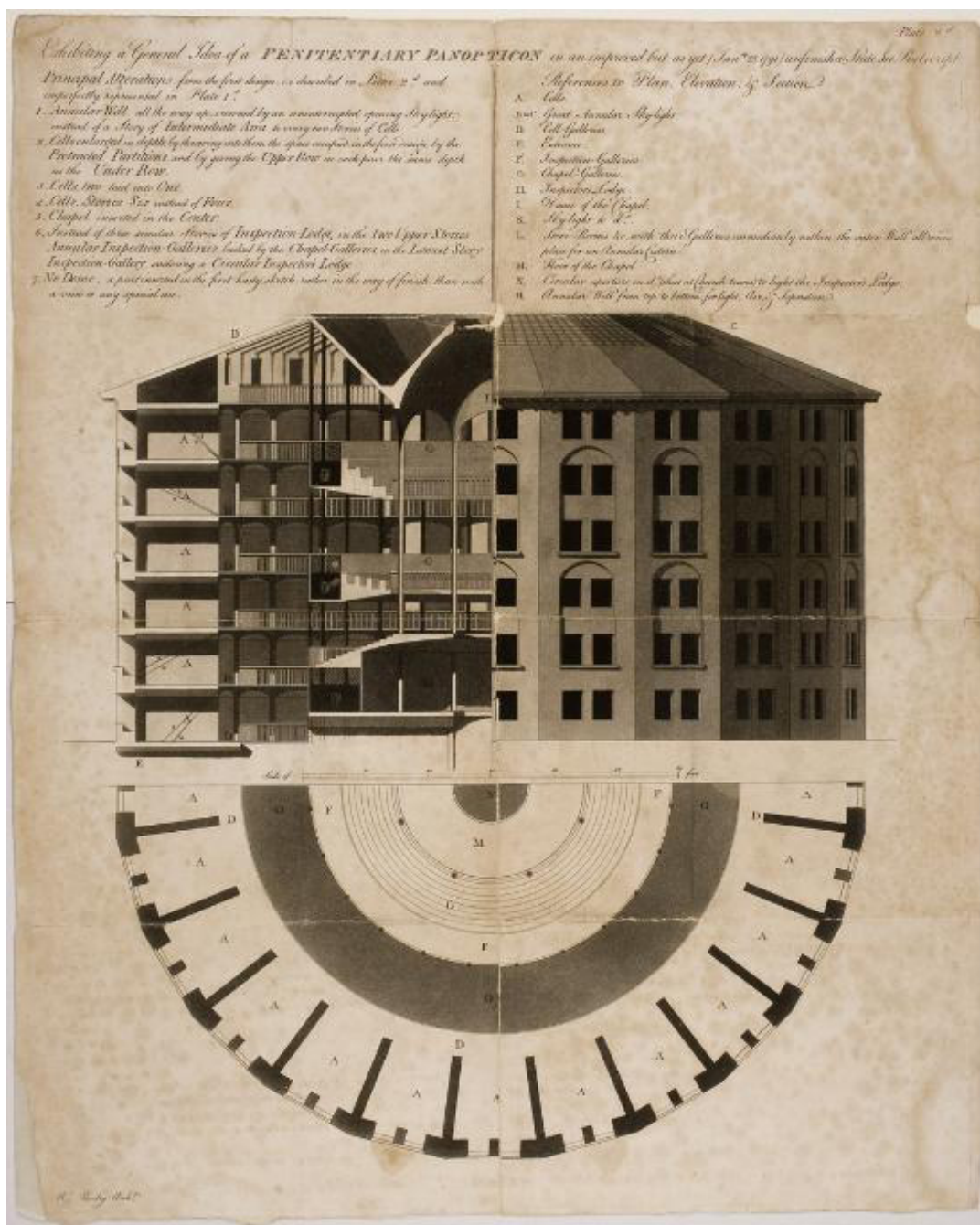


Figura 2. Ideia geral do panóptico penitenciário com vista frontal e planta baixa. Desenho de Willey Reveley depois de Jeremy Bentham. 1971. Lápis, caneta e aquarela. 50 x 40cm. Fonte: Biblioteca da University College London – Reino Unido. Bentham Papers 115/44.

ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam.” (Foucault, 1987, p. 143).

É válido ressaltar que o filósofo francês não se opõe apenas ao panóptico como estrutura física, mas também a lógica e os mecanismos de poder que o sustentam. Ele ainda argumenta que o panóptico transcende as instituições prisionais e permeia várias esferas da sociedade, como escolas, hospitais e locais de trabalho, moldando as relações de poder e produzindo sujeitos dóceis e controlados por seu padrão de vigilância. Em suma, sua crítica reside na capacidade de criar uma sociedade disciplinada, na qual o poder é exercido de forma invisível e os indivíduos são conduzidos a se autorregular e se conformar às normas estabelecidas, perpetuando relações de poder assimétricas e promovendo um controle social que limita a liberdade e a autonomia dos indivíduos no campo social.

A videoinstalação *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit* [Observation of Observation: Uncertainty] (1973) do artista austríaco Peter Weibel parece estender as investigações de Nauman, que despontavam com a propagação do sistema de CFTV quando do surgimento dos aparelhos portáteis de vídeo, enquanto igualmente sua montagem mostra-se, por assim dizer, herdeira crítica de Jeremy Bentham e seu *plano panoptical*. Diferentemente do modelo da torre de observação que tudo (ou nada) vigia, em *Beobachtung der*

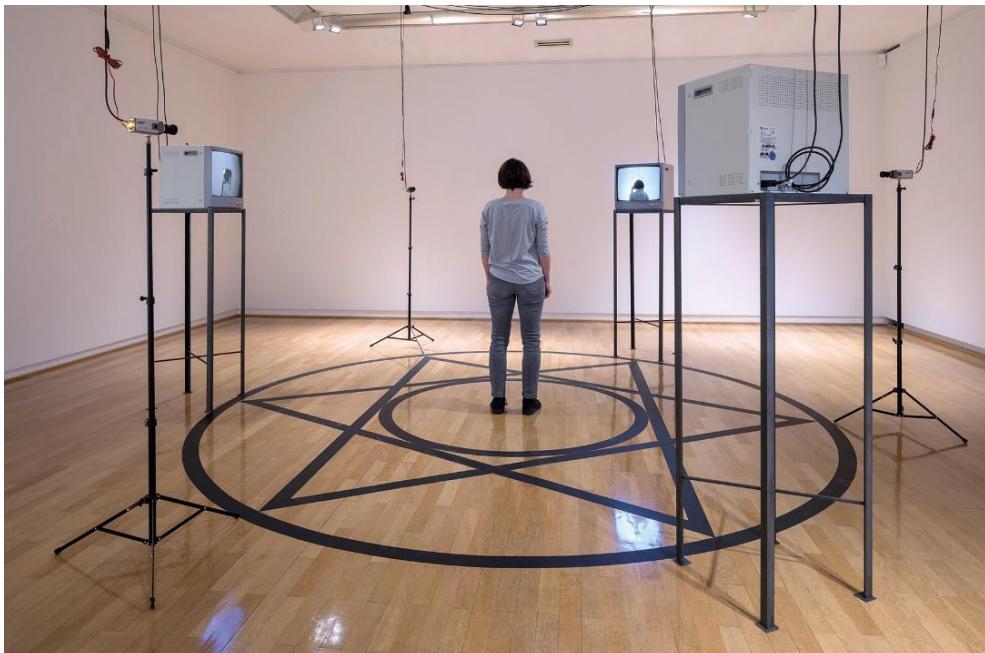


Figura 3. Beobachtung der beobachtung: unbestimmtheit. Peter Weibel. 1973. Instalação com desenho no piso e circuito fechado de TV (CFTV) com 3 câmeras 3 monitores. Dimensões variáveis. Foto: Uwe Moosburger. Arquivo Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg - Alemanha. Fonte: <https://www.kunstforum.net/>

Beobachtung o artista convida o público a se posicionar no centro de um desenho feito no piso composto por dois círculos concêntricos e um hexagrama³. O círculo menor demarcado no chão (campo interno) sugere um espaço de ativação a ser preenchido pelo corpo do público, enquanto o maior está diretamente conectado com a construção geométrica das imagens. Nesse espaço de geometria simétrica e especular são instaladas três câmeras e três monitores de tv nas pontas do hexagrama, que se dispõem na circunferência do círculo de forma alternada e apontadas para seu centro.

Ao posicionar-se no cerne desse circuito fechado, você é ao mesmo tempo filmado e visto, como no trabalho de Nauman, porém apenas por trás. De todos os ângulos que o corpo se posiciona, as imagens são similares, e a cada torção e giro para tentar se ver, você dá as costas para si mesmo. As lentes das câmeras e as visões dos televisores não oferecem ao público um espaço de conforto e segurança, mas contrário, indagam o papel do olho agora não mais como suporte de um ponto de vista ligado a perspectiva, e sim como instrumento crítico de absorção do *self* pelos limites do aparato humano da percepção. Nas palavras de Weibel:

kameras un monitoren sind einander so gegenübergestellt, daß der betrachter sich in den bildschirmen nie von vorne sehen kann, so sehr er sich auch wendet und windet, der beobachter seiner selbst sieht von sich nur differierende teile. er kann nicht sein gesicht sehen. eingeschlossen im raum, ist jeder raumpunkt sein gefängniswärter, die perspektive sein tödliches schicksal." (Weibel, 1982, p. 118).⁴

E o espaço ritualístico, modelo epistemológico de observação global e construção de realidade dessa *beobachtung* aponta um *medium* que não incorpora a antropologia gloriosa da face como símbolo-mor de subjetividade, como no autorretrato, mas, ao contrário, subtrai o narcisismo de *ver a si mesmo* enquanto imagem para levantar aspectos como estranhamento e presença.

IV

A pesquisa de Weibel pode ser conectada ao conceito de *sociedade de controle*,

3 Sabe-se que o hexagrama se trata uma figura geométrica formada pela junção de dois triângulos equiláteros iguais e concêntricos, na qual os lados opostos em relação ao centro são paralelos, e que no decurso da história está presente nos estudos das geometrias sagradas.

4 Trad.: câmeras e monitores são colocados frente a frente de forma que o espectador nunca consiga se ver de frente na tela, por mais que ele gire e gire, o observador só vê partes diferentes de si mesmo. ele não pode ver seu rosto. trancado no espaço, cada ponto no espaço é seu carcereiro, a perspectiva seu destino mortal..

elaborado por Deleuze, que propõe uma diferenciação em relação a conceituação foucaultiana da *sociedade disciplinar*. Segundo o pensamento de Deleuze, a sociedade de controle é caracterizada pela fluidez e dispersão do poder, surgindo com o avanço das tecnologias de informação, comunicação e monitoramento. Isso possibilita um controle mais sutil e abrangente, substituindo os espaços físicos definidos por uma rede que permeia todos os aspectos da vida cotidiana.

Nessa nova forma de sociedade, os indivíduos são monitorados, rastreados e avaliados constantemente através de dispositivos digitais, como câmeras de segurança, cartões de identificação, registros eletrônicos e algoritmos de análise de dados. O poder de controle é exercido de forma descentralizada, por meio de instituições como empresas, governos, redes sociais e plataformas digitais, e a liberdade e a individualidade são ameaçadas, pois os indivíduos são constantemente moldados e condicionados pelo poder dominante velado. A busca pela segurança e eficiência é usada como justificativa para a intensificação do controle, resultando em um ambiente de constante vigilância e conformidade.

Deleuze argumenta que é necessário resistir à lógica da sociedade de controle, buscando formas de liberação e produção de novas subjetividades, ao propor a criação de linhas de fuga e a experimentação de novas formas de existência que não se encaixam nos moldes impostos pela ordem hegemônica. Em resumo, a sociedade de controle é um conceito que descreve a transformação das formas de poder e controle na era digital, destacando a necessidade de resistência e criação de novas possibilidades de vida.

As instalações de arte com circuito fechado de TV podem variar em termos de abordagem e intenção artística, sendo que algumas obras exploram o papel da constante vigia na sociedade, levantando questões sobre a invasão de privacidade, a sensação de ser constantemente observado e os desequilíbrios de poder decorrentes desses sistemas de monitoramento. Ao subverter a lógica convencional desses sistemas, os artistas podem oferecer ao público a oportunidade de controlar as câmeras ou confrontá-los com a impossibilidade desse controle, invertendo assim os papéis pré-estabelecidos. Para Deleuze e seu pensamento sobre controle: “Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro.” (Deleuze, 1992, p. 221). Ao convidar o público a refletir sobre as implicações éticas, políticas e sociais da vigilância no cotidiano, esses projetos investigam a intersecção entre arte, tecnologia e sociedade, proporcionando uma experiência envolvente e provocativa para os participantes.

As videoinstalações de Nauman e Weibel abordam questões acerca dessa vigilância e controle que, desde os anos 1970 até a atualidade, tiveram uma grande expansão. Suas instalações de circuito fechado de televisão, montadas com câmeras e monitores, em sistema de *feedback*, em espaços projetados para

arquitetar estranhamento, almejam a deflagração de um corpo em desconforto, ativando a psiquê e indagando o *medium* vídeo como elemento de poder, vigilância e controle. De fato, o propósito de seus trabalhos é mesmo colocar os espectadores em uma posição não de observadores senão observados, evocando uma sensação de paranoia e desconforto que pouco aparenta diferir dessa massiva videovigilância atual vivida por civis em espaços públicos e/ou privados.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992..
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. *In: Arte & Ensaios n° 16*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 145-157.
- ZBIKOWSKI, Dörte. Bruce Nauman. *In: LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter (Orgs.). CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien; Cambridge: MIT Press, 2002, pp. 64-67.
- MARTIN, Sylvia; GROSENICK, Uta (Orgs). *Video art*. Colônia: Taschen, 2006.
- WEIBEL, Peter. Mediendichtung: Arbeiten in den medien Sprache, Schrift, Papier, Stein, Foto, Ton, Film und Video aus zwanzig Jahren. *In: Protokolle - Zeitschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik n° 2*. Viena; Munique: Verlag Jugend und Volk, 1982.

André Arçari

É artista visual e pesquisador, doutorando em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA/UFRJ) com bolsa CAPES. Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo.

<http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>

<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

E-mail: andrearçari@outlook.com